

Universidad de Sevilla  
Facultad de Comunicación

**Marta Policinska Malocco**

**LA FANTASÍA, LA CIENCIA FICCIÓN Y LA  
SÁTIRA DÁNDOSE LA MANO: LA OBRA DE  
MIJAÍL AFANASIEVICH BULGÁKOV COMO LA  
HUIDA DE LA REALIDAD EN EL CONTEXTO  
POLÍTICO Y SOCIAL DE LA UNIÓN SOVIÉTICA  
DE LOS AÑOS 20 Y 30**

**Tesis doctoral escrita bajo la tutela  
de Dr. Adrián Huici Módenes**

## **AGRADECIMIENTOS**

Mis mayores agradecimientos en primer lugar al director de esta tesis, Adrián Huici Módenes, quien supo primero enamorarme de su pasión por la propaganda, y luego tuvo la paciencia de esperar a que el largo proceso de investigación y de escritura de este trabajo por fin terminara.

A mi marido, José María, por hacerse cargo de todo para darme la tranquilidad necesaria para escribir. A mis padres por su apoyo incondicional siempre.

A mi niña Laura, la luz de mis ojos, por tener la paciencia con una madre que más de una vez estaba más pendiente del ordenador del despacho que de los juegos y de las nanas.

A mi abuela Karolina, que siempre estuvo tan orgullosa de mí. Espero que me sonrías siempre desde arriba.

## ÍNDICE

- I. ASPECTOS METODOLÓGICOS
  - 1. Introducción. Objetivos del trabajo.....7
  - 2. Metodología.....12
    - 2.1. *Sociología de la literatura*.....13
    - 2.2. *Pragmática*.....16
    - 2.3. *Hermenéutica*.....22
  - 3. La sátira, la fantasía y la ciencia ficción: crítica y suspensión de la realidad....34
  
- II. LA UNIÓN SOVIÉTICA EN LOS AÑOS 20 Y 30
  - 1. El clima político y social
    - 1.1. *La era leninista*.....49
    - 1.2. *La llegada de Stalin al poder*.....52
    - 1.3. *Los años 30 y las grandes purgas*.....55
  - 2. La situación de la literatura en los años 20 y 30
    - 2.1. *Panorama general de las artes rusas después de la Revolución y en los años 20*.....68
    - 2.2. *La lucha entre grupos y organizaciones literarias en los años 20*.....79
    - 2.3. *La literatura soviética en los años 30: Unión de Escritores Soviéticos y los imperativos del realismo socialista*.....89

III. MIJAÍL AFANASIEVICH BULGÁKOV: LA LITERATURA COMO ANTÍDOTO DE LA VIDA

1.	Infancia y adolescencia. Medicina y Revolución	....98
1.1.	<i>Morfina</i>	....104
1.2.	<i>Relatos de la guerra civil</i> ....114	
1.3.	<i>Primeros relatos satíricos</i>	....129
2.	Los años difíciles de Moscú	....138
2.1.	<i>Notas sobre los puños de camisas</i> ....142	
2.2.	<i>Relatosmoscovitas</i>	....147
2.3.	<i>Diaboliada</i> ....167	
2.4.	<i>Los huevos fatales</i>	....172
2.5.	<i>Corazón de perro</i>	....189
2.6.	<i>La guardia blanca</i> ....213	
3.	La llegada de la fama y la caída	
3.1.	<i>Los días de los Turbin</i> ....231	
3.2.	<i>El piso de Zoika</i> ....247	
3.3.	<i>La isla púrpura</i> ....254	
3.4.	<i>La huida</i> ....271	

4.	La última década	....293
4.1.	<i>Adán y Eva</i> ....	295
4.2.	<i>La cábala de los devotos</i> ....	306
4.3.	<i>Bienestar. El sueño del ingeniero Reina</i> ....	318
4.4.	<i>Iván Vasilievich</i> ....	326
4.5.	<i>La novela teatral</i> ....	341
4.6.	<i>El maestro y Margarita</i>	....350
IV.	CONCLUSIONES	....408
V.	BIBLIOGRAFÍA	....420

“La sátira es el arma más eficaz contra el poder: el poder no soporta el humor, ni siquiera los gobernantes que se llaman democráticos, porque la risa libera al hombre de sus miedos”.

Darío Fo

“Hay dolores que tendrían que detener la Historia en el acto”.

E. M. Cioran, “El libro de las quimeras”

## I. ASPECTOS METODOLÓGICOS

### 1. INTRODUCCIÓN. OBJETIVOS DEL TRABAJO.

En el siglo XX muchos fueron los paroxismos que han hecho temblar a la vieja Europa. La I Guerra Mundial, con millones de víctimas; los agitados años de entreguerras, con un sentimiento de creciente amenaza y el ascenso al poder de los fascismos; la II Guerra Mundial con sus campos de concentración y exterminio masivo de personas y razas.

Después de la II Guerra Mundial mucho se ha hablado sobre los crímenes de los nazis; sin embargo poco se sabía de otro régimen en el que también sufrieron muchos inocentes. Un régimen que surgió en 1917 con la Revolución de Octubre, y que pervivió hasta su desmoronamiento en 1991. Este régimen es la Unión Soviética. Un régimen que bajo el liderazgo de un hombre, Stalin, puso en marcha todo un mecanismo de terror que acabó con la vida de millones de sus ciudadanos, mientras que otros muchos fueron silenciados o tuvieron que exiliarse. Un régimen en el que la libertad de expresión no tuvo ninguna posibilidad de existir, y en el cual la persecución fue en muchos casos irracional: algunos que criticaban abiertamente al sistema pudieron morir tranquilamente en su cama, otros que intentaban cumplir con sus exigencias, perecían.

Este proyecto de tesis doctoral es la continuación de trabajo de investigación presentado en la Facultad de Comunicación (y en el marco de Programa Interdisciplinar de Doctorado en Literatura y Comunicación) bajo el título *La época estalinista y su literatura "rebelde" - el caso de Mijaíl Afanasievich Bulgákov*. Dicho trabajo conjugaba dos intereses que surgieron a lo largo de los seminarios de doctorado: por un lado, la propaganda política y la represión en la Unión Soviética, y por otro, la excepcional figura literaria de Mijaíl Afanásievich Bulgákov, un escritor

soviético que luchó por la libertad de expresión en este mismo país, y autor de un libro que muchos rusos hoy en día consideran lo mejor escrito en lengua rusa a lo largo del siglo XX. El propósito de dicho trabajo ha sido investigar las obras más destacadas de Mijaíl Bulgákov insertas en el panorama literario y político de la época en la que vivió y determinar qué elementos han hecho de sus obras algo inaceptable para el régimen político reinante en la Unión Soviética en los años 20 y 30.

El objetivo de la tesis doctoral que se presenta aquí es seguir la línea de investigación perfilada en el trabajo anterior, ampliándola y completándola tanto en su vertiente metodológica como en el estudio de la obra literaria de Mijaíl Afanásievich Bulgákov. Si ya con anterioridad se ha señalado que las obras de Mijaíl Bulgákov se apartaban progresivamente de las consignas oficiales del Partido Comunista con su preocupación por la eficacia política, ahora se analizará la obra completa del escritor en paralelo a su biografía para documentar la linealidad y la temporalidad de este alejamiento de lo deseado por la doctrina del realismo socialista. Para eso será imprescindible un análisis en profundidad de la realidad social de los años 20 y 30 en la Unión Soviética, años que coincidirán con la vida profesional literaria de Bulgákov, ya que el autor de *El maestro y Margarita*, la obra publicada muchos años después de su muerte y que le llevó a ser considerado como uno de los escritores más grandes de las letras rusas del siglo XX, empezó sus primeras publicaciones en los tiempos de la guerra civil, pero su verdadera inserción en el mundo literario coincide con la era del NEP (Nueva Política Económica, de la que hablaremos en el siguiente capítulo); su máxima fama como escritor la obtiene a finales de los años 20, mientras que los años 30 serán para Bulgákov los años de difícil supervivencia literaria y vital. Bulgákov es un ejemplo del artista al que se le permite vivir, pero que no tiene posibilidades de publicar prácticamente nada y que vive en una situación precaria.

El marco temporal del proyecto son por lo tanto los años 20 y 30, con dos fechas concretas que pueden delimitarlo: 1922, el año en el que Stalin fue elegido Secretario General del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS), y 1941, el año



en el que la Alemania nazi ataca la Unión Soviética. Coinciden estas fechas con el crecimiento del poder de Stalin y con el periodo de las grandes purgas.

Hay que señalar que los mecanismos de la persecución de los escritores en la Unión Soviética eran propios de un estado totalitario. Por un lado, se fomentaban las posturas que estuvieran de acuerdo con la política oficial del Partido Comunista; la preocupación por la eficacia política hacía acentuar el testimonio social aportado por las obras literarias (Escarpit, 1971: 95-97). Por otro lado, los poderes estatales se encargaban con mucha eficacia de silenciar a los que no se sumaban a propagar el credo oficial. Había muchas maneras de hacerlo; la primera sin duda era la censura. Los estudiosos están de acuerdo en ver la censura como una forma más de propaganda política; la propaganda tiene como fin no sólo inculcar el mensaje deseado por los poderes del estado a los ciudadanos, sino también silenciar cualquier otro mensaje que pudiera poner al primero en entredicho. Un autor que no puede publicar deja de existir para sus receptores; eso no quita el hecho que en la Unión Soviética también se aniquilaba físicamente a algunos escritores. Bulgákov temía profundamente la represión física, que nunca llegó; a cambio fue relegado de ser un autor exitoso a ser un escritor que ni podía publicar sus obras, ni podía verlas representadas en un teatro. En el contexto del imperio oficial del “realismo socialista”, que creaba sus propios mitos de una nueva “edad de oro” del hombre soviético, Bulgákov iba escapando cada vez más a un mundo de ficción en el que todo era diferente y donde dejaba claro que ese oro tan altamente proclamado en el fondo no relucía tanto.

Para analizar el mundo al que se escapa Bulgákov de la opresión omnipresente no sólo nos centraremos en los mitos propugnados por el Partido Comunista y su contrapartida en las obras de escritor. Una lectura atenta de sus obras nos revelará que el recurso que utilizará Bulgákov para evadirse literariamente de la realidad será la fantasía, cuyos elementos están presentes ya desde aquellas obras moscovitas escritas a mediados de los años 20, y que se acentuarán más y más con el paso de los años. Desde *Diaboliada*, *Los huevos fatales* o *Corazón de perro* pasando por las obras

teatrales futuristas como *Bienestar* o *Iván Vasilievich*, hasta su obra cumbre *El maestro y Margarita*, Bulgákov se aleja de la realidad creando mundos paralelos que están conectados con lo que ocurre alrededor pero que se rigen por sus leyes propias, leyes que transgreden a aquellas que en el imperio comunista deciden sobre las vidas de la gente, o incluso se las sitúan por encima, creando unas jerarquías y prioridades nuevas. Por tanto se intentará demostrar que, junto a la omnipresente sátira, la fantasía y la ciencia ficción serán para Bulgákov las vías de escape y de cordura en un mundo real de reglas siniestras y amenazadoras.

La hipótesis de partida de este trabajo será, por tanto, la no adecuación de las obras de Mijaíl Bulgákov a las exigencias artísticas de creación del “hombre nuevo” de la Unión Soviética y al régimen diurno del imaginario humano que prevalece en los mitos políticos oficiales del estado como causas del ostracismo al que fue sometido el escritor. Plantearemos el hecho que frente a la censura y la opresión estalinista Bulgákov crea espacios de libertad de expresión, y frente a la realidad de una vida que supuestamente cumple los sueños utópicos de la humanidad y que se revela distópica, el escritor huye a aquellos mundos desterrados por la razón y desde allí se ríe con una carcajada amarga de todo aquello que no es más que un anhelo incumplido. Se puede ir incluso un paso más allá, y afirmar que la obra de Bulgákov es una especie de “contrapropaganda” que no sólo desmiente los supuestos logros tan amplificadas por la propaganda oficial, sino también muestra la carencia de sentido y de lógica de la vida soviética, una vida que parece más inverosímil que cualquier fantasía, privada tal y como está de cualquier tipo de reglas. Lo fantástico permite de esta forma a Bulgákov crear unos mundos que al menos tienen cierta coherencia, anclados en valores ya *demodé* en la sociedad soviética, empeñada tan sólo en sobrevivir a los tiempos turbulentos y difíciles.

Este trabajo consta de tres partes: la primera tratará cuestiones metodológicas y aquellos recursos que utiliza Bulgákov en su quehacer literario, como la sátira, la ciencia ficción y la fantasía; en la segunda se retratará el clima político de los años 20 y

30 y la situación de la literatura en el mismo periodo; y la tercera y última consistirá en trazar los paralelismos entre la vida y la obra de Mijaíl Afánasievich Bulgákov, entre su progresivo aislamiento de los círculos de edición o de producción teatral y su escapada hacia un mundo diferente, en el que no hubiera reglas que obedecer ni cánones a seguir.

## 2. METODOLOGÍA

Una obra literaria se puede estudiar de muchas maneras, pero en caso de este proyecto lo que interesa es ver la obra en su contexto, tanto de creación como de recepción. La línea de investigación que se sigue es por tanto la de la dimensión comunicativa de la literatura, y no una línea estrictamente filológica. Se aludirá a cuestiones como estructura o estilo, pero solamente para explicar la relación de la obra con su entorno espacio – temporal y cultural. Como dice M. Victoria Escandell Vidal, “conocer la identidad del emisor o del destinatario y conocer las circunstancias de lugar y tiempo de emisión son requisitos imprescindibles para conseguir una interpretación plena” (Escandell Vidal, 1993: 26).

Al mismo tiempo se ha intentado evitar “caer” en un solo enfoque metodológico, ya que esto podría disminuir notablemente las posibilidades de análisis, en el que se ha intentado dar fe de las múltiples posibilidades de interpretación de las obras. Hay que pensar que la metodología tiene que ser una herramienta de investigación, una herramienta muy importante que con sus pautas nos ayuda a concretar nuestras ideas, pero que no se debe convertir nunca en una limitación a la imaginación del investigador, que es una premisa básica para el desarrollo de la ciencia y de unas ideas nuevas.

Por ello en esta investigación no se ha usado una sola metodología, sino hasta tres enfoques diferentes: la sociología de la literatura, la pragmática literaria y la hermenéutica literaria, con el particular interés en el Imaginario. En adelante presentaremos a grandes rasgos dichos enfoques metodológicos y las causas que nos han inducido a su uso.

## 2.1. Sociología de la literatura

La relación entre la literatura y la sociedad es indiscutible; la literatura nace en la sociedad e influye en ella. Todo hecho literario supone creadores, obras y público: la creación plantea problemas de interpretación psicológica, moral, o filosófica; la mediación de las obras – cuestiones de estética, estilo, lenguaje o técnica; y la recepción por parte del público conlleva problemas de orden histórico, político, social o económico. Como dice Robert Escarpit, no se puede ignorar las determinaciones que las circunstancias externas, y en particular las sociales, hacen pesar sobre la actividad literaria (Escarpit, 1971: 9).

La sociología de la literatura consiste, por lo tanto, en analizar las relaciones funcionales entre la literatura y los procesos económico-sociales o bien político-sociales, o socio-culturales, dentro del marco interpretativo. Las obras literarias encierran a veces descripciones de la realidad social que le son contemporáneas, y de esta manera la literatura no solamente es un documento para la sociología, sino que se convierte en sociología propiamente dicha, en la medida en que es una reflexión sobre la sociedad, sobre la situación que rodea al hombre, o sobre su propia condición en la sociedad. De modo inequívoco Hauser escribe que “esencialmente no hay diferencia alguna entre historia y sociología; son la misma cosa” (Hauser, 1979: 14). Es la literatura la que ahonda hasta las auténticas y profundas raíces de la acción y sufrimiento humanos, de los pensamientos y padeceres del hombre. Por eso Lukács afirma que “la épica es un reflejo de la totalidad extensiva de la vida” (Lukács, 1989: 171).

Chuaqui Numan cita la aportación de Lukács a la relación de la literatura e historia (Chuaqui Numan, 2002: 16):

Lukács sostiene que tanto la esencia como la existencia, la formación y el efecto de la literatura sólo se pueden comprender y explicar como relación histórica del conjunto de todo el sistema. La formación y el desarrollo de la literatura son una parte del proceso histórico de la sociedad. La esencia estética y el valor estético de las obras literarias, y en relación con ello su efecto, constituyen una parte de aquél proceso social por el cual el hombre se apropia del mundo mediante su conciencia. Lukács dice (refiriéndose ante todo al arte y a la literatura) que toda actividad espiritual del hombre tiene una determinada independencia relativa en cada uno de sus campos de actividad.

Con esto Lukács quiere subrayar que Marx y Engels no negaron nunca la evolución relativamente independiente de los distintos campos de actividad de la vida humana y que no negaron que un pensamiento filosófico pueda unirse a otro anterior, desarrollarlo, atacarlo, corregirlo, etc. No es posible concebir que las artes o las ciencias tengan una historia particular, inmanente, exclusivamente alimentada por su dialéctica interior. Hauser está de acuerdo con esta afirmación escribiendo lo siguiente (Hauser, 1961: 18 – 19):

Marx fue el primero que formuló el pensamiento de que los valores espirituales son armas políticas. Según él, toda obra del espíritu, todo pensamiento científico y toda representación de la realidad tienen su origen en un cierto aspecto de la verdad determinado por los propios intereses y desfigurado por la perspectiva, y mientras la sociedad siga dividida en clases, sólo será posible esta visión unilateral y perspectivista de la verdad.

Por su parte, Lucien Goldmann denomina también a la sociología de la literatura "estructuralismo genético". Dice que el método de análisis de la obra literaria que tanto él como Lukács usan, parte de la hipótesis de que todo

comportamiento humano es un intento de dar una respuesta significativa a una situación particular, y tiende, por ello mismo, a crear un equilibrio entre el sujeto de la acción y el objeto sobre el que recae el mundo circundante. Aunque la creación literaria es un acto solitario y libre, que requiere cierta independencia de las exigencias sociales (Escarpit, 1971: 23), sólo puede existir en su meollo social; una obra no siempre refleja hechos sociales concretos, sino muchas veces también aspiraciones vagas y difusos climas intelectuales (Mainer, 1988: 45-46). Se configura, por tanto, una nueva concepción de literatura: literatura como producto cultural. Es necesaria una visión histórica del objeto, para poder adentrarse en el mundo de la cultura e intentar explicarlo. Como afirma Cros, las estructuras mentales, los paisajes y los modos de vida se inscriben en los discursos de los sujetos colectivos, y estos rasgos discursivos nos permiten hablar de unos determinados trayectos de sentido o de trazados ideológicos (Cros, 2009: 78).

Hay que tener en cuenta que la teoría marxista de la literatura era esencialmente sociológica: así lo expresaba en 1946 A. Zhdanov (cit. por Escarpit, 1971: 10):

La literatura debe ser considerada en su relación inseparable con la vida de la sociedad, sobre la lontananza de los factores históricos y sociales que influyen al escritor; éste ha sido siempre el principio director de la investigación literaria soviética. Se fundamenta en el método marxista – leninista de percepción y de análisis de la realidad, y excluye el punto de vista subjetivo y arbitrario que considera cada libro como una entidad independiente y aislada. La literatura es un fenómeno social: la percepción de la realidad a través de la imagen creadora.

No podemos, por tanto, prescindir de la comprensión del contexto social y político de la Unión Soviética de los años 20 y 30, en el cual se presionaba a los escritores a escribir según el patrón social impuesto.

## **2.2. Pragmática**

Frente a los estructuralismos y formalismos que, después de aparecer en el siglo XX dominan el estudio literario hasta los años 70, surgen otros modelos de estudio de la obra literaria, como la pragmática literaria, uno de los campos de estudio de la semiótica literaria. Si la semántica estudia la relación signo - referente, es decir, las relaciones entre los signos y los significados o denotaciones que despliegan, y la sintaxis estudia las relaciones signo - signo, es decir, aquellas que establecen los signos entre sí en el interior de una obra, la pragmática, por su parte, estudia las relaciones signo - usuarios, es decir, el origen y los usos de los signos y de los efectos de los signos en los participantes de los actos de lenguaje, dando una importancia primordial al contexto de la creación y de la recepción de la obra (Van Dijk, 1999: 172, 176-178). La contextualización es la única que restaura la inteligibilidad (Escandell, 1993: 19), por lo que los pragmatistas se resisten a admitir la existencia de la literatura como una esencia, un hecho, y prefieren vincularla al discurso teórico que la define y nombra. La pregunta que formulan es: ¿A qué llamamos literatura?, y su respuesta tiende a dirimir la cuestión no en las pretendidas propiedades intrínsecas o inherentes de los textos literarios, sino en el modo en el que la sociedad y las gentes se relacionan con lo escrito. Para estos últimos la literatura es una práctica social cuya delimitación misma de otras prácticas de escritura y/o lectura no depende de categorizaciones metafísicas ni ontológicas, sino históricas, funcionales, ideológicas y axiológicas, una práctica por medio de la cual “los miembros de una comunidad hablante entran en interacción mutua”(Van Dijk, 1999: 172).



Por tanto, es posible entender la teoría literaria del siglo XX como la alternativa de dos grandes paradigmas teóricos. El primero, el formal-estructuralista, gravita sobre la influencia de la lingüística saussureana y se centra en el texto como objeto para la búsqueda en su estructura lingüística y en su especial organización formal de los rasgos que otorgaban especificidad frente a otros tipos de lenguaje. Este primer paradigma, que había sustituido la poética del emisor-autor del siglo XIX por una poética del mensaje-texto, hace crisis y se ve enfrentado al segundo gran paradigma teórico, el de la poética de la recepción, que convierte al lector y su descodificación del texto en el nuevo objeto de la teoría literaria. Esa crisis de la poética del mensaje, al tiempo que da paso a las teorías de la recepción en una de sus direcciones, en otra busca romper la estricta separación entre crítica inmanente (textual) y no inmanente (socioideológica). La literatura no es un conjunto de textos ya definidos sino una comunicación social en el seno de una cultura donde se entrecruzan diversos códigos de naturaleza no siempre formal: ideológicos, éticos, institucionales. De una teoría de la lengua literaria se pasa a una teoría de la comunicación literaria como práctica social.

Lo literario no se entiende, pues, como un modo de ser del lenguaje, sino un modo de producirse el lenguaje, de recibirse, de actuar en el seno de una cultura. El contexto de producción y el de recepción han dejado de considerarse accesos "extrínsecos" al hecho literario, y sólo es posible definir la literatura sobre la base de los condicionamientos socioculturales en los que está instalada. Para nuestro trabajo este hecho es especialmente importante: es difícil hacer cualquier estudio de la literatura soviética sin tener en cuenta el contexto histórico del momento y sin recordar la presión social, y sobre todo la del Partido Comunista, que pesaba sobre los escritores y el arte en general. No podemos olvidar que el realismo socialista proclamaba un arte al servicio de la sociedad, y detrás de la palabra "sociedad" se escondían siempre los intereses del Partido Comunista y la ideología marxista – leninista que pretendía la creación de un hombre y una sociedad nuevos y que utilizaba a los escritores como "los ingenieros de las almas humanas".

La pragmática literaria surge a partir de los trabajos de dos grandes estudiosos del ámbito filosófico-lingüístico: J. L. Austin y J. R. Searle. La idea básica, contenida en la "teoría de los actos de habla" o "teoría de los actos de lenguaje", es considerar que al decir algo está ocurriendo un hecho, el cual puede pertenecer a alguna o a varias de las siguientes clases, que son:

- 1.- Actos locutivos: consisten en el hecho mismo de decir algo, que es decir lo que se dice, constituido por sonidos o signos gráficos, portadores de un sentido o significado.
- 2.- Actos ilocutivos: al decir algo, el hablante realiza además otro tipo de actos: afirmar, prometer, amenazar, etc.
- 3.- Actos perlocutivos: por decir lo que se dice, se realiza también un tercer tipo de acto, por ejemplo: informar, asustar, confundir al interlocutor, los cuales son consecuencias o efectos de los actos de lenguaje.

Como se puede apreciar, se trata de usos del lenguaje que pueden ser muy diversos según el contexto en que se realicen. Entre los teóricos de la pragmática literaria, uno de los centros de interés ha sido el de deslindar lo literario de lo no literario, pero las conclusiones a que han llegado no son concordantes. Aun así, están de acuerdo en la factibilidad de aplicar la teoría de los actos de lenguaje al ámbito literario, tomando en cuenta los contextos en que se producen y se leen las obras. Podemos entender la literatura misma como un contexto lingüístico y cultural, donde los modos de entenderla dependen de ciertas reglas implícitas que provienen de conocimientos culturales, de convenciones e incluso de expectativas que están en juego, tanto en el acto de escribir como en el de leer. Dentro de los contextos culturales literarios en que se lee una obra, está el del género al que esta pertenece y por supuesto, el del contexto social en que se escribe y se lee. El género al que pertenece una obra, provoca una disposición especial del hablante y del oyente hacia

ella, disposición que es característica de la situación lingüístico-literaria, donde es la obra la que orienta la lectura que se hace de ella.

El enfoque pragmático engloba tres teorías: la teoría de los actos del habla, la del proceso comunicativo, y la de la recepción. Es importante hacer la distinción entre la pragmática de la literatura y la pragmática de la narración; ésta última estaría asociada al término de semántica extensional, la cual aborda los conceptos u objetos denotados en el mundo empírico de la novela; algunos investigadores como Van Dijk aseguran que esta teoría aún está en sus inicios.

El aspecto de la producción de la obra está articulada con el autor, mientras que el aspecto comunicativo está relacionado con los actos del habla que proyectan diversos intereses sociales; el receptivo tiene que ver con el acto de la lectura y en forma directa con el lector; con todo ello la pragmática aborda estudios de difusión, de los efectos sociales, así como estudios de opinión y estados afectivos hacia la obra. Los tres aspectos anteriores han dado lugar a las tres teorías antes mencionadas.

Por otra parte, la pragmática de la literatura tiene sus antecedentes en los estudios históricos, biográficos y psico-sociocríticos, ya que busca el sentido o efecto que han tenido en el autor y en el lector los hechos sociales e históricos. A este terreno vamos a trasladar principalmente nuestro interés en esta investigación, teniendo en cuenta el hecho de que según Van Dijk, la pragmática se ocupa de la formulación de las reglas según las cuales un acto verbal es *apropiado* en relación con un contexto (Van Dijk, 1999: 172). Dado que nuestra investigación tiene como objeto encontrar los motivos por los que las obras de Mijaíl Afanasievich Bulgákov se encontraron con un rechazo tan decidido en Unión Soviética, trataremos las obras de dicho autor como un discurso *inadecuado* en su contexto social e histórico, aun siendo un discurso plenamente comprensible para el lector de la época en la que fue creado y altamente coherente.

En la teoría de la comunicación juega una función importante el esquema emisor – texto – receptor. Algunos estudiosos ponen más énfasis en la díada emisor – texto, mientras que otros en la díada texto – receptor. Ambas posiciones reconocen la intersubjetividad que media entre el emisor y el receptor, puesto que el autor como emisor piensa en la crítica, responde a sus deseos e intenciones; de ahí se puede decir que entre el autor y el lector hay una interacción dialógica, puesto que la comunicación se establece en términos de un código de valor social, y el autor tiene presente al lector cuando escribe. La teoría de la recepción toma en cuenta que la díada emisor – texto está en un tiempo y un espacio que imponen una distancia a la díada texto – receptor, y por ello con el paso del tiempo se van generando indeterminaciones, tensiones, discordancias; de ahí que el horizonte de expectativas del autor difiera del horizonte de expectativas del lector, y las diferencias de ambos horizontes provoquen diferentes lecturas. Se puede decir que la obra abandona al autor para ser actualizada por el lector. Creo, sin embargo, que para que el lector pueda dar esta “respuesta” de actualización de la obra al emisor – escritor, tiene que darse la condición de lectura de la obra en sí misma, condición que no se cumplía en la Unión Soviética, donde todas las obras artísticas se miraban a través del prisma de la ideología imperante.

Van Dijk escribe: “Que un texto con ciertas propiedades funcione o no como un texto literario depende de convenciones sociales e históricas que pueden variar con el tiempo y la cultura”; por otro lado también reseña que nuestros sistemas de conocimiento y normas están socialmente delimitados y dependen de las reglas, normas y valores de una cultura o comunidad (Van Dijk, 1999: 176). Tendremos que buscar, por tanto, qué rasgos poseía la cultura soviética “aceptada” por el Partido y, por otro lado, si estos rasgos faltaban o eran tergiversados en las obras de Mijaíl Bulgákov, o si eran sustituidos por otros que estaban fuera del canon establecido y que, por tanto, no podían ser aceptados. Dicho de otra manera, buscaremos qué normas y convenciones de la sociedad soviética vinculan la acción literaria con los procesos de aceptación o rechazo de los textos literarios.

En la Unión Soviética se admitía sólo y exclusivamente *un* tipo de discurso, un discurso que tenía como su principal objetivo la creación de un hombre y una sociedad nuevos, y que no podía coexistir con otros discursos. Una característica destacada de este discurso era su propósito de persuasión; la literatura debía ofrecer “modelos” de comportamiento para un ciudadano perfecto, cambiar los comportamientos de las personas, hacerles pensar como si fueran una pequeña parte de una perfecta maquinaria del Estado. Las funciones de la literatura eran, por tanto, principalmente prácticas, y al canon literario podían acceder solamente las obras que las cumplían. La institucionalización de la literatura, que tiene lugar en todas las sociedades (ya que los escritores publican, tienen un status específico, la literatura tiene su lugar en el sistema educativo y es discutida y analizada), en la Unión Soviética se convierte en una “estatalización”. Como señala Schmidt, es patente que en la Unión Soviética el texto no valía por sí mismo; su validez sólo era adquirida si era compatible con el discurso general y con los procesos de interacción y comunicación social, y aceptado por los “agentes de transformación” (Schmidt, 1999: 200) que, en este caso, eran los órganos del Partido. El control de los contenidos publicados daba al Estado el control de las mentes de los ciudadanos soviéticos (Van Dijk, 2009: 30), mentes que, según las doctrinas del Partido, tenían que ser transformadas para adaptarse a las exigencias del régimen.

En su reflexión sobre la semiótica de la ideología Carlos Reis afirma que ésta última tiende a ocultarse y presentarse a través de un discurso críptico, insertándose en un espacio ideológico en cuyo seno se concretiza el discurso, un espacio que siendo un dominio amplio de la recepción diluye habitualmente las intenciones conscientes (Reis, 1987: 32, 44). Y sin embargo debemos tener en cuenta que en la Unión Soviética todo discurso es politizado, pasado por un código ideológico muy concreto fuera del cual nada puede sobrevivir, y donde el mérito artístico depende por completo del contenido y su adecuación a los mitos marcados por el Estado. Según Chicharro Chamorro, la ideología se convierte en el paradigma central de las teorías que intentan responder a preguntas sobre las relaciones entre el texto y la estructura social, focalizándose bien en las relaciones entre la estructura del texto y la “estructura

significativa”, o bien en la práctica discursiva y la producción del texto (Chicharro Chamorro, 1996: 17).

De alguna manera se puede decir que las obras de muchos de escritores soviéticos fueron rechazadas porque no ofrecían lo que se exigía de cada discurso literario: apoyo incondicional al régimen y a la ideología dominante. Los discursos que ofrecían estos escritores eran considerados peligrosos porque su “actualización” por los lectores exigía una lectura del mundo que rodeaba a los ciudadanos soviéticos que difería completamente de la versión oficial ofrecida por el omnipotente Partido. Más adelante veremos qué tipo de discurso era el que se quería ofrecer en la Unión Soviética; usaremos para ello la hermenéutica en su vertiente antropológica, la referente al Imaginario, donde encontraremos los arquetipos utilizados por la propaganda ideológica para inculcar a la sociedad soviética los modelos de una vida social nueva.

### **2.3. Hermenéutica**

La hermenéutica es la ciencia de la interpretación. Etimológicamente la palabra se deriva del verbo griego "hermeneuo", que significa exponer, publicar, interpretar. Esto está relacionado con "Hermes", que en la mitología griega era el mensajero de los dioses y transmitía e interpretaba los mensajes divinos dirigidos a los hombres. Este personaje mitológico cumplía con una función mediadora porque era por su intermedio que los mensajes eran interpretados y llegaban a los seres humanos. El concepto de épocas posteriores reconoce igual significado que el concepto griego de la antigüedad y se refiere al hecho de determinar el significado de las palabras que expresan un concepto. La hermenéutica tiene como propósito básico proveer los medios para alcanzar la interpretación del objeto o escritura que es interpretado, sorteando los obstáculos que surgen de la complejidad del lenguaje o de la distancia que separa al intérprete del objeto investigado. En una perspectiva más amplia se

puede ver la hermenéutica como una función del entendimiento del hombre: aquella capacidad de las personas de brindar o captar significados. De esta manera, la hermenéutica aparece ubicada en la estructura de la comunicación; una persona al hablar o escribir emite significados, y quien recibe esa palabra o escritura, la escucha o la lee, capta ese significado. Cotidianamente realizamos una cantidad de actividades destinadas a captar significados, y al estar familiarizados con el material que leemos o escuchamos la interpretación es espontánea, sin esfuerzo, y no somos conscientes de ese proceso. La situación cambia cuando nos enfrentamos a materiales extraños porque ese proceso se hace consciente, requiere esfuerzo y dominio del proceso de interpretación destinado a captar el significado del objeto estudiado.

El lenguaje no es un mero instrumento para comunicarse, expresar pensamientos o dominar a la naturaleza, sino un intermediario que hace posible la comprensión (interpretación) del sentido, aunque siempre con un marcado valor de uso, de primacía de la comunicación, del intercambio de la información. Hablamos aquí del sentido diferenciándolo del significado, donde el significado sería el referente primario de la palabra, una categoría lingüística, mientras el sentido, siempre dependiente del contexto, sería el significado que se produce como efecto textual, una categoría comunicacional. No puede por tanto haber el conocimiento sin la interpretación, ya que en el uso del lenguaje hay una primacía del sentido simbólico (o figurado) sobre el sentido propio o literal, que viene dada por el fundamento mítico – simbólico de cualquier logos. La misión del lenguaje es simbolizar o figurar el sentido, y apenas podemos imaginar la importancia que tiene esta afirmación para la literatura creada en condiciones de dictadura, como la que existía en la Unión Soviética, en la que nada se podía decir abiertamente y se usaba la polisemia y la ambigüedad del lenguaje para disfrazar un discurso crítico en inofensivo, que se puede interpretar plenamente sólo en su contexto pragmático.

Según la hermenéutica, todo discurso es una transcripción, o sea traducción o interpretación creativa de una infraestructura, vivencia o realidad profunda. En

palabras de Heidegger, “toda expresión de verdad es una articulación interpretativa de una precomprensión en la que nos encontramos por el hecho mismo de existir como seres – en – el – mundo”. El lenguaje, por tanto, contiene un núcleo dinámico que conduce a la interpretación simbólica en un proceso de implicación de la propia subjetividad, de una inmersión en el contexto antropológico – vital. En Ernst Cassirer aparece una preocupación por la totalidad de la cultura, entendida por él como un lenguaje simbólico; el sentido de los diversos lenguajes no es posible comprenderlo en abstracto sino poniéndolo en relación con la experiencia antropológico – vital, o sea la actividad humana de la que surgen y a la que configuran (Garagalza, 1990: 13). Volvemos así otra vez hacia el contexto pragmático de la creación artística; en caso de los escritores soviéticos el lenguaje simbólico no sólo está configurado por la experiencia antropológico – vital común a todo el género humano (y a la que aludiremos más tarde) sino, más específicamente, por la experiencia de la creación de una sociedad nueva, que pretende culminar en la cima la línea del progreso histórico, logrando transportar al hombre a la Arcadia de la eterna felicidad.

De esta manera, Cassirer llega a la visión del hombre como animal simbólico, que produce y gestiona símbolos, que habita formas simbólicas, como bosques o ciudades, y en ellos traza su leyenda. Lo expresa así (Cassirer, 1979: 47-48):

El hombre no puede escapar de su propio logro, no le queda más remedio que adoptar las condiciones de su propia vida; ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen parte de ese universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana. Todo progreso, en pensamiento y experiencia afina y refuerza esa red. El hombre no puede enfrentarse ya con la realidad de un modo inmediato; no puede verla, como si diríamos, cara a cara. La realidad física parece retroceder en la misma proporción en que avanza su actividad simbólica.



Los símbolos por tanto proporcionan hitos que nos permiten deambular por el mundo común, señalan aspectos relevantes e irrelevantes, hacen posible el conocimiento, dirigen la acción (Garagalza, 2002: XVIII).

La hermenéutica se opone de esta manera a la racionalización científica, contraponiendo la univocidad del concepto científico a la función presentativo – fusional del símbolo, de carácter plurívoco. Es la vuelta al mundo de la tradición, caracterizada por el conocimiento simbólico y la no – distinción entre el hombre y el cosmos. Las tradiciones y prejuicios son los que introducen al individuo en un diálogo que es la base misma de las ciencias humanas. Así, el lenguaje no está restringido a la enunciación, sino que es un integrador de la lógica silogística y de la potencia mítico – creadora de la palabra. De esta manera el lenguaje se convierte en el lugar en el que se realiza la interpretación primaria de la realidad; si poseemos el lenguaje poseemos también cierto saber, resultado de la experiencia colectiva de los que lo han hablado. Habría que mencionar aquí al relativismo lingüístico de Sapir y Whorf según el cual las ideas están determinadas por el lenguaje de una forma intrínseca: “... el sistema lingüístico de fondo de experiencia de cada lengua no constituía simplemente un `instrumento` para expresar las ideas, sino que en sí mismo las formaba, y actuaba como programa y guía de la actividad mental del individuo, del análisis de sus impresiones y de la síntesis de todo lo que la mente hubiera registrado” (cit. por Velasco Maillo, 2003: 279). El lenguaje traslada hacia nosotros una tradición de valores, actitudes y creencias, una “acepción del mundo” (Garagalza, 2002: 12).

Partiendo de esta imagen tradicional (hermética) del hombre y del mundo, Gilbert Durand esboza el proyecto de elaborar una interpretación totalizadora de la realidad, en la que quedarían implicados y reintegrados los conocimientos alcanzados por las ciencias. De esta manera puede desaparecer la separación dualista entre el hombre y el cosmos, el cuerpo y el alma, lo sagrado y lo profano; los pares de opuestos aparecen interpenetrados, y no podemos dejar de pensar aquí en la visión del bien y

del mal vinculados entre sí, cuya existencia del uno sin el otro es imposible, y que nos presenta Mijaíl Bulgákov en su novela más importante, *El maestro y Margarita*.

Durand, con su enfoque hermenéutico – antropológico propone una teoría general de lo Imaginario, una “fantástica trascendental basada en la existencia de una realidad idéntica y universal de lo imaginario, que constituye el <<espacio fantástico>>, la forma a priori de toda intuición de imágenes”(Garagalza, 1990: 26). Durand llega a la conclusión de que “la imaginación, lejos de estar facultada para <<formar>> imágenes, es potencia dinámica que <<deforma>> las copias pragmáticas proporcionadas por la percepción” (Durand, 1981: 26). Dicho de otra manera, la imaginación se nutre de un “fondo común” de los seres humanos mediante un trayecto antropológico que conjuga la naturaleza humana y las manifestaciones culturales de la misma mediante un sistema de esquemas, arquetipos y símbolos. Así, el mundo imaginario surge ante nosotros como ámbito de la libertad entre lo animal y la adaptación ciega a los requerimientos de la sociedad para un hombre ubicado plenamente en el mundo de la cultura.

Los arquetipos son las imágenes primordiales, la sustantivación de los esquemas; constituyen el punto de engarce de lo imaginario y los procesos racionales, vinculándose a imágenes muy diferenciadas por las culturas que pueden convertirse en símbolos. Los símbolos, los arquetipos y esquemas constituyen un sistema dinámico que tiende a componerse en un relato mítico, en una teofanía, organizado en series que siempre reconducen hacia una trascendencia infinita que se erige como valor supremo (Durand, 1981: 54-56).

Durand divide el universo simbólico humano (o el Imaginario) en dos regímenes: diurno y nocturno; el primero estructurado por la dominante postural, el segundo por la dominante digestiva y sexual – cíclica. Dado que esta división es de vital

importancia para nuestra investigación, presentaremos aquí un resumen de los planteamientos básicos del estudio de Durand.

El régimen diurno es el régimen de estructuras esquizomorfas o heroicas. Es el régimen racional; los esquemas que lo rigen son el esquema ascensional y el diarético (antitético o paradójicamente dual), y los arquetipos más presentes son la luz y el héroe, que combaten a la muerte y la caída, simbolizada por la seducción femenina y la “carne”, símbolo de lo temporal. Las tres facetas imaginarias, teriomorfas (la animalidad), nictomorfas (las tinieblas), catamorfas (caída o abismo) están cargadas de connotaciones femeninas, pero de aspecto negativo, amenazador, contrapuesto a la verticalidad masculina, potenciada por el símbolo de aceptación fálica que es la espada, con un triple poder: mágico y sacerdotal, jurídico y militar. El héroe, por tanto, es un guerrero o sacerdote, temerario y audaz, cuyas hazañas cuentan siempre más que su sumisión al destino. El régimen diurno es un régimen de antítesis ya que contrapone lo masculino a lo femenino, la elevación a la caída, la luz solar al agua negra; es, por tanto, un régimen dualista, de racionalismo espiritualista, con una fuerte disociación entre el espíritu y la materia.

Durand señala también el parentesco entre el régimen diurno de la imagen y la representación de los esquizofrénicos, resumiéndolo en cuatro estructuras esquizomorfas: retroceso autístico (pérdida de contacto con la realidad), desagregación (visión de trozos separados, inconexos), geometrismo y visión topológica (gran importancia de la simetría, planificación y lógica formal) y, por último, antítesis (presentación de imágenes por parejas opuestas). Así, la representación confinada exclusivamente al régimen diurno desemboca en una tensión y constante vigilancia de uno mismo, que sólo puede ser equilibrada por otra actitud ante las fuerzas vitales del devenir, la que pertenece al régimen nocturno de la imagen.

En el régimen nocturno nos encontramos con la reversión de los valores del régimen diurno, y por otro lado con la búsqueda de lo intemporal dentro de la fluidez del tiempo, que dan lugar a dos familias de símbolos: místicos y sintéticos. En el primer grupo nos encontramos con la naturaleza que se ofrece como un refugio en vez de una amenaza: las tinieblas se transforman en noche serena, la caída se convierte en un descenso valorado, presentado como un placer. El héroe es devorado para volver al seno materno y la muerte es presentada como el fin de la separación de la Madre Tierra, revalorizando de esta manera el aspecto femenino. El segundo grupo se centra en la domesticación del devenir por la repetición de los instantes temporales, con símbolos de retorno (como el denario y la rueda) y de maduración (el bastón y el árbol). El régimen nocturno se ocupa, pues, de la armonización de los contrarios.

Durand propone el estudio de cualquier obra de cultura con referencia última al mito, ya que toda obra es como un universo que ordena y articula valores, por lo que su comprensión exige referencia a grandes mitos. Por otro lado, Durand sostiene que hay ciertos mitos directores, que en cada época hay un mito dominante o modelo (Garagalza, 1990: 105). Como dice Kořakowski, los mitos son actos de confirmación de valores, y “el término <<mito>> se extiende a determinadas construcciones, presentes en nuestra vida intelectual o afectiva, y también las que nos permiten conectar teleológicamente los componentes cambiantes y condicionados de la experiencia, relacionándolos a realidades incondicionadas (<<ser>>, <<verdad>>, <<valor>>, etc.)”(Kořakowski, 1999: 9-10). Cada época crea su propio sistema de símbolos y arquetipos, y muchos de ellos son o motor, o creación de un determinado sistema social y político, que se articula a través de ellos, o a través de ellos busca la aceptación. Según Manuel García – Pelayo, los órdenes políticos tenían que contar con unos sistemas de ideas y creencias destinadas a mantener los valores en que se sustentaban, a consolidar la estructura en que se configuraban y a proporcionar unas pautas de orientación y acción frente a los objetos, y a explicar el orden social. Las funciones del mito político serían, por tanto, las de integrar la sociedad, mantener y conservar una cultura contra la desintegración y la destrucción, movilizar a la población, o esclarecer acontecimientos históricos (García – Pelayo, 1981: 23-25). Así,

los mitos políticos revelan los problemas de cada época, dan fe de un tipo de cultura o civilización, responden muchas veces a desequilibrios sociales, denotando la soledad del hombre moderno y su añoranza de una comunidad y solidaridad (Girardet, 1986: 177 - 178).

El imaginario político es un sistema particular del discurso, por lo que tiene algunos elementos comunes, y arquetipos que se repiten a lo largo de la historia. Girardet aísla cuatro principales. El primero sería el complot o la conspiración, vinculado a la imagen de la organización y caracterizado por el secreto, una estructura jerárquica, un objetivo (por lo general la dominación del mundo, voluntad del poder, edificación de un imperio), y unos métodos en los que todo vale. Le seguiría el arquetipo de Salvador, Jefe o Guía, un guardián de la normalidad, cuya misión es la perpetuación de la comunidad, la conservación de sus valores, pero que a la vez personifica la línea de la ruptura del tiempo – paso de un presente decadente hacia el futuro glorioso. El tercer arquetipo sería la Unidad, que representaría una sociedad única, indivisible y homogénea, la armonía, equilibrio y fusión, un bloque sin fisura. Por último, nos encontraríamos con el arquetipo de la Edad de oro, portador de la inocencia, pureza, amistad y solidaridad de un pasado legendario, y de nostalgia de lo duradero e íntimo en un mundo cambiante (Girardet, 1986: 25 - 173).

La sociedad socialista, creada (o más bien en vías de creación) en la Unión Soviética, no podía prescindir de un sistema del imaginario, que tendría además una función movilizadora primordial, siendo los arquetipos propuestos utilizados de forma masiva por la propaganda política. Como afirma Boia, a través de unos arquetipos del Imaginario en Unión Soviética se creó una estructura mental duradera, que inventó una historia, un mundo y un ser humano diferentes, con el propósito de una transformación radical del mundo y de la condición humana (Boia, 2000: 7). El racionalismo del marxismo científico quiso desterrar a lo mítico y a lo fantástico, pero lo que hizo en realidad fue crear un Imaginario nuevo, aunque a partir de elementos ya existentes en la experiencia colectiva humana. Y este imaginario nuevo arraigó tanto

en la sociedad soviética que cualquier versión diferente al mito oficial era rechazada por los individuos que recibían por herencia a dicho mito, tal como suele ocurrir con todas las estructuras míticas, como señala Lévi – Strauss (Lévi – Strauss, 1987: 64).

Greimas anticipó la distribución actancial que sugiere la ideología marxista, en la que el sujeto es el Hombre, el objeto la sociedad sin clases, el destinador la historia, el destinatario la humanidad, el oponente la clase burguesa, y el adyuvante la clase obrera (Reis, 1987: 150). Es un resumen breve del propósito de la ideología marxista, que es la creación de una sociedad nueva, formada por hombres nuevos, dando de esta manera fe de la no – aceptación de la historia de la humanidad y del deseo de llegar a un paraíso terrestre, una edad de oro, en la que hubiese la liberación del individuo, la igualdad absoluta y la abolición de las estructuras e instituciones, pero siempre con marcados valores comunitarios: unidad y cohesión, que ya hemos visto que constituyen uno de los arquetipos políticos más presentes en la historia de la humanidad. Es en el fondo el mito del eterno retorno del que habla Eliade: una rebelión contra el tiempo concreto, histórico, de las sociedades tradicionales, y la nostalgia de un retorno al tiempo mítico de los orígenes (Eliade, 1999: 8).

La formación de esta sociedad nueva debería estar basada en la razón y por tanto en la ciencia, que será deificada, sustituyendo a la religión, cargada excesivamente de tintes “míticos” e irracionales. La ciencia y la tecnología transformarían al mundo, ofreciendo además una explicación coherente del mismo, una interpretación del destino del hombre, y un código ético del comportamiento (Boia, 2000: 15-16). La humanidad se organizaría de manera científica, basándose en el trabajo y la industria; el trabajo se convertiría en una necesidad moral, una segunda naturaleza del hombre. El trabajo educaría, ya que la personalidad humana sería susceptible de ser moldeada para el bien de la colectividad; de esta manera no existirían hombres mediocres, ya que éstos no podrían realizar los proyectos grandiosos necesarios para la sociedad nueva. El hombre cambiaría hasta el punto de transformarse biológicamente, y así podría ocuparse de transformar la naturaleza,

aumentando la producción agrícola o haciendo grandes obras de ingeniería que cambiarían la superficie del planeta. Los planes quinquenales son la expresión de esta “previsión” económica del hombre dominante sobre la naturaleza, que podría duplicar o triplicar la producción a su antojo. Como dice Tucker, en el canon del leninismo, ser ciudadano soviético era ser miembro de un colectivo orientado a la construcción del socialismo y del comunismo (Tucker, 1989: 35).

Este esquema de “ascensión” a un mundo mejor tenía al principio una clara vocación internacionalista, aunque la limitación del comunismo a las fronteras de la Unión Soviética produjo rápidamente una identificación de las aspiraciones del proletariado internacional con las exigencias soviéticas y los intereses políticos rusos, pasando a una vocación aislacionista basada en el miedo a la contaminación y en la necesidad de mantener la pureza, y con la expresión máxima en la diabolización del Extranjero.

La búsqueda científica de las leyes sociales de la acción política crea su propio panteón de héroes, cuyas figuras son el científico, el ingeniero, el gran jefe – comunista, que sustituyen al sacerdote o rey guerrero. Su misión es sin embargo la misma: elevar la humanidad hacia la altura, hacia un mundo perfecto. García – Pelayo resume de esta manera al sistema del Imaginario comunista(García – Pelayo, 1981: 15):

Intuiciones míticas desplegadas racionalmente por el marxismo: sociedad sin clases de la comunidad originaria, caída en la sociedad clasista, con los correspondientes fenómenos de servidumbre u enajenación, sociedad sin clases al fin de los tiempos, en la que el hombre cancelará la oscuridad y servidumbre para centrarse en sí mismo; sacrificio del proletariado por la liberación total y radical de la humanidad, y Zusammenbruch del capitalismo entre esta liberación y la edad caduca.

Con este breve repaso del Imaginario comunista vemos que las estructuras en las que se basa pertenecen básicamente al régimen diurno de la imagen, el régimen racional y racionalizado, en el que no hay lugar para lo fantástico, y lo nocturno queda desterrado.

El Imaginario comunista estaba muy presente en la vida soviética, principalmente a través de la fuerte propaganda política, que potenciaba los símbolos y arquetipos del que formaban parte. Como dice Laplantine, “El parentesco entre el mito y la ideología es evidente: ambos se construyen en un proceso de distorsión infinita de lo real y en un movimiento de violenta separación entre lo vivido y lo pensado”(Laplantine, 1977: 62). La literatura fue una parte más de esta propaganda, y esta función instrumental tuvo su máxima expresión en la literatura del realismo socialista, que renunciaba la realización de sus propias metas para participar en el proyecto de la creación de un hombre nuevo, obediente a las leyes objetivas de la ciencia, como afirma Tomasik (Tomasik, 1999: 5-6). Debía forjar el mito soviético como una tradición sagrada, una revelación primordial, un modelo ejemplar (Eliade, 1968: 7). Más adelante presentaremos una breve morfología de la novela del realismo socialista; ahora sólo señalaremos el seguimiento fiel por parte de obras del realismo socialista de este esquema ascensional del Imaginario comunista que hemos presentado anteriormente; no podía ser de otra manera en un país en el que se consideraba que la literatura debía tener su utilidad social, y en el que lo único que merecía la pena describir era el esfuerzo de la creación del mundo nuevo, de la ascensión al paraíso terrestre. La literatura debe mostrar que los acontecimientos históricos no son una sucesión de arbitrariedades, sino que poseen una estructura coherente que lleva a un fin preciso, la edad del oro, que se encuentra sólo al final de la historia (Eliade, 1999: 137).



Si la novela del realismo socialista constituye el “canon” aceptado en la Unión Soviética como el único válido, sólo podemos pensar que las obras prohibidas por el régimen comunista en dicho país de alguna manera atentaban en contra del imaginario vigente, cosa que comprobaremos en el ejemplo de Mijaíl Bulgákov, escritor fantástico en el que abunda la simbología del régimen nocturno de la imagen. La principal premisa de nuestra investigación es, por tanto, la *inadecuación* del discurso literario de Mijaíl Bulgákov al imaginario político – ideológico dominante en los discursos privilegiados en Unión Soviética en los años 20 y 30, época de crecimiento del poder de Stalin y su máximo auge, discursos que tienen su forma canonizada en algunas obras del realismo socialista. A su vez la obra de Bulgákov supone una *subversión* de la realidad descrita con tanto celo por el realismo socialista, y que en su obra se revela como más pura de las fantasías, mucho más difícil de creer que el mundo fantástico que él mismo introduce en la alocada realidad del día a día en el país soviético. El discurso de Bulgákov es un discurso no – adaptado a las circunstancias de su creación, cosa que comprobaremos en el análisis de algunas de sus obras, y por ello es perseguido. A su vez, la sensación de estar perseguido y proscrito, y la rebelión interior contra el sometimiento a los dictados de una ideología (tanto política como literaria) que no comparte, hacen que Bulgákov cree su propio universo en el que tergiversa y distorsiona este mundo ideal y heroico que pretende mostrar el realismo socialista, riéndose de él con la risa amarga de quien se considera a sí mismo un satírico, e introduciendo elementos fantásticos desterrados de la literatura del momento.

### 3. LA SÁTIRA, LA FANTASÍA Y LA CIENCIA FICCIÓN: CRÍTICA Y SUSPENSIÓN DE LA REALIDAD

No pretendemos trazar aquí una teoría completa de los géneros literarios, aunque podríamos clasificar tanto a la sátira, como a la fantasía y a la ciencia ficción como tales. Ya mencionamos más arriba que en esta tesis nos interesa la obra literaria de Mijaíl Afanásievich Bulgákov como forma de discurso opuesta al discurso oficial del realismo socialista, y ver cuáles son los elementos que utiliza Bulgákov para escapar de los cánones impuestos en el arte en general y en la literatura en particular. La sátira, la fantasía y la ciencia ficción son aquellos modos discursivos que Bulgákov introduce en su obra para distanciarse del mundo real que le rodea, pero también a su vez para retratarlo y mostrar sus debilidades, dando a la luz un tipo de significado potencial que surge a raíz de interacción entre texto y contexto. Este capítulo, por tanto, ahonda en el fondo en el análisis de discurso y la pragmática ya trazados anteriormente, centrándose ahora en unos elementos tan presentes en la obra de Bulgákov como la sátira y lo fantástico, elementos que caracterizan casi siempre su obra.

La **sátira** es, generalmente, una crítica de las costumbres y las conductas de los individuos; se suele valer de la anécdota, del ingenio y del humor para ridiculizar los defectos tanto de individuos como de sociedades. Es por tanto un modo de comunicación en el que destaca la crítica por un lado, y el humor por el otro. Es una práctica discursiva que requiere de una cultura particular y de un sistema de instituciones, y también de un marco de creencias y conocimientos que envuelven a estas instituciones. Es en este marco donde aparece otro elemento imprescindible de la sátira: una desaprobación percibida por el satírico sobre algún aspecto de un potencial objeto de la sátira. El objeto de la sátira puede ser tanto una persona, como un episodio que incluya agentes humanos, algún aspecto fijo o estable de la

experiencia o de la existencia, o incluso otra práctica discursiva (Simpson, 2003: 8). Para que la sátira funcione, tiene que haber un conocimiento cultural del objeto; en caso contrario el humor puede llegar a no entenderse.

El humor en la sátira es por tanto un rasgo que se circunscribe al contexto. Como dice Charles A. Knight, la sátira refleja la cultura, pero busca establecer distancia con ella y revelar sus elementos falsos, con lo que explora y a la vez refleja las lagunas y las contradicciones de la cultura; es a la vez crítico y representación de esas contradicciones. La sátira ataca a las ideologías existentes pero no puede escapar de ellas o evitar una expresión implícita de las alternativas que sólo pueden existir dentro del texto, ya que debe subvertir a las ideologías para poder expresar (Knight, 2004: 50 – 51).

La clásica relación triádica del discurso entre emisor – mensaje – receptor mantiene su vigencia en el análisis de la sátira, ya que incluye un número de reconocimientos mutuos necesarios para una comunicación adecuada. Esos reconocimientos incluyen elementos de la propiedad que parecen ser violados por la tendencia de la sátira para hacer ataques normalmente considerados como inapropiados o incluso no éticos. Según Knight, en la sátira el emisor y el receptor tienen que estar de acuerdo en que el ataque imaginativo del autor y la condena del receptor están justificados por los valores articulados o implícitos en la sátira o por las cualidades estéticas del trabajo (Knight, 2004: 41). Eso concuerda con la teoría general del humor verbal de Attardo y Raskin, que captura las diferentes fases del desarrollo de un chiste, determinando las tres principales: el emplazamiento, la incongruencia y la resolución. En el caso de la sátira los elementos de la fase del emplazamiento pasan a ser parte del contexto y establecen el marco de la expectativa (Simpson, 2003: 37 – 38).

Si el humor se origina en primera instancia a través de la oposición entre elementos discursivos, a través de la activación de incongruencias, la sátira se vale de

las fórmulas culturales que hacen que algunas de estas oposiciones sean incompatibles en los contextos de determinados discursos, ya que crean la ruptura de las condiciones presupuestas en el marco del discurso (Simpson, 2003: 35 – 36). Eso hace de ella un discurso potencialmente peligroso en las condiciones políticas en el que se intenta controlar todo mensaje que se lanza a la sociedad: cuando las cosas no pueden ser dichas en un lenguaje ordinario, pueden ser dichas en un discurso ficticio, y la represión por la que se requiere dicha transformación es también satirizada. Como afirma Knight, la función referencial es la dominante en la sátira porque la sátira ataca ofendiendo; eso revela los desórdenes del discurso al que imita o los desórdenes en el mundo al que este discurso se refiere (Knight, 2004: 47).

Bajtín en su estudio de lo carnavalesco señalaba que éste pertenecía a la categoría de la cultura no oficial, aquella que se aparta del ser y hacer de la ideología dominante para hacer burla de sus rígidas estructuras organizacionales. La sátira se podría calificar como un recurso de lo carnavalesco con el que comparte la subversión de la jerarquización impuesta: la sátira se burla de ella, mientras que el carnaval permite convertirla en un “mundo al revés”.

La sátira resulta por tanto incómoda para el poder político porque adopta la forma de un ataque específico, y en este ataque necesita implicar a sus lectores como aliados, valiéndose de su capacidad de asimilar los patrones y giros de lenguaje de otros géneros. Esa capacidad viene dada por basarse la sátira al menos en dos modelos de la ironía: de eco y oposicional; hay un eco constante de otro discurso, pero ese discurso a su vez se subvierte. Allí es donde se puede encuadrar la afirmación de Frye que la sátira es la ironía militante, y de allí surge también la explicación de la sátira del siglo XX en términos de asumir las condiciones sociales y políticas predominantes en la época, aunque no todos los estudiosos se ponen de acuerdo en cuanto a los contextos en los que aparece la sátira más abundantemente; mientras W.H. Auden afirma que la sátira florece en tiempos de relativa estabilidad y satisfacción en sociedades homogéneas que acatan una concepción común de la moral, otros argumentan que las

condiciones de incertidumbre, represión y agitación son precisamente los factores que engendran una prolífica producción satírica – Elliot afirma que surge en épocas de riesgo y amenaza de castigo y censura, y Paulson ve el siglo XX como siglo de la sátira después de la desilusión de las dos Guerras Mundiales, como cita Simpson (Simpson, 2003: 49 – 50).

Podemos conceptualizar a la sátira como un tipo de macro – estructura del discurso en las que pueden aparecer una gran variedad de técnicas del humor, verbal o visual. Muchas de estas técnicas compositivas pueden ser entendidas por analogía con los términos de la metonimia y de la metáfora, que aportarán los recursos de saturación, focalización atenuada y negación por un lado, y estrategias de combinación, interdiscursividad e integración por otro, aunque el mecanismo básico del método satírico tiende a ser metonímico. Si la metáfora implica la conexión entre dominios conceptualmente distintos, comprendiendo un dominio – fuente para rasgos de la construcción metafórica y dominio – objetivo donde dichos rasgos son proyectados, por el contraste la metonimia es aceptada como al operación que comprende la transposición en el mismo dominio conceptual; cuando la metáfora asume cierta distancia entre los conceptos que plasma, la metonimia eleva de categoría unas características sobresalientes de un dominio para que representen al dominio en su totalidad. Sus recursos se podrían graduar en un continuum que iría desde la saturación (proceso de inflación a lo largo de un particular dominio conceptual), pasando por la caricatura (forma de saturación metonímica que conlleva la distorsión de algún aspecto de la apariencia humana, normalmente de la fisionomía), la atenuación (lo opuesto a la saturación, lo que supone un distanciamiento del objeto), hasta la negación (Simpson, 2003: 126 – 135).

Los usuarios ordinarios del lenguaje tienen la habilidad de pensar yendo más allá de la comunicación literal; las figuras de metáfora y metonimia, junto a la ironía, pueden servir como mecanismos – marco del discurso satírico, un discurso en el que el significado potencial surge a raíz de interacción entre el texto y el contexto, con lo cual

la relación del texto con la realidad es tiene máxima importancia. Según Rabkin, la sátira desea exponer y criticar la vida humana, y pretende decir la verdad y toda la verdad enseñando lo aparentemente fáctico ridiculizando y rebajando el dibujo de este mundo o el dibujo de otro mundo con el que se contrasta al nuestro (Rabkin, 1976: 145).

Esa misma importancia en relación con la realidad aparece también en lo que llamamos “**lo fantástico**”, aunque esta vez a través de un negativo: hay una clara tendencia de hacer de lo fantástico simplemente lo contrario a lo realista (Ceserani, 1999: 14), y aunque afirmar eso es quizás demasiado simplista, no cabe duda de que la literatura fantástica es la reacción al pensamiento ilustrado que destierra sin piedad los fenómenos inexplicables por la razón. En su estudio clásico sobre lo fantástico Todorov afirma lo siguiente: “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. El concepto de fantástico se define pues con relación a los de real e imaginario... “. Más tarde Todorov enumera las tres condiciones de lo fantástico (Todorov, 1982: 34; 43 – 44):

En primer lugar es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personajes reales y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje; de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo, la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación “poética”. Estas tres exigencias no tienen el mismo valor. La primera y la

tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse. Sin embargo, la mayoría de los ejemplos cumplen con las tres.

Como afirma Reisz, lo fantástico surge como una especie de compensación ante la rigurosa escisión impuesta por el pensamiento iluminista, entre la esfera de lo natural y la de lo sobrenatural (Reisz, 2001: 194). Con el cambio de los sistemas culturales de la época, la aceptación de la existencia de seres de un mundo invisible se pasa a considerarla como síntoma de una inferioridad cultural basada en la pseudociencia, y se procede a su relegación del discurso oficial a niveles de cultura infantil y literaria.

En este sentido la literatura fantástica es la reversión de un constante avance de la narrativa desde el mito hacia el realismo. Dicho avance acarrea la paralela transformación del mundo representado en ella: ausente de él al principio una diferenciación clara entre lo natural y lo sobrenatural, la distinción acaba por ser muy definida, quedando excluidos los hechos sobrenaturales hasta el momento en el que se desarrolla una narrativa que es consciente de la diferencia entre lo natural y lo sobrenatural, pero que presenta deliberadamente acontecimientos sobrenaturales, la literatura fantástica (Scholes, Rabkin, 1982: 15). Por ello se puede afirmar que la literatura fantástica refleja las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo, dado que trata aquellos fenómenos que se escapan de lo denominado como "real", cuya concepción varía según las épocas (Bessière, 2001: 84). A través de lo fantástico podemos observar la transformación del imaginario humano y la aparición de nuevas vías de aprehender los significados y explorar las experiencias y de nuevas estrategias representativas.

Las definiciones de lo fantástico se centran en la irrupción en la realidad de lo inadmisibile (Caillois), de lo inexplicable (Vax), de lo amenazador (James), de lo misterioso (Castex), de lo sobrenatural (Roas), de lo imposible (Bessière). Ese imposible tiene dos condiciones: está en contradicción con cualquiera de las leyes que integran el

contexto de causalidad en que se fundan las acciones de los miembros de una comunidad cultural marcada por el racionalismo iluminista, y no se deja reducir a un “posible según lo relativamente verosímil” codificado por los sistemas teológicos y las creencias religiosas dominantes. Hay por tanto una irreductibilidad tanto a una causa natural como a una causa sobrenatural más o menos institucionalizada.

En la semántica global de un texto fantástico nos encontramos con la existencia de mundos paralelos que amenazan con destruir al mundo natural, y con el postulado de realidad de aquello que se daba como imaginario y viceversa (Campra, 2001: 158 – 159). Es necesaria la relación de lo fantástico con el contexto sociocultural, ya que hace falta contrastar el fenómeno sobrenatural con nuestra concepción de lo real para poder calificarlo de fantástico, y esa calificación dependerá de nuestro modelo de la realidad (Roas, 2001: 14 – 15). Eso nos lleva a una coexistencia de lo posible y de lo imposible, produciéndose un choque racional, una violación del orden natural por la superposición de órdenes que en principio son irreconciliables, sin continuidad posible. Y aunque los imposibles fantásticos se ubican siempre en el contexto de causalidad que obedece a leyes rigurosas y bien conocidas, en el marco de la normalidad cotidiana, como afirma Rosalba Campra, lo fantástico implica la superación y la mezcla de los órdenes natural y sobrenatural: el yo se desdobla y se anula la identidad personal, el tiempo ve borrada su unidireccionalidad, el espacio se anula como distancia (Campra, 2001: 165).

Una de las condiciones para que se de esta superposición es la verosimilitud y coherencia interna (Múscolo, 2005: 55). Hay que recordar en este momento que la verosimilitud es lo que está de acuerdo con la opinión pública o lo que está de acuerdo con las leyes de un género, y por tanto es una convención, un hecho cultural, histórico y retórico; la definición de lo verosímil no es inmutable, lo cual deberemos tener en cuenta en nuestro estudio de las obras de Mijaíl Afanasiévich Bulgákov. La credibilidad es necesaria porque lo fantástico pone en duda nuestra percepción de lo real, y por ello el realismo se convierte en una necesidad estructural. El relato fantástico por



tanto se ambienta en una realidad cotidiana construida con técnicas realistas, que a la vez destruye insertando en ella otra realidad. Como señala Campra, se puede decir que la estructura general del texto fantástico define la esfera A y la esfera B independientes y sin posibilidades de contacto entre ellas, y produce una superposición que las lleva a coincidir de modo momentáneo o definitivo. Eso produce finalmente una revelación de la inconsistencia de una de las dos esferas (Campra, 2001: 166 -168).

La vacilación del lector es la primera condición de lo fantástico, y esa vacilación da pie a socavar al orden establecido, al discurso oficial. Lo fantástico se empeña en construir una categoría negativa, proyectada contra lo que se considera normal, natural y objetivo según la lógica y el lenguaje “representacional” (Nandorfy, 2001: 243), y por lo tanto su función es habitualmente subversiva en términos de violación de las expectativas, ya que altera la representación de la realidad establecida por el sistema de valores compartido por la comunidad. La literatura fantástica resulta, de esta manera, estar fuera de lo aceptado socioculturalmente. Es la puesta en práctica de la subversión de todo discurso fiable, instalación de una efectiva alteridad (Bozzetto, 2001: 224).

Rosemary Jackson afirma que lo fantástico es fundamentalmente “la literatura del deseo”, y que sus incursiones en lo inexistente son en realidad maneras de desafiar el orden político, social y económico existente, de manifestar lo prohibido. Lo fantástico amenaza las estructuras dominantes y muestra el deseo de algo que resulta excluido del orden cultural que suele tolerar tan sólo las fantasías que se adentran en el reino de lo “maravilloso”, en aquellas que se centran en la creación de mundos secundarios a través del mito religioso, la magia o la ciencia ficción, unos mundos compensatorios que sirven para estabilizar el orden social. Como dice Jackson, las otras expresiones de la alteridad sólo pueden ser conocidos y representados como lo extranjero, lo irracional, lo “loco”, lo “malo” (Jackson, 2001: 143 – 147). La interpretación de lo fantástico es por tanto a la vez psicoanalítica y sociológica, dado

que es una forma del lenguaje del subconsciente y también la forma de oposición social subversiva que construye mundos alternativos al que pertenece a la realidad, franqueando los límites inaccesibles y pasando por encima de la censura, tanto la institucionalizada como la que reina en la psique misma de los autores, describiendo aquello que muchos no se atreverían a mencionar en términos realistas.

Como afirma Irène Bessière, “la ambigüedad ideológica del relato fantástico... expresa nuestra miseria y nuestra perplejidad esenciales, lo arbitrario de toda razón y de toda realidad, pero sugiere la tentación constante de alcanzar el orden superior” (Bessière, 2001: 99). De alguna manera, lo fantástico puede reponer el sentido perdido, concentrando todo aquello que no puede decirse en la literatura oficial, aunque no es tan libre como parece: la obsesión del mito o de lo simbólico no es más que la expresión de una oscura exigencia de orden permanente.

La literatura fantástica está llena de lo que Brian Attebery llama “imágenes cargadas”, emblemas concretos de problemáticos o valiosos fenómenos psicológicos o sociales. La combinación de tales imágenes dentro del orden narrativo es un intento de lograr una representación icónica, por lo que dichas narrativas, como un mapa de la ciudad, nos dan una nueva comprensión de los fenómenos a los que hacer referencia (Attebery, 1992: 7). Por ello, más que constituir un lenguaje propiamente dicho, lo fantástico es una “contraforma” que deconstruye los discursos dominantes en una determinada época desde dentro de ellos mismos (Bessière, cit. por Ceserani, 1999: 93 – 95). Pero si es cierto que aunque sus procedimientos formales y los temas que toca no son propios sólo de la literatura fantástica, ésta presenta una combinación y empleo particular de estrategias retóricas y narrativas, de artificios formales y núcleos temáticos.

Entre los procedimientos narrativos y retóricos habituales en la literatura fantástica podemos contar la ostensión de los procedimientos narrativos, la presencia

en el relato de destinatarios explícitos, un gran interés en las capacidades proyectivas y creativas del lenguaje, la implicación del lector a través de la sorpresa, el terror, el humorismo, pasos de umbral y de frontera, la presencia del objeto mediado, la elipsis, al teatralidad, la figuración, el detalle (Ceserani, 1999: 100 – 113), la utilización de técnicas de “mise en abyme” (relato como actividad de escritura), “efecto de espejo” (relato secundario intercalado en el relato principal), “efecto fantástico propiamente dicho” (aparición del epíteto fantástico), “efecto de cita” (alusiones manifiestas), “autorreferencia implícita” (Bellemin – Noel, 2001: 134 – 138). Farah Mendlesohn distingue en su estudio cuatro categorías esenciales de lo fantástico, determinadas por la manera en la que lo fantástico entra en el mundo de la narración; podemos así hablar de la fantasía del portal de la búsqueda (que nos invita a pasar del mundo real al mundo fantástico en una transición marcada por el movimiento, el viaje fijado en una cartografía), la fantasía inmersiva (plasmada en un mundo construido de tal manera que funciona a todos los niveles como un mundo completo, sin una línea divisoria entre lo real y lo irreal; cualquier fantasía lo suficientemente inmersiva es indistinguible de la ciencia ficción), la fantasía liminal (lo fantástico merodea en una esquina del ojo, convirtiéndose en parte del día a día al mismo tiempo que algunos participantes tratan de preservar con desesperación los hábitos mundanos dentro de un caos evidente), y la fantasía intrusiva (lo fantástico entra de pleno en el mundo de lo real; es la fantasía de la entropía y de la resistencia a la entropía) (Mendlesohn, 2008: 1-195).

La relación entre lo fantástico y las figuras retóricas es también constante, igual que lo es en la sátira; por ello quizás Rabkin afirme que la sátira es inherentemente fantástica (Rabkin, 1976: 146). También hay unos sistemas temáticos recurrentes, como la noche y lo oscuro, la vida de los muertos, el individuo, la locura, el doble, la aparición de lo ajeno, de lo no cognoscible, el eros y la frustración del amor romántico, y la nada o los agujeros vacíos en la realidad. Y aunque algunos de estos temas quizás nos parezcan “anticuados” o más bien pertenecientes a la literatura fantástica del siglo XIX, lo fantástico no ha desaparecido de la literatura contemporánea, aunque haya asumido nuevas fórmulas. Hoy en día lo fantástico ya no inventa regiones

sobrenaturales, sino que presenta un mundo natural transformado en algo extraño, algo que es “otro”. La irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal no tiene como fin la demostración de la evidencia de lo sobrenatural, sino pretende postular la posible anormalidad de la realidad, gracias a lo que descubrimos que nuestro mundo no funciona tan bien como creíamos (Roas, 2001: 37). Como dice Jaime Alazraki en su postulación de lo neofantástico, es la visión del mundo real como una máscara que oculta una segunda realidad (Alazraki, 2001: 276 – 277).

Lo que sigue siendo cierto en la literatura fantástica es que tiene un concepto diferente de los caracteres, usando el término Jungiano de arquetipo. Más que basar los caracteres en las observaciones del comportamiento, el escritor fantástico puede romper con la personalidad compleja, consciente y diurna y centrarse en sus componentes arquetípicos, inconscientes y nocturnos (Attebery, 1992: 70). La fantasía tiene las características del proceso inconsciente – las contradicciones mutuas, falta de la temporalidad, cambio de la realidad externa a la interna, tendencia de las emociones de cambiar repentinamente de su carácter y objeto, y a través de ello investiga, entre otras cosas, a los miedos y los deseos y la extraña relación entre ambos (Apter, 1982: 135 – 136). No es por tanto una huida de la realidad, sino su investigación profunda.

También la **ciencia ficción** tiene como el fin último desvelar y poner en duda los aspectos de la cultura tradicional. No es tanto una válvula de escape de los problemas de la realidad, sino que pretende que el lector jamás olvide que todo lo desarrollado tiene que ver con la parte más cruda y profunda de la realidad (Moreno, 2010: 105), con lo cual su simbología sigue anclada en el mundo real, igual que en la literatura fantástica.

Lo fantástico y la ciencia ficción han ido en paralelo en su desarrollo, e incluso se solapan frecuentemente (Attebery, 1992: 105 – 106). Comparten entre ellas la

oposición a los géneros literarios naturalistas o empíricos, diferenciándose sin embargo por su enfoque. La ciencia ficción a base de efectos de realidad se esfuerza explícitamente en hacer pasar por realidad una construcción cuya coherencia obedece a las normas de nuestra racionalidad, pero cuyos elementos son extrapolados a partir de una cierta historicidad científica, política e incluso psico – política (Bellemin – Noël, 2001: 109). Suvin define la ciencia ficción como una narración imaginaria, determinada por el recurso literario hegemónico de un lugar y/o unos dramatis personae que son radical o al menos significativamente distintos de las épocas, lugares y personajes empíricos de la literatura “mimética” o “naturalista”, pero que a la vez son aceptados como no imposibles de acuerdo con las normas cognoscitivas de la época del autor. La diferencia con lo fantástico estriba por tanto en que la literatura fantástica no posee esa validación empírica que si presenta la ciencia ficción (Suvin, 1984: 10). La ciencia ficción requiere de una explicación o por lo menos una impresión de ella, mientras la fantasía es aceptada sin preguntas; lo fantástico trata sobre cosas que no existen y no pueden existir, mientras que la ciencia ficción trata sobre cosas que pueden existir o que puede que existan algún día; su posibilidad entra dentro de la realidad de la lógica (Attebery, 1992: 113). En la ciencia ficción, por tanto, se dan hechos imposibles tecnológicamente en el momento en el que el autor las crea, y la existencia de esos elementos que no existen en nuestro mundo empírico es uno de los rasgos dominantes de la ciencia ficción, aunque la literatura de pronóstico tecnológico o vulgarización científica es sólo una de las etapas inferiores en el desarrollo de la ciencia ficción.

La ciencia ficción es un género cuyas condiciones son la presencia y la interacción del extrañamiento y de la cognición, y cuyo recurso formal más importante es un marco imaginativo distinto del ambiente empírico del autor. Por ello Suvin propone calificarla como literatura del extrañamiento cognoscitivo (Suvin, 1984: 26 – 27), en la que la lógica valida el dominio o la hegemonía narrativa de un “novum” totalizador que cambia todos el universo del relato. Eso enlaza con otra propuesta terminológica, esta vez de Fernando Ángel Moreno, que califica este género de “ficción proyectiva” basado en elementos no sobrenaturales (Moreno, 2010: 107).

Cuando esa “ficción proyectiva” adquiere un marcado tinte socio – político, nos hallamos ante el subgénero de la utopía y su espejo negativo, la distopía. La utopía se interesa por cuál es el mejor modo de organización para una comunidad, y consiste en una condición sociopolítica radicalmente distinta e históricamente alterna a la comunidad del autor. Toda utopía debe ser un lugar aislado y completo, con relaciones articuladas en una visión panorámica, con un sistema jerárquico formal que constituye el orden supremo, y una estrategia dramática que entra en conflicto con las expectativas del lector (Suvin, 1984: 78 – 80). La utopía, un anhelo de larga trayectoria en la historia de la humanidad, que hunde sus raíces en “La República” de Platón, tiene sin embargo unos aspectos que pueden resultar indeseables, como la imposición de un orden a expensas de la libertad, la opresión y la manipulación, lo cual abre la posibilidad de una segunda respuesta a la evolución humana, esa vez oscura y no brillante, y que explica el surgimiento de la narrativa distópica en el contexto político de Europa de los años 20 y 30. La ficción distópica reduce el mundo siempre a un “Estado” y cuenta la lucha de un individuo o de un pequeño grupo de individuos contra ese Estado (Scholes, Rabkin, 1982: 45), una lucha por recuperar los reductos de libertad en un mundo planificado y controlado en exceso, donde la utopía adquiere tintes oscuros. Así la caracteriza Laplantine (Laplantine, 1977: 59):

Por su transparencia misma y su obsesión maníaca de hacerse cargo hasta del último vericuetos de nuestra vida, la utopía acorta el tiempo festivo e imaginario de nuestra experiencia y nos fuerza a la monotonía, al claroscuro y a la tristeza. Toda sociedad utópica se impone gracias a la represión, ya brutal, ya consentida, de la aptitud que tiene el hombre para esperar, para representar su esperanza hasta la farsa y para entregarse a la jarana.

La Unión Soviética tuvo una relación ambigua con la literatura de la ciencia ficción. En un primer momento postrevolucionario proliferan las novelas de

anticipación y de catástrofe, que predicen las consecuencias sociales de las invenciones científicas, consecuencias que inevitablemente se ceñían a la caída catastrófica del sistema capitalista y la victoria de la revolución mundial. En este contexto las obras de Mijaíl Bulgákov como *Los huevos fatales* o *El corazón de perro* parecen sarcasmo contra una situación social odiosa y cerrada, sin salida alguna. Posteriormente, desde 1929 a 1930, RAPP lanza una vigorosa campaña contra la ciencia ficción, a la que llamaban género dañino, y prácticamente terminan con su publicación.

La ciencia ficción en la Unión Soviética se queda por tanto reducida a ensalzar la tecnología; anticipar los desarrollos posibles no tenía sentido en un país en el que Stalin pasaba por el único “adivinator” del futuro, un Stalin que además creía firmemente en la teoría de la evolución lamarckiana, que negaba la existencia de los genes e intentaba probar que las características adquiridas podían heredarse. Los primeros gobiernos soviéticos suponían que la naturaleza humana cambiaría al vivir bajo la dictadura del proletariado, y evolucionaría rápidamente en respuesta a cambios acelerados en el medio ambiente (Scholes, Rabkin, 1982: 154 – 155), y Stalin se encargó de que esta fuera la única opción de investigación en el campo de la genética y biología; no hay más que recordar el gran apoyo que prestó a la figura de Trofim Lysenko que se apresuró en seguir sus ideas en el campo de la genética, en contra de todos los resultados empíricos y suprimiendo prácticamente del todo la genética clásica (Medvedev, Medvedev, 2003: 209 – 228). Con semejantes teorías, la ciencia ficción no hacía falta; el único deber de anticipación literaria era resolver los problemas tecnológicos del futuro cercano, ya que sólo así la literatura seguiría asentada en el realismo socialista, un realismo que en el fondo no era más que otra utopía.

La utopía y la sátira están mutuamente relacionadas, igual que esta segunda lo es con la literatura fantástica. La utopía explica lo que la sátira insinúa, y viceversa; la sátira es un posible imposible (se considera axiológicamente imposible lo que es

empíricamente posible) y la utopía es un imposible posible (Suvin, 1084: 71). De esta manera podemos decir que la ciencia ficción, lo fantástico y la sátira tienen en común el ser reflejo de la realidad circundante, a la que intentan hacer ver de otra manera de la que la hace ver un discurso oficial e institucionalizado. No es de extrañar que en la Unión Soviética convertida en un estado totalitario este tipo de expresiones, que huían de la realidad “obligada”, no eran bienvenidas y se oponían al canon impuesto. No es de extrañar tampoco que los autores que cultivaban este tipo de recursos acabasen fuera del circuito editorial, proscritos si no perseguidos por el régimen. El caso de Mijaíl Bulgákov, como veremos en adelante, fue un ejemplo de ello.



## II. LA UNIÓN SOVIÉTICA EN LOS AÑOS 20 Y 30

### 1. EL CLIMA POLÍTICO Y SOCIAL

#### 1.1. La era leninista

Lenin llegaba desde Suiza a Petrogrado a mediados de 1917, después de la revolución de febrero que culminó con el poder en manos del gobierno provisional del partido de los kadetes, un gobierno que prometía la instauración de un régimen democrático y la convocatoria de una asamblea constituyente. Había sin embargo otro poder que hacía sombra al gobierno, el soviet de Petrogrado, un consejo a través del cual los obreros, los soldados e intelectuales radicales ejercían una influencia poderosa, una influencia que se iba extendiendo poco a poco a otras ciudades y grandes centros industriales, y de allí también a las ciudades pequeñas y aldeas. En este ambiente Lenin trazaba en sus *“Tesis de abril”* la estrategia a seguir en la fase de lo que consideraba la transición entre el poder burgués y el proletario, y que consistía principalmente en no sostener al Gobierno provisional, destacar el papel de los soviets, nacionalizar la tierra y la banca, el control por parte de los soviets de la producción de bienes y del reparto de los productos, o combatir la confusión socialdemócrata en el partido revolucionario.

Los bolcheviques a los que lideraba Lenin estaban en aquel momento en franca minoría en cuanto a los apoyos en los soviets, pero esa situación empezó a cambiar gracias a su estrategia de radicalizar todas las tensiones contra un gobierno (en el que ya participaban los mencheviques) que no acometía ninguna reforma ni tampoco se mostraba inclinado a poner fin a la guerra. El peso de los bolcheviques en Petrogrado y

Moscú iba creciendo, y eso a ojos de Lenin mostraba que se daban ya las condiciones para una toma del poder por los respectivos soviets. La decisión que por estrecho margen de votos tomó el Comité Central bolchevique el 10 de octubre de 1917 fue de una insurrección armada; en la noche del 24 a 25 de octubre las formaciones armadas de los bolcheviques ocuparon los centros neurálgicos de Petrogrado con la excepción del Palacio de Invierno donde el gobierno resistió hasta el día siguiente. Ese mismo día 26 de octubre comenzaba el II Congreso de los Soviets, en el cual los bolcheviques lograban la mayoría en la elección del comité ejecutivo. Así comenzaba la época leninista de la revolución, que imprimiría el carácter de lo que sería la Unión Soviética a lo largo de su existencia.

Antes de la revolución Lenin había formulado su teoría de la revolución democrático–burguesa rusa que se apartaba del marxismo clásico, pero una vez empezado el proceso revolucionario consideró inviable la dictadura democrática revolucionaria de los obreros y campesinos, y planteó que la revolución debe transformarse en socialista o de lo contrario se abrirá paso la contrarrevolución zarista. Este planteamiento se unió al concepto que tenía sobre quién debía llevar a cabo esta tarea, algo que Lenin esbozó en su texto “*¿Qué hacer?*” escrito entre 1901 y 1902, en el que advertía de los peligros que para la clase obrera se derivaban de la organización espontánea y defendía la necesidad de un núcleo profesional que constituiría el partido obrero. En los años posteriores, Lenin concibió ese mismo partido como instrumento de selección de líderes que debía tener una unidad compacta y elaborar una línea política en función de la lucha de clases; esa línea política no podía ser fruto del contraste de opiniones distintas, sino el resultado de un análisis concreto de la situación real en que el partido mismo actuaba, desembocando en “centralismo democrático” con una disciplina muy severa.

El partido bolchevique (que pronto pasó a llamarse comunista) pasó a ejercer la *dictadura del proletariado* en la que más que disolver el Estado según los postulados de Marx, éste era convertido en instrumento al servicio de una clase minoritaria en la

sociedad rusa, una clase que prácticamente no existía en aquel momento, con lo que el partido era más bien el depositario del proletariado del futuro, a través de una senda que conduciría al socialismo proletario a través de la industrialización. Lenin sostenía las tesis del marxismo maduro según las cuales sólo los países más desarrollados, los que tenían implantados el capitalismo, podían transitar hacia el socialismo; la consecuencia del triunfo bolchevique fue “una firme decisión de acometer un proceso de ingeniería social encaminado a acelerar la acumulación de capital” (Taibo, 2010: 49); todo ello a través del partido que pronto se convirtió en dictatorial y totalitario. Si después de la firma del tratado de Brest – Litovsk en 1918 y con la guerra civil en marcha los partidos menchevique y socialistas revolucionarios de derecha subsistían a pesar de las dificultades, en las vísperas de la introducción de la NEP estos partidos fueron definitivamente ilegalizados y Lenin incluso reclamaba la extensión de la pena de muerte a sus actividades que vinculaba con las de la “burguesía internacional”.

Las primeras acciones económicas de los bolcheviques fueron abolir la propiedad privada de la tierra y conceder a los comités de fábrica la facultad de controlar el funcionamiento de las empresas. Pronto se pasó al sistema de lo que fue llamado “comunismo de guerra”, un gran esfuerzo de estatalización de toda la industria acompañado por la prohibición del comercio privado y del requisamiento de los excedentes agrarios. Esta política se encontró con una gran resistencia por parte de los campesinos, y se tradujo en una gran reducción de las tierras cultivadas (hasta un 50% en Siberia o 75% en algunas regiones del Volga y el Cáucaso) y una gran hambruna en todo el país, acompañada de gran inflación. La revuelta de Kronstadt de 1921 fue el punto definitivo para revisar las políticas económicas, cuyos datos no eran demasiado esperanzadores: la producción agraria llegaba apenas al tercio de su nivel de 1913, la producción industrial constituía tan sólo el 13% de su volumen de entonces, mientras que el tráfico ferroviario bajaba hasta el 12% de su valor de aquel año. La llamada Nueva Política Económica (NEP) desarrolló una peculiar estructura de capitalismo de Estado, donde convergían elementos socialistas y capitalistas, ampliando el marco de las actividades privadas. La NEP estableció un sistema de economía mixta, con un

sector estatal que incluía a la gran industria, los transportes, la banca y el comercio exterior, y un sector privado que incluía la pequeña y mediana industria, el comercio y la agricultura. La requisita de productos agrícolas se suprimió, siendo sustituida por un sistema normal de impuestos. Con ello en 1926 la economía soviética se aproximaba ya a los niveles de 1913, pero la NEP estaba condenada a desaparecer con los cambios en la dirección del Partido.

## **1.2. La llegada de Stalin al poder**

Stalin fue elegido el Secretario General del Partido Comunista en 1922; como secretario general y como único dirigente que pertenecía a la secretaría, al Politburó y al Orgburó – esto es, a las instituciones rectoras del país –, en un sistema en el que el verdadero centro del poder era el Partido y no el gobierno, Stalin controlaba ya las claves de ese poder, el aparato central del PCUS, antes incluso de la enfermedad final de Lenin, que se declaró en mayo de 1922, y mucho antes, por tanto, de que se abriese la pugna por su sucesión.

La elevación de Stalin al poder no fue ni inmediata ni inevitable. En ello fue determinante el control que ejercía sobre la secretaría del Partido desde 1922 y la red de alianzas con líderes locales y elementos de la burocracia que pudo construir. Pero igualmente decisivos fueron su gran habilidad táctica, los errores de sus rivales – y en especial, de Trotski –, la capacidad de Stalin para monopolizar la herencia de Lenin y sobre todo, la coherencia de la que iba a ser su gran tesis, "el socialismo en un solo país", con las necesidades de la URSS.

Bajo la apariencia de unidad que le había dado Lenin, el PCUS se hallaba profundamente dividido. Tres grandes cuestiones fueron las razones de la ruptura: el ritmo de la industrialización, el papel del sector privado en la economía soviética y el

dilema de la revolución internacional/revolución rusa. La lucha por el poder expresó hondas diferencias ideológicas sobre la concepción de la revolución y del partido, y paralelamente, profundas diferencias sobre las prioridades de la política económica y las necesidades en la construcción de la URSS.

Stalin propuso en 1924 la idea del "socialismo en un solo país", esto es, la tesis de que la revolución mundial exigía previamente la consolidación y la defensa de la revolución soviética y, por tanto, la subordinación de la política comunista internacional a los intereses de la Unión Soviética. La contraofensiva de Kamenev, Zinoviev y Stalin hizo que, en enero de 1925, Trotski dimitiera como comisario de la Guerra. Vino, luego, la ruptura entre Kamenev-Zinoviev, que integraron lo que se llamó la Nueva Oposición, y Stalin, por la oposición de aquéllos a la tesis nacional del Secretario General y a la política de contemporización con el sector privado agrario. En diciembre, el XIV Congreso del PCUS aprobó la tesis del "socialismo en un solo país" y desautorizó a la Nueva Oposición. En julio de 1926, el comité central del Partido (donde Stalin contaba ahora con el apoyo de Bujarin, Rykov, Tomsky y otros dirigentes) condenó los métodos "escisionistas" de Trotski, Zinoviev y Kamenev -que habían aproximado posiciones y formado una poco convincente Oposición unificada- y poco después, los excluyó del Politburó. Fue el XV Congreso del PCUS el que dejó fuera de dudas el poder que logró reunir Stalin que contó con el apoyo de los representantes de 854.000 miembros del partido, mientras que Trotski lograba reunir unos 4.000; el Congreso acabó con la expulsión de Trotski, Kamenev y Zinoviev.

A partir de 1927-28 los objetivos de Stalin serían la rápida industrialización del país, la colectivización forzosa de la agricultura y la planificación estatal de toda la actividad económica; sus medios, la coerción y la represión, ejercidos a una escala jamás conocida en país alguno, y el encuadramiento de la sociedad a través de una formidable presión propagandística; los resultados: la transformación de la URSS en un gigante industrial y militar, y una completa revolución social que cambió definitivamente la sociedad rusa (aunque con un coste humano y económico que, a la

larga, arruinaría literalmente al país). El cambio se inició con la aprobación en abril de 1929 del I Plan Quinquenal (1928-32), cuyo comienzo se fijó retroactivamente a partir del 1 de octubre de 1928. El Plan aspiraba básicamente al desarrollo de la industria pesada y a la colectivización del 20% de la agricultura – límite suprimido en 1930 – y para ello, fijaba índices de producción, distribución del PIB, precios y salarios, productividad, plazos fijos para entrega de producción, y muchos otros indicadores económicos. El éxito de la industrialización fue completo. En 1939, la URSS era ya el tercer país industrial del mundo. Pero lo verdaderamente revolucionario eran los cambios que introducía en el mundo agrario. El Plan creaba granjas colectivas, o "koljoses", de 400 hectáreas de extensión, de propiedad cooperativa, en las que se integrarían las explotaciones individuales y minifundios y a las que el Estado asignaría maquinaria y otros recursos; y granjas estatales, o "sovjoses", de propiedad estatal y explotación directa por el Estado, con sus propios funcionarios y trabajadores. La capacidad del Estado soviético para movilizar recursos e impulsar el esfuerzo humano que la realización de aquellos objetivos requería fue extraordinaria. Los resultados económicos fueron desastrosos. Casi un 60% de la ganadería del país quedó destruido entre 1928 y 1932. El consumo per cápita de pan, patatas, carne y mantequilla disminuyó en esos años en la misma proporción. Las catastróficas cosechas de 1932 y 1933 provocaron una situación de hambre sólo comparable a la de 1921: probablemente, otros siete millones de personas perecerían por esa causa entre 1927 y 1937. Los alimentos estuvieron racionados en toda Rusia hasta 1935.

Lógicamente, una legislación laboral verdaderamente tiránica definió huelgas, accidentes de trabajo y absentismo como formas de "traición" contra el Estado y la revolución, y los castigó incluso con la pena de muerte: centenares de técnicos e ingenieros de áreas industriales y de encargados de granjas del Estado fueron procesados y ejemplarmente castigados (y un número altísimo, fusilados) por supuestos sabotajes de trabajo. El régimen impuso un nuevo rigorismo moral como expresión de la ética proletaria del trabajo. La homosexualidad y el aborto fueron prohibidos. La familia, el matrimonio, la procreación y la maternidad, estimulados y exaltados. La simbología y los mitos del nacionalismo ruso fueron actualizados y

puestos al servicio de la política oficial, como elemento para enaltecer el colosal esfuerzo colectivo. Industrialización y colectivización aparecieron así como la continuidad de la obra histórica de los constructores de la gran patria rusa, de Pedro el Grande e Iván el Terrible. En esa visión, Stalin, cuyo culto comenzó desde 1930, era "el gran arquitecto del socialismo, el más grande líder de todos los tiempos y de todos los pueblos", como le llamó la propaganda oficial (Taibo, 1993: 105).

### **1.3. Los años 30 y las grandes purgas**

Así escribe Robert Conquest en su libro *El gran terror*:

Las grandes purgas mediante las cuales [Stalin] se afianzó como dictador inmovible presentan tres características fundamentales: ante todo, su inmensa extensión; fueron millones de personas que perecieron, y todo ciudadano sentía sobre él la posibilidad de una amenaza inmediata; en segundo lugar, sus métodos, en especial el extraordinario recurso de hacer confesar a las víctimas, lo que le permitió acusarles públicamente de traición; y en tercer lugar, su carácter secreto: aparte de las confesiones y de algunas noticias dispersas acerca de las ejecuciones, jamás se hizo ninguna declaración oficial sobre tan amplia operación.

Dice también:

Durante veinte años, a los rusos se les ha contado un bello cuento, claro y coherente, para explicarles las purgas. Una vasta conspiración dirigida por algunos miembros de la misma dirección del Partido había penetrado hasta todos los rincones de la vida soviética. En colaboración con los servicios

secretos de Alemania, Polonia, Inglaterra y Japón, dicha conspiración tenía como objetivos el asesinato de los dirigentes soviéticos, la derrota de la URSS en la guerra, la desmembración del país, la restauración del capitalismo y el sabotaje de todos los aspectos de la vida nacional desde las minas hasta los Ministerios. Esta conspiración ha sido descubierta, sus líderes habían confesado y habían sido cuidadosamente procesados y castigados con el peso de la justicia para completa satisfacción de todo el pueblo soviético. Aparte de unas pocas sentencias de muerte, un número no muy amplio de ciudadanos complicados había sido enviado a “trabajos correccionales” mediante los cuales la sociedad podría recuperarlos rápidamente.

Es posible que de alguna manera el pueblo ruso se dejara embaucar por estas mentiras, servidas con gran aplomo por todo el aparato de la propaganda del que disponía el Estado. Así fue durante los grandes juicios contra los mismos dirigentes del Partido Comunista, los viejos bolcheviques, o en caso de algunos juicios vinculados a la industria. Otros casos eran cuidadosamente silenciados; incluso las detenciones se efectuaban o de noche, o citando a personas cuya eliminación había sido ya decidida directamente en Moscú (así ocurrió con muchos funcionarios del propio Partido, que muchas veces iban siendo detenidos en los trenes que les conducían a supuestas “consultas” a las que habían sido llamados, o con muchos miembros de los partidos comunistas de otros países a los que se citaba en Moscú para luego hacerlos desaparecer). Pero de todas maneras es difícil entender cómo los propios miembros del Partido Comunista que veían como desaparecían de sus filas los viejos revolucionarios, las personas que participaron directamente en la creación en la Unión Soviética, e incluso los mismos allegados a Stalin, no reaccionaron durante años y años, dejando que Stalin siguiera con las purgas.

La única explicación que existe es el fuerte sentimiento de lealtad al Partido que existía entre los bolcheviques, y su convicción inexpugnable de lo trascendental de



su misión que situaban por encima de todo. Conquest cita lo que decía Karl Radek en 1921(Conquest, 1990: 6):

El Partido es la vanguardia políticamente consciente de la clase trabajadora. Estamos ahora en un punto en el que los trabajadores, en el límite de su resistencia, rechazan seguir apoyando a la vanguardia que los lleva a la batalla y el sacrificio. ¿Deberíamos ceder al clamor del trabajador que ha llegado a los límites de su paciencia pero que no entiende a sus verdaderos intereses como los entendemos nosotros? Su estado mental en el presente es francamente reaccionario. Pero el Partido ha decidido que no debemos ceder, que tenemos que imponer nuestra voluntad hasta la victoria sobre nuestros exhaustos y desanimados compañeros

Conquest sigue con el argumento (Conquest, 1990: 7):

El Partido, aislado de su justificación social, se convirtió en un dogma solitario, en una especie de secta de fanáticos, en el sentido más clásico. Se dio por descontado que se podía prescindir del apoyo popular o proletario y que bastaba con que los fines fueran honestos para justificar cualquier acción.

De esta manera, el Partido ya no representaba los intereses del proletariado, sino los intereses futuros, convirtiéndose en un aparato burocrático centralizado que carecía además de todo mecanismo democrático. Las purgas se justificaban con los fines superiores, con el futuro prometedor, por lo que incluso entre los propios altos cargos del Partido podía sembrarse las semillas de una idea de autosacrificio por el bien del Partido. Así lo expresa Arthur Koestler en su novela *El cero y el infinito* (Koestler, 1971: 49):

El Partido no se equivoca jamás – dijo Rubachof -. Tú y yo podremos equivocarnos. Pero el Partido, no. El Partido, camarada, es algo mucho más grande que tú y que yo y que otros mil como tú y como yo. El Partido es la encarnación de la idea revolucionaria en la Historia.

Robert W. Thurston apunta en otra dirección: según muchos testimonios de personas que lograron sobrevivir a las prisiones y los campos de trabajo, la mayoría de los arrestados al entrar en la cárcel pensaba que su caso era una clara equivocación, pero que sus compañeros de encierro estaban allí porque eran realmente enemigos del pueblo, tal como anunciaba la propaganda oficial (Thurston, 1996: 141).

El terror de Stalin tocó a todas las capas de la sociedad soviética. Los campesinos fueron los primeros en caer durante una brutal campaña de colectivización que fue lanzada en 1930. En la resolución del Comité Central de 5 de enero se cambió el modelo original de la colectivización en un 20% del área cultivable, planeando completar la colectivización en otoño de 1931, o como mucho en otoño de 1932. Entre enero y marzo de 1930 el número de granjas campesinas que fueron colectivizadas pasó de 4 a 14 millones. Este ritmo provocó una gran protesta entre los campesinos, de los cuales muchos preferían destruir sus propiedades a que pasaran a las manos del Estado. La campaña de colectivización fue un fracaso rotundo; sin embargo los que se oponían a Stalin no aprovecharon esta oportunidad para destituirle; para los dirigentes del ala derecha del Partido, como Bukharin, Tomsky o Rykov era impensable “salirse del Partido”, y más con el apoyo de los campesinos en los que el Partido no confiaba en absoluto.

Así que Stalin no vio para nada mermada su fuerza; es más, su posición parecía haberse afianzado más. Y no desistió tampoco de la idea de la colectivización: a finales de 1932 ésta alcanzó a casi la totalidad del país. Lo que no pudo obtener antes lo

consiguió aplicando el método de hambre y de fuerza. A los campesinos se les requisaba la producción sin dejarles casi nada para poder sobrevivir, y aplicando además penas de diez años de prisión por ocultar el grano, aunque fuera en cantidades mínimas. Se calcula que entre 5 y 6 millones de campesinos murieron de hambre en aquel periodo (alrededor de 3 millones de Ucrania, la región que más sufrió); a la vez la colectivización destruyó en alrededor de 25% la capacidad de producción de la agricultura soviética.

Después de la colectivización llegó turno de todos a los que Stalin consideraba sus posibles oponentes dentro de su propio partido, “los opositores de derecha”. Esta oposición miraba con preocupación las medidas especiales que alejaban a la política económica del curso marcado anteriormente por la Nueva Política Económica (NEP) de Lenin. Al principio las medidas no eran muy drásticas – así por ejemplo en 1930 el primer ministro de la República de Rusia, Sirtsov, y el secretario del Partido en el Cáucaso, Lominadze, que habían mostrado su discrepancia con las políticas agrarias de Stalin, fueron degradados de sus funciones. A la vez se impidió que fuese ejecutado Riutin, un miembro del Comité Central que había elaborado un programa contestatario de las políticas oficiales, el famoso Memorando de Riutin, en el que acusó a Stalin de destruir el Partido y de matar al leninismo y la revolución proletaria bajo los lemas de la revolución misma.<sup>1</sup> Pero la severidad con la que Stalin castigaba las críticas iba en aumento, sobre todo desde el asesinato de Serguei Kirov, que fue probablemente preparado por el propio Stalin. Esta muerte se convirtió en la clave de las confesiones durante sucesivos juicios, los famosos “procesos de Moscú”. El primero tuvo lugar en agosto de 1936: Zinoviev, Kamenev y otros viejos bolcheviques fueron condenados a muerte y ejecutados tras confesar sus relaciones con Trotski (al que Lenin en su testamento político puso por encima de quien era ya el secretario general del Partido Comunista, o sea propio Stalin; Trotski se convirtió en el principal oponente y enemigo personal de Stalin, y en muchos juicios cayeron acusaciones de “trotskistas” hacia los detenidos) y su participación en una conspiración que tenía como objetivo el asesinato

---

<sup>1</sup>Riutin sobrevivió en los campos de trabajo hasta 1937 o 1938.

de Stalin y de otros altos mandos del Partido. El segundo juicio se celebró en enero y febrero de 1937; las mismas acusaciones cayeron sobre Pyatakov (Comisario del Pueblo para la Industria Pesada) que fue ejecutado, y Radek, enviado a los campos de trabajo donde murió. El tercer proceso, de marzo de 1938, se saldó con las ejecuciones de Bukharin y Rykov, que reconocieron su pertenencia al bloque trotskista y participación en una conspiración internacional para derrocar el régimen soviético. A estas ejecuciones las siguieron en años siguientes los suicidios de destacados miembros del partido como Tomsy (presidente de los sindicatos), Kuibyshev (responsable de la planificación) y Ordzhonikidze (Comisario del Pueblo).

En los juicios el método seguido era el de las confesiones. Éstas se conseguían en la mayoría de los casos bajo tortura: a los presos se sometía a interrogatorios que podían durar hasta varios días sin prácticamente ningún descanso, en cadena; se metía en celdas en las que tenían que permanecer de pie, con calefacción puesta y sin beber; obviamente se utilizaban también las torturas físicas. Nikita Krushev en su denuncia al estalinismo en febrero de 1956 citó un telegrama enviado por Stalin en enero de 1939 a oficiales en todo el país, incluyendo a los mandos de la NKVD, en el que afirmaba que el Comité Central había autorizado el uso de “presión física” sobre los sospechosos. Había también otra clase de presiones, ya no sobre el propio arrestado, sino sobre sus seres más queridos. Un ejemplo de ello es que en 1935, en decreto de 7 de abril, se amplió la aplicación de todas las penas, incluyendo la de muerte, hasta la edad de 12 años. Esto significaba que ni siquiera los niños de los condenados estaban a salvo, y en muchos casos las familias de los presos fueron utilizados como rehenes.

Las sentencias no siempre eran de muerte; pero ser sentenciado a prisión significaba el envío a los campos de trabajo, en condiciones pésimas. El índice de mortalidad en los campos de trabajo era muy alto, por causa de un trabajo muy duro, bajas raciones de alimentos, el clima (muchos de ellos estaban situados en zonas de clima extremadamente severo, con temperaturas que en invierno podían llegar hasta

50 grados bajo cero) y malas condiciones generales. En algunos campos en los que los presos trabajaban en la tala de los bosques o en las minas la supervivencia media era de tres meses. En otros se podía sobrevivir más tiempo, pero incluso lograr llegar al final de la condena no significaba la libertad: en muchos casos a los presos se les imponía otra condena más, o simplemente no se les dejaba salir del campo. En ocasiones también hubo ejecuciones masivas en los campos. En general, la situación de los presos variaba según la situación del país; en periodos de hambre los índices de mortalidad subían automáticamente, igual que ocurrió durante los años de la guerra contra los alemanes. Sin embargo había también periodos de cierta mejoría, como la que notaron los presos después de que al mando de la NKVD se pusiera Beria, en 1937.

Las bases técnicas de las purgas estaban preparadas mucho antes de que Stalin decidiera poner el mecanismo en funcionamiento en 1934. Disponía de un aparato de policía secreta que contaba ya con una amplia experiencia. La Policía Secreta del Estado fue fundada en 1917 bajo el nombre de CHEKA (Comisión Extraordinaria para Combatir la Contrarrevolución y el Sabotaje), asentándose en el edificio de Lubianka. Sus estatutos, no redactados hasta noviembre de 1918, no definen con claridad sus poderes; una situación parecida a la del 1921, cuando la Cheka se transforma en GPU. Básicamente, la Cheka poseía las funciones de investigar y detener los intentos o acciones relacionados con actos contrrevolucionarios o de sabotaje y poner a la disposición de los tribunales revolucionarios a todos los contrarrevolucionarios y saboteadores y tomar las medidas necesarias para luchar contra ellos. Entre sus funciones no figuraban las ejecuciones, pero ya en 1918 hubo algunas sin juicio. Pronto se pondrían en marcha los tribunales de propia policía, constituidas por tres hombres: las famosas *troikas*. El poder de la Cheka iba en aumento: en 1920 se autorizó el envío de la gente a los campos de trabajos forzados hasta un máximo de 5 años en caso de que las evidencias en el proceso de investigación no fueran suficientes para seguir un proceso judicial.

La Cheka fue abolida en 1922, creándose en su lugar la GPU (Administración Política del Estado); en esa época formaba parte del Comisariado del Pueblo para Asuntos Internos (NKVD) y su jefe era Dzerzhinsky. En 1923 fue rebautizada como OGPU y separada del NKVD; entre sus órganos se hallaba la Administración Principal de los Campos de Trabajo Correctivos (GULAG), creada en los años 30 y presidida por entonces por Yagoda. Es en aquellos años cuando se establece el principio de arrestar a cualquier persona que pudiera haber cometido cualquier cosa. En julio de 1934 la OGPU pasó a formar parte de una NKVD reorganizada que, a parte de investigaciones políticas y la supervisión de los campos de trabajo, se ocupaba de las estaciones de bomberos, de asuntos policiales, del mantenimiento de las estadísticas civiles, de la protección de las fronteras, de la supervisión de los trabajos cartográficos y geodésicos; la NKVD mantenía también sus propias tropas internas.

Muchos de los comportamientos de la policía secreta eran dictados por las interpretaciones demasiado vagas del famoso artículo 58 del código penal soviético, adoptado en 1926 y derogado en 1958. Este artículo se refería a los crímenes contrarrevolucionarios, y como tales se consideraba “todo acto encaminado a derrocar, minar o debilitar la autoridad” de la autoridad soviética o de sus representantes. Entre los crímenes más severamente penados estaban la traición, el espionaje, desertión frente al enemigo (más adelante se aplicó a los soldados soviéticos capturados por los alemanes en el curso de la II Guerra Mundial y liberados más tarde por las tropas soviéticas), escapar fuera del territorio soviético, relaciones con Estados extranjeros o con individuos representantes de dichos estados, el sabotaje, actos de terrorismo contra los representantes del régimen soviético, e incluso la no información sobre el conocimiento de un delito contrarrevolucionario (Conquest, 1990: 75; 285 - 287). Como apunta Robert W. Thurston, la sección más flexible en cuanto a su interpretación era la 58 – 10, que prohibía “la propaganda o agitación que contenga una llamada a la destrucción, la debilitación o el minado del régimen soviético, o para cometer crímenes contrarrevolucionarios individuales”, y que daba lugar a muchas sentencias que no tenían fundamento real. Sin embargo hay

que reconocer también que entre 1933 y 1936 aparecieron una serie de limitaciones y reformas de la NKVD; así por ejemplo en 1934 se resolvió las famosas *troikas*.

La propia policía secreta que se ocupaba de detener a los llamados “enemigos del pueblo” y “prepararlos” para el juicio (que en muchos casos no se celebraba, o se hacía a puertas cerradas) tampoco se libró de las purgas en sus propias filas. Cuando en 1937 se destituyó a Yagoda del cargo de jefe de la NKVD (luego fue acusado de espionaje y de preparar los asesinatos entre otros de Kirov o de Gorki), Yezhov, que le sustituyó en este cargo, se encargó de ejecutar cerca de 3.000 funcionarios allegados a Yagoda.

También fueron purgados el Ejército y las estructuras del Partido en las provincias. Las consecuencias fueron nefastas sobre todo en el primer caso: Stalin destruyó con gran eficacia los altos mandos del Ejército, lo que provocó grandes pérdidas en la guerra con Finlandia en 1939, y sobre todo las grandes retiradas al principio del ataque alemán en 1941. Los soldados soviéticos estaban completamente desmoralizados, y al mando de las tropas había militares sin experiencia; los alemanes aprovecharon muy bien estas circunstancias, y sólo el hecho de los amplios recursos y el vasto territorio de la Unión Soviética permitieron salvar al país de la invasión de las tropas alemanas, aunque los primeros fracasos soviéticos provocaron un evidente retraso en la lucha con éxito contra el nazismo en la II Guerra Mundial. Se calcula que entre 1937 y 1938 Stalin firmó alrededor de 50.000 permisos de ejecución del personal militar.

Robert W. Thurston cita algunos testimonios según cuales la purga del Ejército estaría justificada por la existencia real de una conspiración militar en contra de Stalin. Según un ex – oficial de la NKVD, B.A. Almazov, existiría realmente un complot en el cual estaría involucrado el mariscal Tukhachevski (luego ejecutado), que tenía planeado rodear el Kremlin, arrestar los líderes del Partido y matar a Stalin. Según

otras fuentes, también citadas por Thurston, sería posible que fueran los alemanes los que prepararon las evidencias de una supuesta conspiración en el Ejército Rojo para debilitar las tropas soviéticas (hubo un dossier que prepararon los alemanes en 1937 sobre los contactos con Tukhachevski, para lo que lograron incluso falsear su firma, y que pasaron a los soviéticos, aunque finalmente no fue utilizado en el proceso). Si es verdad, los alemanes lograron que desaparecieran las mentes más brillantes de los mandos del Ejército soviético. A la vez se puede señalar que es sobre todo desde el asunto de Tukhachevski (o sea desde 1937) cuando se recrudecen las purgas. Después de un relativo incremento de la tolerancia en 1934 el miedo de Stalin a los enemigos crece. Es en agosto de 1937 cuando se eleva el número de arrestos de personas civiles.

A nivel local las purgas del Partido fueron brutales; se puede decir que Stalin prácticamente creó un Partido nuevo, destruyendo a todos los mandos antiguos. En algunas provincias las purgas aniquilaron casi la totalidad de los gobiernos provinciales. Así escribe Conquest sobre Ucrania (Conquest, 1990: 233):

La purga fue tan completa y tan rápida que quedó prácticamente desintegrada la autoridad legal. Ya no había un auténtico quórum en el Comité Central de Ucrania, ni un organismo capaz de nombrar Gobierno. Así, los comisarios del Pueblo, nombrados irregularmente, surgían durante unos cuantos días o semanas y después desaparecían por sí mismos. Esta aniquilación sin precedentes de los líderes políticos significó la destrucción efectiva del Partido ucraniano. La República se convirtió en una especie de feudo de la NKVD donde ni siquiera se respetaban las formalidades del Partido ni los procedimientos soviéticos.

En la ciudad de Gorka entre 1937 y 1938 fueron arrestados todos los miembros del comité local del Partido; de los 644 delegados al X Congreso del Partido en Georgia del mayo de 1937, el 66% fueron arrestados; en la República Autónoma de Kalmyk la



proporción de purgados entre los líderes del partido y del gobierno fue de 80%. De esta manera, a finales de los años 30 ya no se podía encontrar con vida a los miembros de los comités centrales del Partido designados entre 1917 y 1923 (Taibo, 1993: 98).

Las cifras hablan por sí solas, y basta comprobar las listas de los delegados al XVII y al XVIII Congreso del Partido Comunista, de los años 1934 y 1939 respectivamente, para cerciorarse de ello. De los 1.966 delegados al XVII Congreso, 1.108 habían sido detenidos por crímenes contrarrevolucionarios. Los restantes estaban representados por tan sólo 59 delegados, de los que 24 eran antiguos miembros de Comité Central. Eso quiere decir, que de los delegados propiamente dichos, en XVIII Congreso repetían tan sólo 35, o sea menos del 2%. Otras cifras referentes al Comité Central también resultan reveladoras: de los 139 miembros elegidos en 1934, 110 fueron detenidos (y 98 ejecutados) antes de 1939; sólo 4 de ellos murieron de muerte natural hasta esa fecha. En el Buró Político las pérdidas eran menores, pero también notables. La discontinuidad entre el Partido de 1934 y el Partido de 1939 era totalmente radical. La gente que se opuso a Stalin había sido eliminada casi totalmente de los puestos clave de los órganos del Partido. Y más incluso: a través del propio período de la purga, los mismos estalinistas, con la excepción de una pequeña élite personalmente fiel a Stalin, fueron desmembrados.

Pero en la Unión Soviética realmente nadie estaba del todo a salvo. Principalmente porque el sistema del terror se basaba en las denuncias y las confesiones, y muchas personas que ya estaban presas denunciaban casos o conversaciones realmente inofensivas, dándoles muchas veces una interpretación exagerada o retorcida para satisfacer al apetito insaciable de víctimas que tenía la NKVD. Eso ocasionó también una gran crisis moral dentro de la sociedad: nadie podía confiar en nadie, y había casos en los que los mismos hijos o parientes de los detenidos se apresuraban a denunciarlos para salvar su propia cabeza. Sólo existía una lealtad: hacía el propio Stalin y sus agentes.

De hecho, muchas de las víctimas del sistema estaban convencidas de que Stalin no era el responsable real del terror, sino que éste se debía al exceso de celo en la propia policía secreta. Entre los propios funcionarios de NKVD reinaba el miedo: no denunciar a los enemigos como los antiguos kulaks<sup>2</sup>, nacionalistas, blancos o miembros de la Iglesia Ortodoxa podía significar su propia aniquilación. Así se explica que los arrestos de los años 1937 – 1938 superaron el nivel “recomendado” o “previsto”, y que de 1936 a 1937 el incremento de las detenciones fue de un 700%, mientras que de las ejecuciones un 315%, lo que demuestra un cambio drástico en la situación política.

Estos abusos de poder por parte de la NKVD se podían deber a un bajo nivel educacional en la policía, y en todo el aparato judicial en general. En 1929 – 1930 tan sólo una cuarta parte de los jefes regionales de policía tenían cumplido el cursillo de dos meses que era obligatorio para desempeñar sus funciones; en 1935 casi dos terceras partes de los investigadores de la Procuratura no tenían ninguna clase de estudios relacionados con derecho, y el 60% de ellos sólo tenía la educación primaria; la mitad de los jueces tampoco tenía estudios de derecho, incluyendo entre ellos los 41 de los 56 a se sentaban en el Tribunal Supremo de la República Rusa.

Entre los detenidos estas proporciones eran más bien inversas. Durante las purgas la percepción general era que cuanto más alto era el puesto que se ocupaba, más posibilidades había de ser detenido. Pertenecer al Partido o poseer el título de ingeniero elevaba todavía más el riesgo. Eso conducía en muchos casos a intentos de evitar puestos de responsabilidad, para no tener que responder de posibles fracasos, por ejemplo en la producción. De esta manera, la proporción de las personas con nivel educativo medio o superior era el doble en los campos de trabajo que en el resto de la población soviética. Eso se debía a que una de las claves de las grandes purgas, sobre todo en la primera mitad de 1937, fue la de buscar chivos expiatorios públicos, enemigos del estado que con sus sabotajes y conspiraciones minaban supuestamente la economía soviética (Fitzpatrick, 1999: 199-200).

---

<sup>2</sup> Campesinos ricos.

El sistema de delaciones alcanzó tan nivel que en el año 1938 casi la mitad de la población se hallaba en las listas negras de la NKVD y podía ser detenida en cualquier momento, mientras que otro 5% estaba detenido o ya había pasado por la cárcel; eso hizo patente la necesidad de parar las purgas. Ya habían sido liquidados todos los “auténticos” enemigos: opositoristas, viejos bolcheviques, ex partisanos, e incluso entre la propia NKVD se empezó ver con claridad que había una gran cantidad de gente que había sido detenida de un modo indiscriminado. Al principio de 1937, más de dos millones y medio de personas estaban detenidas; antes del ataque alemán estas cifras se elevaron a tres millones y medio, y sólo en los campos de trabajo había un millón y medio de personas. En 1939 estaban en la cárcel 2.129 personas de cada 100.000. Es difícil calcular cuántas personas perecieron en las ejecuciones o en los campos de trabajo. Al escribir su *El gran terror* en 1974 R. Conquest calculaba en 8 millones la población de los campos en 1938, el año de mayor represión, mientras que situaba en 12 millones el número de las víctimas mortales de la represión entre 1936 y 1940; en la reedición revisada de 1990 cita 40 millones de represaliados y al menos 20 millones de muertos según las nuevas fuentes soviéticas (Conquest, 1990: 486). Robert W. Thurston cita otras cifras: la estimación de Steven Rosefield era de más de veinte millones entre los años 1929 – 1939, y los trabajos que se basan en recientemente abiertos archivos soviéticos, como de Alec Nove, dan cifras de entre diez y once millones de muertes no naturales en la Unión Soviética de los años 30, de los que una gran parte (7 millones) se correspondería a las muertes por inanición (Thurston, 1996: 139-140).

La cultura y la ciencia tampoco se libraron de las purgas. Pero el mayor número de víctimas en estos círculos se produjo entre los escritores. Las cifras hablan por sí mismas: de los 700 escritores que asistieron al I Congreso de Escritores Soviéticos en 1934, tan sólo 50 sobrevivieron para poder reunirse en el II, celebrado en 1954.

## **2. LA SITUACIÓN DE LA LITERATURA EN LOS AÑOS 20 Y 30**

### **2.1. Panorama general de las artes rusas después de la Revolución y en los años 20**

Como señala Andrzej Drawicz, la literatura rusa del siglo XX ha sido en su gran parte definida por los hechos políticos. Incluso postulando el estudio de la literatura soviética basándose sólo en los criterios meritorios es imposible eliminar la política como uno de los elementos principales que afectaba a la producción literaria de este periodo. El totalitarismo soviético cuestionó a la principal razón de ser de la literatura, que es la libertad para la realización de sus metas estéticas, éticas y cognoscitivas, sirviéndose de ella como un instrumento de adoctrinamiento y esclavización de la sociedad (Drawicz, 1992: 12).

Marc Slonim escribió (Slonim, 1974: 11):

A partir del momento en que la Revolución comunista triunfó en Petrogrado, el 7 de noviembre de 1917, y empezó su lucha por dominar completamente la totalidad de Rusia, la base social y económica de esta cultura, el modo de vida privilegiado que había favorecido su florecimiento, y los mismos conflictos y contradicciones que la habían mantenido viva, empezaron a desintegrarse. Para los intelectuales, a quienes los vencedores trataron al principio como enemigos en potencia, los acontecimientos de la Revolución fueron catastróficos. Las predicciones de Alexander Blok habían resultado ciertas; de un momento a otro la inteligencia se encontró en el fondo del pozo. El feroz cataclismo los había rechazado despiadadamente.

El panorama literario cambió, y eso se debió a dos tareas que se presentaron a la literatura rusa después de la Revolución: por un lado debía seguir el impulso natural de la evolución literaria, y por otro buscar su sitio en una sociedad cambiada y adaptarse a su presión (Chudakova, 1992: 23).

Los estudios sobre la literatura rusa del siglo XX proponen diferentes divisiones en períodos. Como ejemplo puede servir la proposición de Andrzej Drawicz, que la divide en cuatro bloques principales:

- a) Literatura de la normalidad y de la normalidad quebrantada: 1895 – 1929.
- b) Literatura esclavizada: 1929 – 1953.
- c) Literatura del deshielo y de la limitación: 1953 – 1985.
- d) Literatura de la liberación: 1986 –

Drawicz propone también dentro de esta división señalar dos periodos excepcionales: 1917 – 1921 y 1941 – 1945 (Drawicz, 1992: 13).

Según otros estudiosos el primer bloque sería el objeto de la discusión, ya que la mayoría de los estudios separan tajantemente la literatura rusa, que abarcaría hasta 1917 (llamando su último periodo “la edad de plata”), de la literatura soviética que la sucede. En *Historia de las literaturas eslavas* María de los Llanos Kasheeva divide la literatura rusa del siglo XX de siguiente manera: a) Hasta octubre de 1917 – proceso literario en “la edad de plata”, b) Literatura de los años 1917 – 1922 (esta última fecha es el momento de la expulsión de la Unión Soviética de todo un grupo de escritores y filósofos), c) Literatura de los años 1923 – 1928 en Rusia y en la emigración, d) 1929 – 1932, la literatura de la “gran ruptura”, e) 1932 – 1941, la literatura bajo control estatal, f) 1941 – 1945, la literatura de autosalvación nacional, g) 1946 – 1953,

estalinismo tardío, h) 1954 – 1964, la literatura del deshielo, i) 1965 – 1985, la literatura de desintegración del sistema totalitario, j) 1985 - , la literatura de las libertades en el límite del caos (Presa González, 1997: 1193-1194). Por otro lado Stanislaw Poreba distingue solo tres grandes periodos: entre 1917 -1932, 1932 – 1953, 1953 – 1985 (Poreba, 1992: 42-43).

Sin duda el año 1917 fue un año de ruptura, aunque muchas de las instituciones literarias siguieron funcionando por las fuerzas de la inercia hasta finales de los años 20. La revolución no significa todavía un dogmatismo tan fuerte como el que se impuso en la década de los 30. Por eso el crítico Alexandr Voronski en su artículo *Sobre los ánimos literarios contemporáneos*, escrito en 1922 y en el que usa por primera vez el término “literatura soviética”, puede abarcar con dicho término tanto a los escritores que se adhirieron inmediatamente al nuevo régimen, como los que acogieron a la revolución con mucho distanciamiento (Presa González, 1997: 1193). Los primeros eran realmente muy pocos; entre ellos se encontró el poeta simbolista Briusov o cuentista Ierónim Yasinski. Un grupo bastante numeroso, representado principalmente por Gorki, se mostró bastante vacilante, y no ahorró críticas al nuevo régimen. Otros no querían tener nada que ver con los que llamaban “usurpadores de poder”, y concentraron sus esfuerzos en sobrevivir; un grupo muy numeroso, entre cuyas filas se encontraban los nombres de Bunin, Merezhkovski, Aleksei Tolstoi, Tsvetáieva (por nombrar sólo unos cuantos) huyeron a los países europeos en los que se instalaron como exiliados políticos (Slonim, 1974: 12).

La guerra de 1914 – 1918 había alterado el curso normal de la vida literaria y la situación de otras artes; la revolución de 1917 la golpeó más fuerte todavía. Muchos periódicos y revistas fueron proscritos y dejaron de aparecer, el Estado confiscó las imprentas, la mayoría de los editores tuvieron que abandonar sus negocios. Se hizo notar una gran escasez de papel y de las instalaciones de las imprentas, lo que no solamente redujo la producción de libros (de unos 20.000 títulos en 1913 a poco más de 3.000 en 1920), sino incluso las tiradas de los diarios y semanarios publicados por

los organismos soviéticos. En 1925 había sólo 107 diarios soviéticos comparando con 715 periódicos publicados en ruso en 1915. Eso hizo que muchos lectores, sobre todo los rurales, se vieron excluidos del flujo de la información fiable justo cuando más la necesitaban (Brooks, 1989: 152).

Según Marc Slonim, la lenta y gradual reanudación de la actividad literaria fue favorecida por tres factores:

Los grupos prerrevolucionarios o sus miembros individuales, después de superar la conmoción sufrida y el letargo consiguiente, trataron de rehacer sus filas y de continuar las tendencias que representaban, o bien adaptarlas a las nuevas condiciones. Pero los jóvenes, en su mayoría comprometidos en la lucha, sintieron el impulso de responder en forma creadora a su tiempo y de expresar sus experiencias personales – a veces de una manera rudimentaria –, formando así un nuevo “corpus” literario e iniciando otro capítulo en la historia de la literatura rusa. Y por último, los dirigentes comunistas que habían pertenecido casi todos a la vieja inteligencia, estaban ansiosos por promover una literatura que expresara la ideología de la revolución y reflejara ese orden social diferente. Asimismo estaban obligados por sus propias teorías a adoptar amplias medidas encaminadas a la educación de las masas, y se trataba aquí tanto de literatura como de teatro y las otras artes. [...] La relación entre los grupos literarios se transformó de lucha encarnizada en cooperación; la intervención del Partido Comunista en la vida literaria consolidó su fuerza y su importancia; y la sustitución de las viejas clases dirigentes por los estratos inferiores de la sociedad dio por resultado la aparición de nuevos lectores y espectadores cuyas exigencias y opiniones se hicieron más insistentes a medida que el régimen se consolidaba.

La realidad literaria resultó ser mucho más persistente de lo que afirmaban en las décadas posteriores los críticos literarios soviéticos; lo nuevo se construía en los cimientos de la literatura prerrevolucionaria.

Según Sheila Fitzpatrick, el poder y la cultura estaban inevitablemente entrelazados durante las primeras dos décadas después de la Revolución bolchevique, interpretando además los conceptos de “poder” y de “cultura” en el contexto de los años 20 del siglo XX en propia Rusia. El poder era el poder del Estado y para los bolcheviques la forma del poder del estado fue la dictadura del proletariado (mientras que para la mayoría de los miembros de la inteligencia fue puramente la dictadura del Partido Bolchevique y luego del Partido Comunista). La cultura englobaba la literatura y otras artes, rusos y occidentales, del pasado y del presente, y era de aceptación común que la inteligencia rusa era la guardiana de la cultura y de los valores culturales, aunque los bolcheviques solían argumentar que esa alta cultura protegida por la inteligencia era una cultura “burguesa”, opuesta a la “proletaria”. Pero la cultura era también un campo en el que la batalla por el poder podía ser ganada o perdida (Fitzpatrick, 1992: 1-2).

Entre los miembros del Partido hubo una variedad de ideas muy grande acerca de los asuntos relacionados con la cultura en general y con la literatura en particular. Como escribe Katerina Clark, mirando desde la perspectiva de los años 20 “lo que iba a venir era mucho más difícil de prever de lo que se ha supuesto. El mundo literario era muy complejo, se formaban constantemente nuevas alianzas y antagonismos, y las fortunas de varios grupos literarios y escritores eran objeto de cambios sorprendentes. Incluso el Partido estaba dividido en las cuestiones literarias”(Clark, 2000: 31).

Los bloques principales eran por un lado los viejos bolcheviques, de ideas más moderadas y un espíritu de conciliación que encarnaba principalmente A. Lunacharski; por otro lado estaban los más jóvenes, como los que actuaban en el RAPP y otras organizaciones culturales de comunistas militantes, que favorecían la politización de la cultura y el establecimiento de la hegemonía de los comunistas en todas las ramas



artísticas. El Comisariado del Pueblo para la Educación, encabezado por Lunacharski y responsable de la implantación de las políticas en la esfera de la educación y de las artes fue acusado en 1928 de tratar con demasiada suavidad a la inteligencia, de falta de la “vigilancia comunista” y de no entender la significación de la “lucha de clases en el frente cultural”; hasta este momento, y aunque los años 20 eran el período de una lucha sectaria en todas las ramas artísticas, la línea de “mano blanda” había sido la que iba prevaleciendo sobre las demás. Esa línea blanda fue propugnada por el propio Lenin que, aunque consciente de la importancia de las artes en el campo de batalla ideológico, estaba a favor de la recuperación de la tradición literaria rusa (Sánchez Triguero, 1996: 48). Los grupos izquierdistas a menudo demandaban un monopolio de la expresión artística y sugerían la supresión de otros grupos, pero Lunacharski siempre se opuso a ello; al mismo tiempo la cultura estaba fuertemente intervenida por parte del Estado con la nacionalización de editoriales, teatros y la industria cinematográfica, las subvenciones estatales a casi todas las organizaciones culturales y las raciones concedidas a los artistas por parte de las agencias estatales y que eran imprescindibles para su supervivencia (Fitzpartick, 1989: 70).

La política cultural de los años 20 se basaba principalmente en la premisa que la joven Unión Soviética necesitaba de los servicios de los especialistas burgueses; se reconocía el valor de las aptitudes artísticas o técnicas y se intentaba que éstas fueran utilizadas a favor del país, asumiendo a la vez que después de algún tiempo el Estado desarrollaría a su propia inteligencia. Esta línea no era liberal: en realidad operaba en un marco de control ideológico muy fuerte a través de los instrumentos de censura, el monopolio de prensa que pertenecía al Estado, y de las restricciones de publicaciones privadas. Estas políticas culturales estaban patrocinadas por el gobierno soviético, pero esto no significaba que el Partido Comunista las apoyara, habiendo siempre una amenaza de suspender dicha línea de actuación y su sustitución por las políticas de la “mano dura”, mucho más discriminatoria y coercitiva.

La permisividad del Partido en los años 20 respecto a la literatura no significaba que esta tolerancia iba a durar mucho. Aunque todavía en 1934 hubo intervenciones críticas no dogmáticas acerca de la literatura, como la de Bujarin (*La poesía, la poética y las tareas de la creación poética en la URSS*), en realidad el poder político se impuso la tarea de marcar la línea en la que debía estar evolucionando la literatura, rompiendo además con la tradición literaria del pasado. Se quería crear una literatura con un sistema de valores completamente nuevo, fuera del sistema relacionado con la religión cristiana. Había que preparar la literatura para su funcionamiento según un reglamento sin precedentes hasta el momento (Chudakova, 1992: 24).

El Estado ejercía su control sobre la literatura y la cultura en general a través de las resoluciones de Comité Central del Partido Comunista, y a través de normas de carácter obligatorio. Además, los funcionarios del partido sostenían los puestos clave en las instituciones culturales; el Comité Central nombraba también a los directores de los periódicos principales y de las revistas. Eran también frecuentes las resoluciones de los Congresos del Partido Comunista dirigidas a los ámbitos culturales, y que servían de guía para saber lo que podía permitirse y lo que quedaba prohibido; todas estas resoluciones, junto a los textos que dirigía el Partido a los Congresos de escritores y a los artículos publicados en *Pravda*, servían de guía para los funcionarios responsables de las políticas culturales.

Las resoluciones más importantes del Comité Central del Partido Comunista hasta la muerte de Stalin fueron (Kasack, 1996: 670-673):

- *01.12.1920: O Proletkultach* (Sobre Proletkult). Anunciaba la liquidación del Proletkult a través de su subordinación al Comisariado del Pueblo de la Educación. El motivo fue que dicha agrupación intentaba buscar su propio camino de desarrollo de una cultura proletaria, independientemente del Partido Comunista.

- *18.06.1925: O politikie Partii v oblasti khudozestviennei literatury* (Sobre la política del Partido en materia de la literatura). Se basaba en una tesis de Bujarin. El Partido por un tiempo aceptaba la existencia de diferentes tendencias literarias considerando que era necesaria una “lucha de clases” en el terreno del “frente literario” y la negación del arte neutral. Esta resolución tuvo validez más o menos hasta el año 1927, cuando el Comité Central suspendió las facultades coordinativas de Voronski y el control de todas las organizaciones literarias la puso en manos del VAPP.
- *28.12.1928: Ob obsluzhivanii knigoi massovogo chitatela* (Sobre el abastecimiento del lector masivo en libros). La literatura en general fue equiparada con la literatura política y científica, y su función ha sido reducida básicamente a la pedagógica: educar al lector en el espíritu comunista.
- *23.04.1932: O pieriestoikie litieraturno – khudozhestviennyj organizatsyi* (Sobre la reconstrucción de las organizaciones literario – artísticas). En esta resolución se resolvía el RAPP y todas las organizaciones literarias restantes, y se anunciaba la creación de la Unión de Escritores Soviéticos y organizaciones análogas para las otras ramas del arte. Es el fundamento de la unificación de la vida artística en la Unión Soviética, que permitía excluir de ella a aquellos que no querían subordinarse. En 1934 esta resolución fue complementada por el estatuto de la Unión de Escritores Soviéticos con la definición del realismo socialista.
- *14.08.1946: O zhurnalaj “Zvezda” i “Leningrad”* (Sobre revistas „Zvezda” y „Leningrad”). Esta resolución contenía una crítica feroz contra estas dos revistas de Leningrado que, según el Partido, había publicado textos perjudiciales ideológicamente de M. Zoshchenko y A. Ajmátova. Se expresa una condena a la literatura apolítica. Además de provocar la expulsión de escritores citados anteriormente de la Unión de Escritores Soviéticos, la resolución da fe de un nuevo cambio de curso en la política literaria, después de cierta liberalización durante el

periodo de la II Guerra Mundial. La resolución fue invalidada tan sólo con la llegada de *perestroika* (concretamente, el 20.10.1988).

En todas estas resoluciones no se menciona nunca a la censura, aunque fueron sus instituciones las que sostuvieron el control real de la vida literaria en la Unión Soviética. La censura zarista fue abolida por la revolución de febrero, pero los bolcheviques la devolvieron a la vida con el decreto de 07.11.1917 “Sobre la prensa” (Kasack, 1996: 99). En un principio, la propia Cheka y el Tribunal Revolucionario de Prensa, creado en enero de 1918, se encargaban de silenciar a los editores. En 1922 se creó una institución especializada, Glavnoie upravlenie po dielam litieratury i izdatielstv (Glavlit), que formalmente estaba subordinada al Comisariado del Pueblo para la Educación, pero en realidad funcionaba bajo los auspicios del Comité de Prensa que existía bajo el control del Consejo de Ministros y de la Cheka. De esta manera los empleados del Glavlit estaban formalmente en la nómina del Comisariado del Pueblo para la Educación, pero más tarde llevarían los uniformes de la OGPU. La censura tenía sus propios representantes en las editoriales y en la mayoría de las redacciones de los diarios y revistas en todo el país. A parte de Glavlit, el control de los textos también lo realizaban los representantes fijos del Partido Comunista, subordinados a su vez a los comités locales del Partido (los departamentos de agitación y propaganda, los departamentos de cultura). Además también hubo órganos especiales de censura en el Ejército Rojo, en la policía política y en el Comisariado del Pueblo de Asuntos Exteriores.

Hasta 1986 la estructura y la organización de la censura en la Unión Soviética fue un secreto de Estado. Todas las publicaciones tenían que pasar por una triple censura preventiva, que además se repetía con cada edición nueva, por lo que obras que ya habían sido publicadas anteriormente podían ser prohibidas, o se podía exigir a los escritores correcciones y cambios. El censor daba al redactor unas indicaciones generales acerca de la naturaleza ideológica de la obra, dejando los cambios o lo que se llamaba “supresión de detalles que sobran”, en manos del redactor y del autor;

este último se enteraba muchas veces de los cambios que había sufrido su obra después de recibir los ejemplares ya impresos.

Los criterios de la censura cambiaban dependiendo del curso político actual, y estaban verificados sistemáticamente en un índice secreto de “materiales e informaciones prohibidos para la publicación en la prensa oficial”. En general, había que presentar la realidad soviética de manera positiva, silenciando todos los conflictos sociales (por ejemplo, entre el campo y ciudad, entre los rusos y otras naciones de la Unión Soviética, entre la nomenclatura privilegiada del Partido y otros ciudadanos, entre lo que decía propaganda y la realidad). Estaba prohibido presentar las experiencias personales del pasado o de la actualidad que fuesen contrarias a las opiniones vigentes sobre el estado y la sociedad soviéticos, presentar positivamente las experiencias religiosas, presentar la esfera fisiológica de la existencia humana (el sexo incluido). Estaban prohibidas también las opiniones críticas acerca de los altos funcionarios del Partido Comunista, de los que no se podía publicar prácticamente ninguna información, como su vida personal; tampoco se podía presentar en las obras a las personas (o naciones) que por alguna razón habían caído en desgracia para el Partido. Así, en la segunda mitad de los años 20 no se podía mencionar los nombres de los oponentes de Stalin. No se podía criticar al ejército, la policía (en especial la secreta), al aparato del Partido. No se podía presentar de manera objetiva la vida fuera de las fronteras de la Unión Soviética, ya que esto podría inducir a pensar que el nivel de la vida en el Occidente era superior al soviético. En un documento secreto de 1971 de Glavlit a las editoriales se prohibía, también, mencionar las represiones de los años 30, los campos de trabajo y las prisiones, y los daños ecológicos.

La censura podía adoptar la forma de recortes de palabras, frases o incluso de capítulos enteros, de cambios o de la prohibición total de publicación. Hasta los principios de los años 90 no apareció ninguna edición completa de obras de ningún escritor soviético. Algunas obras (de autores de reconocido prestigio internacional) se editaban en tiradas muy pequeñas, destinadas sólo a algunas bibliotecas del país, lo

que facilitaba su control. Los cambios en la política del Partido hicieron que muchas obras aparecieran en versiones nuevas (eso ocurrió en los años 50 con obras de Fadiev, Kataiev o Sholjov). Esta política estaba de acuerdo con el lema de partidismo que imponía a los escritores el representar la realidad según las intenciones del Partido como la fuerza que guía a la sociedad. El lema de partidismo se basó en un artículo de Lenin de 1905, *La organización del Partido y la literatura del Partido*; más tarde, en 1920, Lenin argumentó la tesis del partidismo durante la crítica de Proletkult.

El Estado impuso también medidas que tenían como objeto controlar las imprentas, las fábricas de papel y luego todas las editoriales de libros, revistas y diarios. Uno de los actos del control político era la supresión de noticias incómodas para el régimen, como por ejemplo las que trataban las hambrunas en Ucrania en 1932. En 1917 los líderes bolcheviques suprimieron todas las publicaciones rivales y establecieron control personal sobre las publicaciones, justificando las expropiaciones de las imprentas (Brooks, 2000: 4). En 1918 se nacionalizó la parte material de las publicaciones, incluida la producción del papel. En 1920 apareció la Casa Editora del Libro que iba a nacionalizar completamente la industria del libro, aunque en 1925 no había alcanzado todavía su objetivo. Si al comienzo de la era NEP en Moscú había 220 editoriales privadas (muchas de ellas se convirtieron en cooperativas), en 1930 funcionaban ya sólo unas pocas, las que pertenecían a las grandes organizaciones (como El Escritor Soviético controlada por Unión de los Escritores). Incluso las organizaciones que tenían permitido publicar sus revistas debían tener asignado a un representante de Glavlit que revisaba todos los textos.

Las bibliotecas también sufrieron la depuración de los textos que se consideraban nocivos para los lectores soviéticos. Ya en 1918 se limpió las bibliotecas de los libros no deseados, pero en los años posteriores estas acciones se habían institucionalizado: en 1924 apareció una instrucción firmada por Nadiezda Krupskaja y Pavel Lebediev – Polanski que dirigía por entonces el Glavlit, sobre la revisión de los fondos bibliotecarios. De acuerdo con esta instrucción se retiraron de las bibliotecas

las obras de filosofía no marxista, psicología y ética, cuentos para niños, y obras de 56 escritores rusos. Apareció la institución de “specjran”, o sea de fondos especiales que no eran accesibles para los lectores. En los catálogos aparecían sólo los libros que eran recomendables para los lectores y la propia biblioteca debía transformarse en un punto de agitación propagandística (Klimowicz, 1996: 47-50).

La censura no se limitaba a las obras concretas, sino que podía provocar la completa desaparición de algunos autores de la vida literaria. En los manuales de historia de la literatura rusa, en la Enciclopedia Literaria y otras obras de carácter parecido, los nombres de los escritores que perecieron en los campos de trabajo o prisiones, o de otros que sufrieron represión, no eran mencionados ni siquiera en el índice, lo que falsificaba completamente el panorama literario de la época.

No hay que perder de vista también el hecho que a algunos de los escritores, los que mostraban en sus obras unas claras tendencias contrarrevolucionarias, se les aplicaba medidas disciplinarias, como arresto, cárcel, exilio o muerte. En los años 20 los casos de aniquilación física de escritores no eran muy comunes y el número de las víctimas fue relativamente pequeño, pero lo que si se daba con mayor frecuencia era el ostracismo profesional o un silenciamiento que quitaba a los afectados la posibilidad de vivir de su oficio de escritor.

## **2.2. La lucha entre los grupos y organizaciones literarias en los años 20**

Los años del NEP fueron la época de la aparición y de un desmesurado crecimiento de muchas organizaciones literarias que intentaban a toda costa desarrollarse y obtener influencia. Como escribe Marc Slonim, “pedían autorizaciones para publicar revistas y libros, celebraban reuniones y congresos, hacían declaraciones,

firmaban manifiestos, solicitaban subsidios de los de los Soviets locales y trataban de participar en la organización de la política cultural de los organismos gubernamentales” (Slonim, 1974: 63).

En general se puede decir que los años 20 eran tiempos de un cisma político en la literatura entre los escritores antisoviéticos y prosoviéticos; entre estos últimos había a su vez muchas tendencias y escisiones (Abollado, 1972: 145). Sólo unos pocos escritores activos ya antes de la Revolución criticaron sin ninguna duda el paso del poder a las manos de los bolcheviques; algunos, muy pocos, aceptaron este cambio y se convirtieron en coautores de una nueva política literaria (Mayakovski, Briusov), otros en cambio rechazaban la posibilidad de cualquier forma de colaboración con los vencedores (Klimowicz, 1992: 149). La mayoría de los artistas en los primeros meses después de la Revolución se planteaban la pregunta: quedarse o emigrar.

Los primeros en acoger positivamente a la Revolución fueron los simbolistas, que ya habían sentido el cataclismo que se avecinaba y hablaban del sufrimiento y de la redención que esperaba a la humanidad. Los poemas mesiánicos eran, por lo general, leídos directamente al público en los cafés, salones públicos y tabernas; las dimensiones de la poesía permitían dar una respuesta inmediata a la realidad cambiante.

Los futuristas, encabezados principalmente por Mayakovski, se subieron también muy pronto al carro de la Revolución, proclamando ya en 1918 que eran una escuela perfectamente adecuada a los tiempos y atacando al arte tradicional. Pronto formularon una teoría de la poesía utilitaria y social; la nueva poesía celebraba la ciudad, las batallas revolucionarias, el levantamiento del pueblo ruso, las máquinas y los proletarios. Además, los futuristas se consideraban a sí mismos la vanguardia de la sociedad y de la cultura comunista, y promovían un movimiento que iba a promover la reforma de la literatura y de otras artes: el Frente de la Izquierda (LEF), creado en 1922 y que sobrevivió hasta 1928. Al principio a este movimiento pertenecían muchos innovadores literarios, como Jlébnikov o Pasternak, y críticos y filólogos que luego



serían conocidos como formalistas, como Shklovski, Tynianov y Eichenbaum. Los miembros de LEF se consideraban los únicos representantes auténticos del arte revolucionario. Sus teóricos querían dar al arte el carácter de un proceso productivo, aunque siempre bajo “la dictadura del gusto”. Su declive coincide con la liquidación de los grupos vanguardistas y la victoria final del RAPP a finales de los años 20. Su fundador y máximo representante, Mayakovski, después de producir obras como *La chinche* o *La casa de los baños*, denuncias de la burocracia y trivialidad que estaban socavando el régimen que él mismo apoyó en sus comienzos, se suicidó de un tiro en 1930.

Una oposición enérgica contra el LEF la desplegaron los escritores proletarios, agrupados en la organización “Proletkult”. La Proletkult era una asociación de varias organizaciones literarias y culturales que aparecieron en 1917 y que intentaban crear una cultura proletaria propia, libre de la herencia del pasado. Entre los autores más conocidos de este grupo, que compartían su ambición de crear una cultura proletaria cuyos portavoces serían los trabajadores y que crecería en paralelo con los cambios que vivía el país, una cultura que crearía espontáneamente la clase trabajadora, estaban V. Alexandrovski, M. Gierasimov, W. Kazin, N. Poletaiev. Según ellos, la literatura, las artes y las ciencias eran las superestructuras del régimen económico, y había que librar una guerra contra las tendencias burguesas empleando las mismas medidas de coerción y terror que aplicó la Revolución en la vida real. Eso era una llamada a la persecución de los escritores políticamente sospechosos; los escritores proletarios clamaban por la censura, la denuncia y la táctica de la mano dura contra los que llamaban los “enemigos de clase”. Como dice Stites, el Proletkult tenía un impulso populista: su misión era aplastar aquello que era repugnante en la vieja cultura, construir una nueva, y llevarla a la gente; con todo, en sus talleres y teatros los clásicos del pasado fueron leídos, estudiados y apreciados (Stites, 1989: 11-12).

Proletkult pronto se convirtió en una organización de masas, a la que en 1920 estaban asociados 80.000 trabajadores y que editaba unas 20 revistas, a parte de

publicar tomos con versos de poetas proletarios (Kasack, 1996: 499). También promovían los talleres de estudio y trabajo intelectual, a los que asistían jóvenes trabajadores y artesanos a quienes se incitaba a escribir poemas y cuentos y a hacer representaciones teatrales. En 1920 llegaron a tener alrededor de 300 talleres de este tipo, todos ellos subvencionados por el Estado, a parte de controlar muchas compañías teatrales y teatros de aficionados en pequeñas ciudades y aldeas. Entre los funcionarios del Partido su actividad era apreciada de forma muy variada: A. Lunacharski la apoyaba, Trotski negaba la existencia de una cultura proletaria separada (en su libro *Literatura y Revolución* Trotski escribió: “Si tuviéramos que eliminar a Pilniak, los Hermanos Serapios, Mayakovski y Esenin, ¿qué quedaría de una futura literatura proletaria, salvo unos cuantos promisorios cheques sin fondos?”) (Trotski, 1969: I: 148-149), y Lenin criticaba el separatismo del Proletkult, ya que sus gustos artísticos eran bastante tradicionales. Después de que los bolcheviques intentaran sin éxito hacerse con el control del Proletkult en su primer congreso de octubre de 1920, la organización fue subordinada con un decreto del Comité Central del Partido Bolchevique de noviembre de 1920 a Comisariado del Pueblo para la Educación, alegando que la vida cultural tiene que ser subordinada al Partido. Lenin declaró que “la cultura proletaria debe ser un desarrollo legítimo de todo el acervo cultural que la humanidad ha acumulado bajo la presión de la sociedad capitalista, la sociedad terrateniente y la sociedad burocrática” (Slonim, 1974: 49). Ya en 1922 el número de centros activos de Proletkult descendió a veintidós, y en 1924 eran tan sólo siete. Aunque la Proletkult no fue liquidada formalmente hasta 1932, con dicho decreto perdió su fuerza y muchos de sus miembros salieron de la organización, formando otras agrupaciones, como Kuznica en Moscú o Kosmist en Petrogrado.

Un grupo aparte, aunque no constituido como tal, lo formaban los llamados “compañeros de viaje” (*poputchiki*). Este término, introducido por Lunacharski en 1920 y desde 1923 ampliamente utilizado por Trotski, designaba a los escritores que aceptaban la revolución e incluso realizaban sus ideas, pero que no tenían sitio en el marco de la ideología proletaria (Kasack, 1996: 715). Según otra definición, eran los escritores que sin poseer un historial revolucionario se adhirieron al régimen

(Abollado, 1972: 158). Este término era muy poco preciso, y en realidad incluía a todos los escritores que no pertenecían al Partido y procedían de capas sociales diferentes al proletariado. Los compañeros de viaje, igual que otros escritores del momento, expresaban y describían en sus obras a la Revolución, una experiencia que marcó a toda la generación, pero al contrario de los escritores que se reunían en los grupos proletarios, lo hacían desde su propia perspectiva, reflejando de alguna manera la ideología de la vieja inteligencia y la burguesía.

Un lugar de reunión de muchos compañeros de viaje era la revista *Krasnaia Nov*, dirigida por el destacado crítico y comunista Alexandr Voronski, que a su vez presidía el grupo “Pereval”<sup>3</sup> (“El Paso”). Voronski compartía con Trotski la opinión sobre la no existencia de un arte proletario en Rusia y sobre la imposibilidad de su aparición antes de un largo proceso en el que se crearían las condiciones necesarias, tanto materiales como culturales. En 1927 Voronski fue expulsado del Partido por trotskismo y exiliado; volvió a Moscú unos años después para reanudar sus actividades literarias, pero al final de los años 30 desapareció en las purgas.

Como *poputchiki* se tenía a escritores como Pilniak, Babel, Paustovski, Ehrenburg, Pasternak, (aunque estos dos últimos son a veces clasificados como “independientes”, junto a Mijaíl Bulgákov), los escritores pertenecientes a “Hermanos de Serapio”<sup>4</sup> como Kaverin, Slonimski, Fiedin, Zoshchenko, e incluso a los miembros del Partido que no aceptaban la política agresiva del grupo “Oktiabr”. Dicho grupo atacaba

---

<sup>3</sup>Este grupo reunía nombres como Nikolai Zarudin, Iván Kataiev, Boris Gruber o Piotr Pavlenko (este último abandonó al grupo en 1930). En 1937 la gran mayoría de los miembros de “Pereval” fueron arrestados y enviados a campos de trabajo.

<sup>4</sup>En su manifiesto el grupo escribía: “Nos hemos dado el nombre de Hermanos Serapios porque nos oponemos a la coerción y al aburrimiento, y porque nos oponemos a que todo el mundo escriba de la misma manera... Cada uno tiene su propio modo de expresarse. Creemos que la literatura rusa actual es asombrosamente almidonada, fatua y monótona. Se nos permite escribir cuentos, novelas y piezas de teatro...con tal de que tengan un contenido social y temas inevitablemente contemporáneos. Sólo pedimos una cosa: que una obra de arte sea orgánica y auténtica y que viva su propia vida particular”.(Cit. por Slonim, 1974)

ferozmente a los compañeros de viaje desde año 1923, aunque fueron frenados parcialmente por la resolución del Partido de 1925 que decía lo siguiente:

La hegemonía de los escritores proletarios por ahora no existe, y el Partido debe ayudar a esos escritores a conseguir el derecho histórico a esa hegemonía... el tacto y la prudencia son esenciales en el trato con los compañeros de viaje. El Partido debe demostrar tolerancia con las formas ideológicas de transición. Debe oponerse vigorosamente al tratamiento frívolo y despectivo del viejo patrimonio cultural, así como de los especialistas de la literatura. La crítica comunista debe prescindir del tono autoritario en materia literaria; el partido no puede obligarse a apoyar una tendencia especial en la esfera de la forma literaria... por lo tanto el Partido debería estimular la libre competencia de los diversos grupos y tendencias en un campo dado. El Partido no puede permitir, por decreto o proclamación, ningún monopolio legal de producción literaria por parte de un grupo u organización literarios, y no puede conceder este monopolio a ningún grupo, ni siquiera al propio grupo proletario.

Con esta resolución los compañeros de viaje parecían estar ganando en toda línea y de hecho fue así; después de la liquidación de esta libertad relativa en los años 30 las letras rusas no han recobrado ya esta diversidad y riqueza formal que fue característica de los años 20.

“Oktiabr” fue una asociación de escritores comunistas que, igual que muchos otros, intentaban hacerse con el control de la literatura y de otras artes oponiéndose a otras tendencias estéticas y otras ideas, como los de Proletkult o Kuznica. Entre sus miembros se encontraban G. Lelevich, S. Rodov, J. Vardin, A. Bezymienski, I. Doronin, y luego también D. Furmanov y el crítico L. Averbaj. “Oktiabr” aprobaba sin rechistar la política del Partido, apoyando por ejemplo al NEP, pero rechazaba los experimentos

“apolíticos” de la escritura, como el futurismo o formalismo. Su política literaria era muy dogmática y muy poco tolerante, ya que la organización pretendía ser el portavoz de la ideología comunista. Según “Oktiabr”, la literatura tenía que ser utilizada sólo como instrumento de propaganda al servicio de la sociedad.

Dentro del grupo “Oktiabr” también hubo diferencias, sobre todo en cuanto a los compañeros de viaje que, a pesar de los esfuerzos de los escritores proletarios o comunistas, siguieron marcando las pautas de la vida literaria en el país. Con el decreto de 1925 (que permitía la existencia de diferentes tendencias literarias) las disputas dentro del grupo llevaron a su desaparición en el mismo año, aunque muchos de sus miembros continuaron su política militante en las ramas de una nueva organización, que se hizo con la hegemonía en las cuestiones literarias en Unión Soviética en la segunda mitad de los años 20, el RAPP.

Los principios de la actividad del RAPP se remontan a 1920, cuando por la iniciativa de Kuznica se fundó la VAPP (Vsierossiiskaia Associacia Proletarskij Pisatelei – Asociación de todas las Rusias de los Escritores Proletarios), que a partir de 1921 y bajo los auspicios de Comisariado del Pueblo para la Educación era destinada a ser la principal organización literaria, coordinadora de todos los escritores proletarios. Desde abril de 1924 VAPP fue subordinado a los ideólogos de “Oktiabr” y de esta manera fue el principal representante de la corriente de “la mano dura” en la política literaria del Estado soviético, aunque la gran mayoría de sus miembros originarios provenía de la inteligencia. Como señala Sheila Fitzpatrick, la VAPP tenía un interés mayor por el control de las políticas literarias que por la producción literaria del momento, siendo básicamente un grupo de periodistas - comunistas militantes que se proponían ser el brazo literario del Comité Central del Partido Comunista (Fitzpatrick, 1992: 104). A pesar de ello, durante los años 20 no contaban con ningún apoyo demasiado fuerte entre los miembros del liderazgo del partido.

Como consecuencia del debate sobre la literatura del año 1925 se decidió crear una Federación de Escritores Soviéticos que iba a incluir tanto los escritores proletarios

como los compañeros de viaje. El departamento de prensa del Comité Central, que era responsable de crear esta nueva organización pasó la iniciativa al VAPP que, por entonces bajo el liderazgo de Vardin y Lelevich, la rechazó argumentando que en la nueva organización el VAPP no tenía ninguna garantía de su superioridad respecto a otros grupos. El resultado de más de un año de disputas fue el cambio, tanto en el departamento de prensa como en el liderazgo del VAPP, ya que a partir de 1926 al mando del VAPP estaba L. Averbaj junto a V. Kirshon, J. Libiedinski, V. Iermilov y M. Luzgin; en 1928 la organización cambió el nombre por RAPP (Rossiiskaia Associacia Proletarskij Pisatelei – Asociación Rusa de los Escritores Proletarios).

El RAPP tenía como función principal el control de todos los grupos literarios proletarios, y su actividad se centró principalmente en asegurarse la hegemonía en la vida literaria del país, siendo muy activos en las esferas organizativa y política. El RAPP criticó y combatió a todos los grupos literarios ajenos a él, como LEF, Oberiu o los compañeros de viaje. El Partido trataba al RAPP como un instrumento realizador de su política en campo de la literatura, con cuya ayuda quería crear un frente ideológico único. El año en el que la organización cambió de nombre (1928) coincidió justamente con el final de “la era NEP” en la política cultural del Partido Comunista, que se hizo patente con los juicios de los ingenieros de Shakhti, que marcaron la línea de desconfianza hacia toda la inteligencia, tanto en el campo técnico, como en el de educación o el artístico. El RAPP organizó las campañas en contra del “derechismo” en el Comisariado del Pueblo para la Educación y pugnó con otras organizaciones por el control de la prensa literaria. Como escribe Sheila Fitzpatrick, “Lunacharski dimitió de su cargo de Comisario del pueblo para la Educación en 1929; Bujarin y Rykov fueron identificados como líderes de la <<oposición derechista>> del Partido. La política en la línea de <<mano blanda>> en la cultura fue descrita como desviacionismo derechista y las instituciones del Gobierno que la llevaron a cabo fueron extensamente purgadas” (Fitzpatrick, 1992: 113).

El año 1928 marcó el principio de un periodo que Sheila Fitzpatrick llama “la revolución cultural”, y que coincide básicamente con el primer plan quinquenal. Este término difiere de su uso posterior en la sociedad soviética, representando aquí la confrontación política de los comunistas “proletarios” y la “burguesa” inteligencia que tenía como el objetivo principal la creación de unas nuevas elites, la “inteligencia proletaria” usando el método de la guerra de clases. Se rompía de esta manera con las influencias de Lenin, que consideraba que el poder en la esfera de la cultura no podía ser conquistado a través de una acción revolucionaria, sino que la cultura tenía que ser adquirida y asimilada con paciencia y lentamente. El periódico *Pravda* postuló un desarrollo de la educación de las masas.

“La revolución cultural” se desarrolló en el contexto de la industrialización y de colectivización del país; este enorme esfuerzo fue acompañado de una gran campaña propagandística que aunaba la creación de una sociedad completamente nueva y llamaba a la lucha en contra de los elementos burgueses que suponían la supervivencia de las influencias, tradiciones y costumbres de la sociedad antigua. Los que más sufrieron en estos años fueron los ingenieros, muchos de los que fueron despedidos o condenados a prisión; también se purgó a la burocracia local o las universidades y escuelas (sobre todo secundarias). A la vez se procedió a la promoción a puestos de importancia (o a estudios superiores, sobre todo en las ramas de ingeniería) de nuevos funcionarios, la mayoría de ellos trabajadores o campesinos, o hijos de trabajadores o campesinos. En este aspecto, “la revolución cultural” fue un desmantelamiento de las instituciones y de las convenciones que reinaron en la Unión Soviética durante la era del NEP.

El RAPP asumió en 1928 el liderazgo de la campaña en contra del “peligro derechista” en las artes y la educación, desplegando hasta 1932 una auténtica dictadura sobre la publicación y la crítica literaria, una dictadura que se hacía en nombre del Partido pero que no estaba realmente bajo un control efectivo del Comité Central. A su vez, el RAPP competía con los comunistas radicales de la Academia

Comunista o Instituto de Profesores Rojos, cruzando con ellos las acusaciones de la desviación política.

El tono combativo de la organización se ahondó más todavía al principio de los años 30, cuando las asociaciones existentes anteriormente prácticamente ya habían desaparecido; la organización por ejemplo daba órdenes a los autores de escribir sobre los héroes del plan quinquenal y presentar en dos semanas una memoria sobre la manera en que habían cumplido con dicho deber. Las obras tenían que resumir los acontecimientos del momento y dar respuesta a la realidad más inmediata; se organizaban viajes de escritores a granjas colectivas o nuevas construcciones como fábricas, presas y centrales de energía eléctrica para que buscaran allí la inspiración para unas obras nuevas y de acuerdo con el espíritu de la época. Se crearon incluso, aunque con resultados muy pobres, las brigadas de obreros y granjeros que mostraban algunas inclinaciones literarias y que tenían como fin llenar las filas de los escritores soviéticos. Los miembros del RAPP estaban librando una verdadera batalla, utilizando además una terminología típicamente castrense en su discurso; hablaban de “frente cultural”, “sitio”, “ofensivas”, “errores tácticos”, “irrupciones de enemigos de clase”, “ataques por la retaguardia”. Pedían que en cada obra impresa hubiera “cien por ciento de la ideología comunista” y la organización de la literatura al modo industrial, como una gigantesca fábrica de los libros “útiles socialmente”. Estas actividades iban acompañadas de unos ataques feroces contra los compañeros de viaje.

Sin embargo dentro de la organización había también diferencias, a parte del hecho de que sus concepciones no siempre estaban de acuerdo con lo que pensaban los altos mandos del Partido. Algunos de los escritores proletarios desaprobaron las políticas de su propia organización, que consistían principalmente en evaluar la literatura con los criterios ideológicos, lo que llevaba a la publicación de obras, en muchos casos, escritas por semi-analfabetos, pero que estaban de acuerdo con la línea de la organización. A finales de 1931 se hizo patente que la prosecución de este tipo de política literaria acabaría pronto con las letras rusas. La rehabilitación por parte de



Stalin de los ingenieros burgueses en junio de 1931 marcó el principio del final de “la revolución cultural” y el declive del RAPP que se resolvió en 1932 a través de una resolución del Comité Central. Se cambió el personal de las editoriales, diarios, revistas, instituciones educativas y las comisiones de censura.

Muchos intelectuales sufrieron durante los años 1928 – 1932, sobre todo psicológicamente, por los ataques de los que fueron centro, sin embargo no se registraron demasiados arrestos, como en el caso de los sacerdotes o de los campesinos. En 1934 se creó la nueva Unión de los Escritores Soviéticos que incorporó a sus filas tanto a los escritores comunistas como a los que no lo eran.

### **2.3. La literatura soviética en los años 30: Unión de Escritores Soviéticos y el realismo socialista**

Al principio la reorganización de la literatura entre 1932 y 1934 trajo consigo una mayor independencia y libertad para los escritores y, en consecuencia, una calidad mayor de las obras literarias, aunque no se puede decir que las cosas volvieran al estado existente en 1927.

Según Katerina Clark, el hecho del final de la “revolución cultural” y de la desaparición del RAPP no se debía tanto a la caída en desgracia de los valores que promovía dicha organización, sino a la necesidad de allanar el camino a una nueva figura que centraría la vida literaria durante unos pocos años: Maxim Gorki, que había vuelto a la Unión Soviética del exilio en 1931, y que en 1932 se puso en frente de la nueva Unión de Escritores Soviéticos (Clark, 2000: 33).

Como escribe Marc Slonim, la Unión de Escritores Soviéticos, aunque incorporó a sus filas a los escritores perseguidos en los años de la “revolución cultural”, junto a

los escritores proletarios y proclives al régimen, supuso en realidad una “incorporación de la literatura al edificio del Estado, y esto llevó al establecimiento de un control más completo de todas las artes”. Ya no había pluralidad de organizaciones literarias, sino una centralizada, con una sola comisión de censura y un mismo sistema de vigilancia, de los que dependían todos los escritores del país. Esta dependencia era necesaria para Stalin, para conseguir a través de los escritores más poder de persuasión sobre las masas en el contexto de la bajada drástica del nivel de vida en Unión Soviética, vinculada con el primer Plan Quinquenal y la industrialización a marcha forzada. Los escritores tenían que ser dominados; cuando empezaba el primer Congreso de Escritores Soviéticos en 1934 Andrei Zhdanov advertía a Stalin de “serios peligros” por parte de los escritores insubordinados, para dos semanas después congratularse de un éxito absoluto de los propósitos del Gobierno (Brooks, 2000: 106). De esta manera, la Unión de Escritores Soviéticos se convirtió en un poderoso organismo político.

Por otra parte, la dispersión de los miembros del RAPP no significó el abandono de muchas de las doctrinas que había proclamado dicha organización. Se seguía esperando de los escritores que cumpliesen con su obligación de educar al pueblo (siempre de acuerdo con la ideología del Partido) y la literatura se seguía considerando un servicio social útil a la causa. Todo eso se expresó a través de una nueva doctrina, formulada en parte por las sugerencias de Gorki y en parte por el propio Stalin, la doctrina del llamado “realismo socialista”.

El realismo socialista era una doctrina puramente política, aunque disfrazada de teoría literaria, y se basaba en el concepto de arte como un reflejo de la realidad, y la realidad en la Unión Soviética tenía que ser comunista. Era no sólo un estilo artístico, sino también un reflejo de la mentalidad estalinista que veía la vida a través del prisma del futuro más que de la realidad circundante (Fitzpatrick, 1999: 9). El término fue usado por primera vez en un discurso pronunciado en mayo de 1932 por Gronski, el presidente del Comité de Organización de la nueva Unión de Escritores Soviéticos. El primer pleno del dicho Comité también fue aprovechado para discutir esta doctrina,

que luego sería desarrollada en sucesivos discursos de Gorki entre 1932 y 1934 (lo presentó por ejemplo como el reflejo creativo de lo mejor de la vida soviética). Pero el dogma oficial del realismo socialista no se formuló hasta el I Congreso de Escritores Soviéticos en 1934, año en el que lo presentó Andrei Zhdanov en siguientes términos:

El realismo socialista, método básico de la literatura y de la crítica literaria soviéticas, exige del artista una representación veraz, históricamente concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario. Además, la verdad y la integridad histórica de la representación artística deben combinarse con la tarea de transformar ideológicamente y educar al hombre que trabaja dentro del espíritu del socialismo.

Por tanto, se consideraba que la función principal del arte era la educación de las masas en el “espíritu socialista”; dicha función sólo podía cumplirse cuidando un fácil acceso a la literatura e insertando en las obras una ideología inequívoca, siempre de acuerdo con la política actual del estado y del partido (Fast, 1991: 15). Como afirma Richard Stites, los revolucionarios “sabían que los signos y los símbolos – y cualquier acto de su revisión – son capaces de movilizar ciertos sentimientos de devoción y lealtad, y de evocar los sueños políticos y sociales. Sabían también de la importancia de lo táctil y de lo visual en las tierras que seguían siendo en gran parte analfabetas” (Stites, 1989: 2).

Aunque la doctrina no se proclamó hasta 1934, en la historia literaria soviética se consideró que el realismo socialista fue el método o la teoría dominante en la literatura soviética antes incluso de haberse inventado el término.<sup>5</sup> Como ejemplos se citaba novelas como *Madre* de Gorki, *Chapayev* de Furmanov, *Cemento* de Gladkov, *El Don apacible* de Sholójov, *La derrota* de Fadieiev, *Así se templó el acero* de Ostrovski y otras, que constituyeron, durante la existencia del realismo socialista, un canon de obras ejemplares. Este canon servía como depositario de los mitos oficiales del estado

---

<sup>5</sup>Una afirmación de este tipo se puede encontrar en el segundo volumen de la *Historia de la literatura rusa soviética* del 1967 (cit. por Clark, 2000: 27)

soviético, y los escritores eran “invitados” a seguir los modelos, con la ayuda de “zanahoria” en forma de una escala preferencial de las sumas obtenidas por los derechos del autor y otros privilegios como vacaciones en las casas de descanso pertenecientes a la Unión de Escritores Soviéticos, o del “látigo” en forma de dificultades para las publicaciones de obras que se salieran de los moldes establecidos o incluso la posibilidad de prisión o aniquilamiento físico. El seguimiento del canon era, en realidad, un “acto ritual de afirmación de la lealtad hacia el Estado” (Clark, 2000: 3-5).

La formulación de la doctrina del “realismo socialista” tenía como objetivo la creación de una nueva forma, una forma universal, que sería una suma ecléctica de la gran literatura excluyendo de ella la escritura formalista (por ejemplo parodia, experimentalismo), la literatura “pesimista”, los escritos decadentes o eróticos, o los que presentan los valores de los sistemas “rivales” al comunismo, como por ejemplo la religión cristiana. Se pedía una mayor democratización del lenguaje, o sea su adaptación a las posibilidades de percepción de un lector masivo. Los escritores, estos nuevos “ingenieros de las almas humanas”, tenían que presentar al hombre social, hombre en acción, “un héroe positivo”, el hombre nuevo de la sociedad nueva, un comunista. Por un lado se presentaba los cambios psicológicos que se producían en los hombres y las mujeres con la Revolución y las nuevas condiciones económicas y sociales, reflejando los problemas del momento, y por otro se presentaba una imagen idealizada, una visión mítica del hombre con elevados principios, que guía a su comunidad, un hombre sin dudas acerca del futuro del comunismo y sin tachaduras morales. Se debía anticipar la futura forma del hombre, hacer de él un héroe, exagerarlo, hacerlo romántico y monumental. “El héroe positivo” tenía que ser la encarnación de las virtudes bolcheviques, alguien a quien los lectores pudieran imitar, un líder de la masa con una gran autoridad.

El realismo socialista se basaba en una serie de clichés que movían al héroe positivo. Uno de ellos era la pertenencia a la “familia”, no en sentido natural, sino a la

gran familia de luchadores por la misma causa. Otro era el martirio y el sacrificio: como mínimo el héroe positivo debía llevar un estilo de vida ascético, con una dedicación total a la construcción del comunismo. También se repetía mucho el motivo según el cual una persona relativamente asocial es guiada por un mentor que le hace ver la luz de la nueva realidad, que refleja el ritual de la iniciación.

También existían ciertos clichés referentes a las acciones de los héroes o el medio en el cual se desarrollaban. Una de las premisas básicas era la actualidad, referirse sólo a los hechos del presente, como si el pasado prácticamente no existiera. Otra premisa era *narodnost* o el espíritu del pueblo, que exigía que las obras describieran únicamente los hechos importantes para el pueblo, y siempre desde el punto de vista de la ideología bolchevique. El optimismo era obligatorio – había que presentar la realidad como una especie de paraíso, un mundo idealizado, en el que era posible conseguir todo lo que se deseaba con mucha fuerza. A veces para conseguir el objetivo había que vencer muchos obstáculos, como enemigos de toda clase (en algunos casos podían ser burócratas, personas hostiles al régimen, o personas que no creían en la posibilidad de conseguir el objetivo), las fuerzas de la naturaleza, etc. No se dudó tampoco en describir de forma entusiasta el sistema de esclavitud de los campos de trabajo: por iniciativa de Maxim Gorki una brigada de 130 escritores hizo el viaje a la construcción del Canal Mar Blanco – Mar Báltico donde trabajaban centenares de miles de prisioneros; el efecto fue la historia de la construcción escrita por 35 autores (Owsiany, 1992: 165). Muchas veces la trama o los personajes de las novelas del realismo socialista tenían una misma fuente: el periódico *Pravda*. Con estas características se hace patente que el realismo socialista se refería más al contenido de la obra literaria que a su forma.

La trama de la novela del socialismo realista analizada morfológicamente revela la repetición de esquemas muy cerrados de acción. Generalmente al principio el héroe llega al lugar en el que se desarrollará la novela y constata que las cosas allí no van especialmente bien. Se presenta ante él una tarea que tiene que desempeñar y que

sirve para comprobar su fuerza y determinación. Al intentar poner en marcha la tarea se encuentra con muchos obstáculos, que refuerzan su determinación y a la vez sirven de ritual de iniciación que subraya la pureza en la continuación de la línea leninista. Estos obstáculos pueden ser las actitudes de los miembros locales del Partido, que consideran su plan una utopía, y para vencerlos el héroe moviliza al “pueblo” o las personas que pueden ayudarle en hacer el plan una realidad. Los obstáculos aparecen también durante el desarrollo del plan, pudiendo ser básicamente de dos tipos: prosaicos (problemas relativos al abastecimiento de materiales o al equipamiento, corrupción, burocracia, la apatía o descontento de los trabajadores) o dramáticos/heroicos (desastres naturales, invasión de enemigo, enemigos de clase, contrarrevolucionarios). Mientras tanto el héroe tiene algún problema amoroso o no puede controlar sus emociones. Para resolver los obstáculos muchas veces aparece el motivo de viaje al centro de decisiones (Moscú o centro local). En el punto culminante de la novela la tarea parece ser imposible de realizar; a veces aparece el motivo de la muerte de algún personaje y el motivo de culpa en el héroe positivo. En este momento aparece frecuentemente figura del mentor, que le da nuevas fuerzas para acabar el proyecto. El personaje del mentor, a su vez, es también estereotipado: por lo general tiene orígenes proletarios (o por lo menos es miembro del Partido desde hace mucho tiempo y tiene una posición alta en la administración local), ha pasado por el fuego de la lucha revolucionaria y tiene unas heridas psíquicas o una pérdida personal que le han preparado para el sacrificio. También debe haber visto a Lenin o por lo menos haber trabajado para la causa en sus días. La novela acaba cuando la tarea se completa, resolviéndose además todas las tramas secundarias.<sup>6</sup>

El realismo socialista cambió también la relación del propio autor con su obra. Los escritores ya no eran creadores de textos originales, sino unos contadores de cuentos ya preconfigurados por el Partido. Habían perdido también la autonomía del artista sobre su propia creación: ahora eran los editores y críticos los encargados de velar por la pureza de lo que se contaba en el texto y el seguimiento del canon. Los escritores eran presionados para reescribir sus obras de acuerdo con las políticas

---

<sup>6</sup>Más sobre el análisis morfológico de la novela del realismo socialista en Clark, 2000.

actuales del Partido, y en muchos casos los cambios los llevaban al acabo los propios editores, sin el consentimiento del autor que se enteraba de ellos una vez publicada la obra. Como dijo Nabokov, “Este bozal puesto a la imaginación y a la libre voluntad hace que cada novela proletaria tiene que tener un happy end, el pueblo soviético tiene que triunfar, así que cada autor se pone delante de una tarea horriblemente difícil de construir una fábula interesante en la situación en la que la moraleja decretada ya es conocida por antemano por el lector”(Nabokov, 2002: 31). Por otro lado, seguían existiendo escritores que no adaptaban a sus obras al imperante realismo socialista. Estos escritores estaban fuera de la circulación literaria del momento, pero a la vez sus obras respondían o reaccionaban a las obras “oficiales” del canon literario soviético.

Esta situación de la total unificación de la literatura, tanto en el aspecto formal como ideológico, para muchos escritores era inaceptable, ya que impedía claramente un pensamiento independiente. Así, muchos de ellos se dedicaban a escribir “para el cajón”; de esta manera se crearon muchas obras que, publicadas años después, conforman la segunda cara de los años 30. Estas obras son resultado de una protesta interior de los autores en contra de las obligaciones de la política cultural oficial (Fast, 1991: 17).

En los años de la organización de la Unión de Escritores Soviéticos y de formulación del nuevo credo de realismo socialista los controles sobre los escritores, aunque cada vez mayores, por razón de la concentración de todo el poder en una sola organización, eran todavía bastante benignos, pero esta situación cambió entre 1936 – 1939, años en los que en la Unión Soviética se libró una gran batalla contra los trotskistas y otros enemigos, reales o imaginarios, una batalla en la que la policía secreta y las organizaciones del Estado asesinaron o enviaron a la prisión o campos de trabajo a millones de personas. Los escritores antes llamados compañeros de viaje e incluso algunos escritores comunistas que no eran de agrado del gobierno, fueron arrestados y muchos de ellos nunca volvieron a aparecer vivos. Entre los escritores que

fueron ejecutados o perecieron en los campos de concentración se encuentran los nombres de Babel, Pilniak, Mandelshtam, Kataiev, Guber, Kirshon, Erdman, por citar sólo a los más conocidos. Pocos tuvieron la suerte de volver del exilio, como Zobolotski o Galina Seriebrakova. Los que no fueron perseguidos tuvieron que pagar con su colaboración, y eran muy pocos los casos en que se intentaba defender a los colegas que sufrían la persecución.

La época de las purgas coincidió con un ataque generalizado a los formalistas, que empezó con una violenta campaña de prensa en contra de Shostakovich, y que luego se extendió a otras artes. Los formalistas afirmaban que una obra de arte es sobre todo una suma de técnicas y procedimientos, que el orden del intelecto y el orden de la moral sólo existen si están organizados siguiendo el orden de la moral de una forma artística, que a su vez consiste en medios de expresión de una “enunciación constructiva”. De esta manera consideraban que la sucesión de los géneros o escuelas literarias no se debía tanto a la lucha de clases, como simplemente a las leyes de crecimiento, maduración, la decadencia y renovación. Eso era un desafío para la crítica marxista, por lo que los científicos formalistas pronto habían sido confinados a las universidades de provincia y la palabra “formalista” adquirió tintes de un insulto. La etiqueta del “formalismo” fue aplicada a todo arte modernista, pesimista e inspirado en el Occidente.

La primera señal de la campaña antiformalista fue una editorial en *Pravda* el 28 de enero de 1936 sobre la ópera *Lady Macbeth* de Shostakovich. Poco después, en abril del mismo año, *Pravda* publicaba un artículo de Maxim Gorki, *Sobre el formalismo*, en el que afirmaba que dicha tendencia servía para disimular la pobreza del espíritu. Pronto se empezó a usar el término “meyerjoldovchina” para designar un arte con fuertes influencias del modernismo occidental y a la vez “naturalista” (lo que para soviéticos era la vulgaridad, pornografía y falta de gusto). Meyerjold fue mencionado ya en el artículo sobre Shostakovich, y pronto estos dos artistas se convirtieron en el centro de los ataques, aunque el 10 de marzo *Literaturnaia gazeta*



reportó un encuentro extraordinario de los escritores en Moscú en el que se acusó de formalismo también a Boris Pasternak, Víctor Shklovski y Boris Pilniak. Meyerjold fue arrestado en 1939 y murió en campos de trabajo. La campaña antiformalista y las purgas hicieron patente la imposibilidad de practicar otra literatura que no fuera la del realismo socialista. La guerra con Alemania que estalló el 22 de junio de 1940 interrumpió, aunque sólo por un tiempo este trágico panorama de la situación de la literatura en el régimen soviético, que después de la guerra y hasta la muerte de Stalin no perdió ninguna de sus características.

### III. MIJAÍL AFANASIEVICH BULGÁKOV: LA LITERATURA COMO ANTÍDOTO DE LA VIDA

#### 1. INFANCIA Y ADOLESCENCIA. MEDICINA Y REVOLUCIÓN.

Mijaíl Afanasievich Bulgákov nace en Kiev el 3 de mayo de 1891. Es el mayor de los siete hijos de Afanasi Ivánovich Bulgákov (1859 – 1907), profesor de historia de las religiones comparadas en la Academia Teológica de Kiev, y de Várvara Mijailovna de soltera Pokrovskaya (1869 – 1922), que después de la muerte de su marido trabajó como profesora.

La atmósfera del hogar familiar y los recuerdos de la ciudad que le vio nacer van a ser elementos muy presentes en la obra de Mijaíl Bulgákov. Kiev, la Ciudad con mayúsculas, se transformará para él en el símbolo de la tradición cultural y de los valores de Rusia antigua, a la que volverá con añoranza en difíciles tiempos posteriores. También será un modelo para la construcción literaria de otras ciudades que estarán presentes en su vida y en su obra, como Jerusalén, Roma o Moscú. Así describe a Kiev en su primera novela, *La guardia blanca*:

La Ciudad desprendía humo, zumbaba y vivía como una colmena de varios pisos. Estaba hermosa entre el frío y la niebla de las montañas sobre el Dniéper. El humo de un infinito número de chimeneas subía días enteros hacia el cielo en constantes espirales. Las calles desprendían una ligera neblina y crujía la gigantesca capa de nieve aplastada. Las casas eran de cinco, de seis, de siete pisos. [...] Los jardines permanecían silenciosos y tranquilos, abrumados por la blanca nieve que nadie había pisado. Abundaban más que

en ninguna otra ciudad del mundo. Se extendían por doquier formando manchas enormes con sus avenidas, castaños, barrancos, arces y alerces. [...] Toda la energía acumulada en la Ciudad durante el soleado verano, con sus abundantes tormentas, se transformaba en luz. Desde las cuatro de la tarde la luz se encendía en las ventanas de las casas, en los globos de las lámparas eléctricas, en las farolas de gas, en los faroles de las casas con sus números de fuego, en los grandes ventanales de las centrales eléctricas, que movían a la idea de un terrible y agitado futuro eléctrico de la humanidad, en aquellos ventanales en los que se veían las máquinas, cuyas ruedas devanaban desesperada e incansablemente hasta las más profundas raíces de la tierra. Bañada en luz, la Ciudad brillaba, danzaba y resplandecía por las noches hasta hacerse de día, y entonces se apagaba y se vestía de humo y niebla.

Pero lo mejor de todo era la blanca cruz, con iluminación eléctrica, en manos del enorme San Vladímir, en la montaña de su nombre. Se veía desde muy lejos y durante el verano, a menudo, entre las negras tinieblas, las confusas vueltas y los recodos del viejo río, tras las mimbreras, la divisaban las lanchas y su luz les señalaba el camino a la ciudad, de sus embarcaderos. Llegado el invierno, la cruz resplandecía en el negro espesor de los cielos y, fría y tranquila, imperaba sobre las oscuras y suaves lejanías de la orilla opuesta, hasta la que había tendido dos enormes puentes. Uno colgante y pesado, el de Nicolás, que conducía a los arrabales, y el otro alto, en forma de flecha, por el que acudían los trenes de muy lejos, lejísimos, de donde con el abigarrado gorro echado hacia atrás se encontraba la misteriosa Moscú.<sup>7</sup>

También con gran cariño y esperanza describe su ciudad natal en *Ciudad Kiev*, escrita en 1923:

---

<sup>7</sup> Mijaíl Bulgákov, *La guardia blanca*, Ediciones Destino, Barcelona 1991

En primavera los jardines florecían en blanco. El Parque del Zar se cubría con el verdor y el sol irrumpía en todas las ventanas, incendiando fuegos en ellas. ¡Y el Dniéper! ¡Y los atardeceres! ¡Y el Monasterio Vydubitskii en la colina! Un mar verde corría por las carpas hacia un Dniéper multicolor, tranquilo. Las noches del Dniéper eran grisáceas y espesas, y en lo alto pendía la cruz eléctrica de San Vladimir...

En una palabra: era una ciudad bella y tranquila. La madre de las ciudades rusas.

Pero así fue en los tiempos legendarios, cuando en los jardines de la ciudad más bella de nuestra patria vivía una generación joven y despreocupada. Entonces en los corazones de esa generación nació la seguridad que toda la vida fluiría así, con la claridad, la calma y el silencio, entre los amaneceres, los atardeceres, el Dniéper y Krechlas, calles soleadas en verano y los copos de una nieve amigable, no demasiado fría en invierno...

[...] Ahora hay en ella un gran cansancio después de los crujidos y estrépitos de los años terribles. Hay paz.

Pero escucho ya el pulso de una nueva vida. Kiev va a ser reconstruido, otra vez se llenarán sus calles y al lado del río al que tanto amaba Gogol, otra vez estará la ciudad en su real majestuosidad.

Y la memoria sobre Petlura, que perezca.<sup>8</sup>

La infancia y la adolescencia en Kiev quedarán grabadas para siempre en el corazón y la mente de Bulgákov. Mijaíl se siente muy unido a sus padres y a sus seis hermanos: Viera (1892), Nadiezda (1893), Varvara (1895), Nicolai (1898), Iván (1900) y Elena (1902). Estudia en el Primer Gimnasio<sup>9</sup> de Kíev, donde disfruta de los juegos, bromas, escapadas al Dniepr o al teatro. Su compañero de estudios, Konstanti Pavlovski, le recuerda de este modo:

---

<sup>8</sup> Traducción mía.

<sup>9</sup> Equivalente a instituto y Bachillerato.

Bulgákov estaba lleno de bromas, de fantasías, de mistificaciones. Todo eso lo hacía con facilidad y ligereza, en cualquier ocasión, lo que daba fe de la generosidad de su alma, de la fuerza de su imaginación, del talento para la improvisación. Pero en esta cualidad de Bulgákov no había nada que le alejara de la vida real. Al revés, para los oyentes de Bulgákov quedaba claro que su capacidad de invención y la interpretación libre de la realidad era una de las facetas de la realidad y la dinámica de la propia vida. El mundo existía y uno de los elementos de ese mundo era la joven imaginación creativa de Bulgákov.

Aunque en 1909, tras acabar el gimnasio, se matricula en la Universidad de Kiev en Medicina, tiene también mucho interés por la literatura, el teatro y la ópera; sin embargo, los estudios de medicina en una familia numerosa y modesta son más “realistas” que una incierta carrera literaria (Haber, 1998: 18). A pesar de ello el gusanillo de la literatura ya está germinando en el joven estudiante de medicina; según el testimonio de su hermana Nadiezhda, Mijaíl escribe en aquellos tiempos poemas satíricos, escenas y “óperas” sobre los acontecimientos familiares, hace caricaturas de los miembros de la familia y de sí mismo, y en los últimos cursos antes de la universidad escribe también cuentos, aunque éstos no se han conservado. Nadiezhda recordará después que estas primeras obras que escribe, como una que titula *La serpiente ardiente*, sobre un alcohólico que bebe hasta la inconsciencia y muere asfixiado por una alucinación, una gigantesca serpiente, ya combinan la realidad y lo macabro, dando fe de su gran imaginación. A esa misma hermana ya le dice en 1912: “Ya verás, seré escritor”.

Mijaíl está en contra de la religión y se burla de ella, aunque luego las cuestiones religiosas volverán a ser de interés para él. Hace experimentos; colecciona mariposas y escarabajos, que en 1919 donará a la Universidad de Kiev. Asiste al teatro y a la ópera; la visión de la partitura abierta de una de sus favoritas, *Fausto* de Gounod, sobre el piano de su casa, se convertirá en su obra en el símbolo de la tranquilidad del hogar, igual que las cortinas de color marfil significarán para él la separación de todo lo

negativo que ocurre fuera de la casa, o la lámpara con la pantalla verde, presente en el escritorio de su padre, va a asociarse con el trabajo intelectual (Bulgákov tendrá más tarde una lámpara así en su piso en Moscú).<sup>10</sup> La casa, en un futuro, será el símbolo del refugio frente al caos, y sus rasgos en las obras de Bulgákov coincidirán siempre con aquella añorada casa de la infancia, situada en el número 13 de la bajada Andreievski. En cambio, no se interesa demasiado por la política, aunque está bien enterado de lo que ocurre en el país y fuera de él. Las posiciones dentro de la familia son más bien monárquicas; de hecho Chudakova cita las memorias de Evgenii Borisovich, un compañero de instituto de Bulgákov, según cual éste en sus años de juventud fue un monárquico convencido (Chudakova, 1988: 23).

En marzo de 1907, después de un año de enfermedad y con la edad de apenas 48 años, muere Afanasi Ivánovich Bulgákov, el padre del futuro escritor, a causa de nefritis. Mijaíl heredará de su padre la propensión a la misma enfermedad, y vivirá tan sólo un año más que él. A pesar de que en aquel momento el joven Mijaíl tiene tan sólo 16 años, se siente muy responsable por su familia, por sus seis hermanos menores y por su madre (Zemskaya, 1995: 29). Incluso después de su muerte la influencia de su padre en su concepción del mundo va a ser notable, aunque discrepará con él en muchos puntos, sobre todo en cuanto a la religión; hay que señalar, por otra parte citando a Burmistrov, que Afanasi Bulgákov no era un teólogo ortodoxo y se interesaba más bien por los problemas históricos (Burmistrov, 1987: 178). Esta influencia paterna se verá sobre todo en *El maestro y Margarita*; cuando Mijaíl empieza a trabajar sobre este proyecto (que, como confiesa en una carta a su amigo P.S.Popov, parte de la imagen de su padre) recupera incluso los números antiguos de *Trudy Kievskoi dukhovnoi akademii* (una publicación periódica de la Academia Teológica de Kiev, donde trabajaba Afanasi Bulgákov), probablemente para reconstruir el círculo de cuestiones que se solía discutir a menudo en casa. De allí sacará por ejemplo la necesidad de la primacía de los valores morales y espirituales sobre el racionalismo y materialismo dominante al principio del siglo XX, el convencimiento de que las

---

<sup>10</sup> Bulgákov como primogénito heredará después de la muerte de su padre su estudio. (ver Lesley Milne, *Mikhail Bulgakov. A Critical Biography*, Cambridge University Press 1990)

naciones antiguas se guiaban sólo por la conciencia de su propia fuerza, y aunque Mijaíl estará de acuerdo con su padre en la necesidad de buscar la verdad cristiana en las raíces mismas de la religión, discrepará con su creencia en la Iglesia Ortodoxa como permanencia intacta en la tierra de la iglesia invisible.<sup>11</sup>

La atmósfera en casa es la de mucha libertad: Varvara Mijailovna les dice claramente a sus hijos que no pueden contar con una gran dote ni capital, pero que les puede dar lo único que van a tener: la educación. Se les incita a leer mucho y con total autonomía, autonomía que se extendía también a la vida privada.

En 1908 Bulgákov conoce a la que va a ser su primera mujer, Tatiana Lappa (Tasia), hija de un funcionario zarista de Saratov. En 1912 Tatiana empieza a estudiar en la Facultad de Filosofía e Historia de la Escuela Superior Femenina de Kiev, y el 25 de abril de 1913 la joven pareja se casa en esa misma ciudad, después de una separación forzada por los padres de la novia y por cuya causa Mijaíl tuvo que repetir el segundo curso de medicina. Como cuenta Lappa en una entrevista con Chudakova, en aquella época viven de las clases particulares que impartía Bulgákov y de los 50 rublos que les mandaba cada mes el padre de Tatiana; de estos 50 rublos, como recuerda ella misma, pagaban 10 o 15 por la vivienda, y el resto tardaban poco en gastar en salir a la ópera, a los conciertos, a cenar... (Chudakova, 1988: 51). Cuando en verano del mismo año se van a veranear a la casa que familia Bulgákov poseía en Bucha, Mijaíl tiene su primera experiencia con drogas, esnifando la cocaína.

Al empezar la I Guerra Mundial Mijaíl Bulgákov está en 4º curso de medicina. En el otoño de 1915 algunas facultades de la Universidad son evacuadas a Saratov, pero la facultad de medicina se queda en Kiev, ya que prepara los médicos para las necesidades del frente. A pesar de que Bulgákov todavía en 1915 es calificado de

---

<sup>11</sup>Más sobre la influencia de Afanasi Bulgákov sobre el escritor en: Edythe C. Haber, *The Lamp with the Green Shade: Mikhail Bulgákov and His Father*, *The Russian Review*, vol. 44, 1985, pp. 333 - 350

incapaz para servir en el frente, estaba claro que le esperaba el trabajo en los hospitales; justo después de hacer los exámenes estatales de medicina que constaban de 22 asignaturas, y antes todavía de obtener su diploma, por su propia voluntad empieza a trabajar para la Cruz Roja; concretamente trabajó durante un tiempo en un hospital militar en Saratov, del cual fue cofundadora la madre de su esposa. Al acabar con honores los estudios de medicina en 1916 la Cruz Roja le manda primero a Kamieniec Podolski, y luego a Cherniowiec donde trabaja como cirujano, mientras su mujer le asiste como enfermera. En la realidad de la guerra el puesto de cirujano significa la práctica de las amputaciones una detrás de otra, como bien recuerda su mujer Tatiana.

### **1.1. “Morfina” (“Notas de un joven médico”)**

A finales de septiembre de 1916 Bulgákov empieza a trabajar como médico principal en hospital de Nikolskoie en departamento de Smolensk. Como apunta Furst, ese hecho se debía a la falta de personal médico durante la guerra, por lo que los recién licenciados eran enviados a los puestos de médicos rurales sin hacer el período de residencia (Furst, 2004: 169); también por ello Bulgákov era el único médico de un hospital donde deberían estar trabajando dos. Así recuerda Tatiana Lappa su llegada a Nikolskoie en la entrevista de Chudakova (Chudakova, 1988: 59):

Arriba había un dormitorio, un despacho, abajo el comedor y la cocina. Ocupamos dos habitaciones y empezamos a organizarnos en ellas. ¡Y ya la primera noche trajeron una parturienta! Fui a la clínica con Mijaíl. La parturienta estaba en la sala de operaciones, con grandes dolores: el niño estaba en mala posición. Veía cómo sufría la parturienta. Yo estaba sentada un poco más atrás, buscaba en el libro de medicina los fragmentos pertinentes, y Mijaíl la dejaba un rato, miraba y me decía: “¡Abre página tal y



tal! “ Y el marido cuando trajo a su mujer dijo: “Si muere, tú tampoco vivirás, te mataré”.

Bulgákov plasmará sus vivencias de aquellos días en un libro conocido en castellano bajo el título *Morfina*, que comprende una serie de relatos que se publicaron entre 1925 y 1927 en dos revistas, *Panorama Rojo*, dirigida a un público general, y *Trabajador médico*, para los profesionales de medicina. A pesar de las fechas de su publicación, no cabe duda que estos relatos pertenecen a anteriores proyectos de Bulgákov. Las primeras variantes pertenecerían a los años 1917 – 1918, según el testimonio de su primera mujer, Tatiana Lappa, quien afirmaba que fue en hospital de Viazma, su siguiente destino después de Nikolskoie, donde Bulgákov empezó a escribir con regularidad. Lo que si queda claro es que Bulgákov concebía a estos relatos como una unidad, dándoles diferentes títulos provisionales: Vojvodic señala que en Kiev en 1919 llamaba a todo el ciclo *Borriones de un médico rural*, luego en 1921 *Notas de un médico rural* (Vojvodic, 2001: 223), para finalmente señalar en todas las publicaciones de los relatos sueltos en las revistas que procedían del libro *Zapiski iunovo vracha*, *Notas de un joven médico*, lo cual según Permiakova indica que nunca abandonó la idea de publicarlos en una edición separada (Permiakova, 2005: 30). Anticipando los problemas de Bulgákov para la publicación de sus obras, eso no ocurrió hasta 1963, cuando cinco de estos relatos fueron publicados en una edición separada por la revista *Ogonek*.

El ciclo se compone de siete relatos (*La toalla con el gallo rojo*, *La garganta de acero*, *Bautismo de fuego*, *La tormenta de nieve*, *Tinieblas egipcias*, *Un ojo desaparecido*, *La erupción estrellada*), a los que la edición castellana añade también el relato *Morfina*, algo diferente del resto. El ciclo, y su estructura misma, se inscribe en la tradición de Chejov (con sus relatos *La cirugía* y *El fugitivo*), y más directamente en las *Notas de un médico* de Veresaev, publicadas en 1901, y que habían tenido un gran éxito a la vez que provocaron una gran polémica. Esa tradición puso en escena a los médicos y a los enfermos mentales desde una doble óptica, como señala Laure Troubetzkoy: del médico como el representante de *intelligentsia* que libera al enfermo

de sus sufrimientos, y del enfermo que sufre de una enfermedad que sirve como la metáfora de la enfermedad social de cambio de siglo (Troubetzkoy, 1993: 254). En ambos casos el título de *Notas (Zapiski)* implica un héroe – narrador que presenta sus experiencias a través de diferentes formas, desde un cuasi reportaje a la confesión, y en ambos casos un médico inexperto sufre por la distancia entre la teoría y la práctica de la medicina, pero allí es donde terminan las similitudes entre ambas obras, ya que el ciclo de Bulgákov parte de un sistema estético y un posicionamiento ante la medicina diferente, que polemiza con el de Veresaev.

El héroe de todos estos relatos es un médico recién graduado al que envían a un pequeño hospital rural donde tan sólo cuenta con la ayuda de un enfermero y de las mujeres que asisten a los partos. Como señala Schoeller, el aislamiento del resto del mundo en medio de una vasta región, el dramatismo de algunas situaciones y casos a los que tiene que enfrentarse el joven médico, sus dudas y miedos, constituyen el hilo narrativo de estas historias (Schoeller, 2000: 24 - 25). Este aislamiento le pesaba mucho al propio Bulgákov en Nikolskoie, desde donde no podía ir ni siquiera a la ciudad de provincia más cercana, alejada unos 40 kilómetros, lo cual representaba un día entero de viaje (Wright, 1978: 8). Son, por lo tanto, unos relatos muy autobiográficos de confrontación de un joven inexperto con casos muy graves, con el cansancio físico, con la estupidez de la gente del pueblo.

El centro de cada uno de los relatos es algún caso complicado – traqueotomía, amputación, sífilis – que interrumpe repentinamente la vida habitual del hospital planteando verdaderos retos al inexperto doctor. El efecto de sorpresa crea una gran carga dramática, y eso se ve más reforzado todavía por lo teatral de la escenografía descrita por Bulgákov, en la que las escenas son parecidas a las imágenes de la “linterna mágica”, imágenes congeladas en el tiempo:

Lo que vi entonces superó todo lo que esperaba: la pierna izquierda prácticamente no existía. A partir de la rodilla fracturada, la pierna no era más que un amasijo sanguinolento: rojos músculos aplastados y blancos huesos triturados que sobresalían en todas direcciones. La pierna derecha estaba rota entre la rodilla y el pie de tal suerte que los extremos de los huesos habían desgarrado la piel y se asomaban. Como consecuencia la planta del pie yacía inerte, como algo independiente, apoyada sobre un costado.<sup>12</sup>

En el hospital, aislado completamente del mundo civilizado, el joven médico es el único responsable de la vida o la muerte de sus pacientes, y esta responsabilidad le pesa mucho. Se siente demasiado inexperto, y le gustaría contar con el apoyo de alguien mayor, un médico al quien pudiera consultar los casos más graves, pero es imposible en este desierto de nieve. El único apoyo pueden brindárselo los libros, pero ni estos pueden resolverle las dudas morales que tiene a veces al tratar a sus pacientes sin saber si lo hace de forma correcta:

Allí estaba: Doderlein. *Operaciones en obstetricia*. Comencé a pasar rápidamente las lustrosas páginas.

“...el viraje representa siempre una operación peligrosa para la madre...”

Un escalofrío recorrió mi espalda a todo lo largo de la columna vertebral.

“...el peligro principal radica en la posibilidad de un desgarramiento espontáneo del útero...”

Es-pon-tá-ne-o.

“...si el partero al introducir la mano en el útero, como consecuencia de la falta de espacio o por la influencia de la reducción de las paredes del útero, encuentra dificultades para llegar hasta la pierna, debe renunciar a los intentos posteriores de realizar el viraje...”

---

<sup>12</sup> Mijaíl Bulgákov, *Morfina*, Anagrama, Barcelona 1991. Todas las citas de esta obra proceden de esta edición.

Bien. Si por algún milagro llegara a ser capaz de determinar esas “dificultades” y de renunciar a “intentos posteriores”, ¿qué haría con esa mujer anestesiada de la aldea de Dúltsevo?

Más adelante:

“...se prohíbe terminantemente tratar de llegar hasta las piernas a lo largo de la espalda del feto...”

Lo tomaremos en cuenta.

“...sujetar la pierna que está arriba se considera un error, ya que al hacerlo el feto puede girar sobre su propio eje, lo que puede originar un grave encajamiento del feto y puede conducir a las más tristes consecuencias...”

“Tristes consecuencias”. Algo indefinidas, ¡pero qué palabras tan impresionantes! ¿Y si el marido de la mujer de Dúltsevo se queda viudo?

Pero el verdadero problema no son las enfermedades, sino la estupidez de los campesinos, sus preceptos religiosos, y los curanderos. Por eso el médico rural no sólo tiene que curar los cuerpos de sus pacientes, sino que también se siente obligado, como una persona instruida, a llevarles un poco de educación. Como apunta en su análisis Sakharov, lo idílico del campo se convierte pronto en una sátira sobre la ignorancia (Sakharov, 2000: 33), donde el médico lucha no sólo con las enfermedades, sino con el desconocimiento y el miedo de los campesinos que o se oponen o no entienden a los tratamientos que prescribe:

- ¿Cómo está? – le pregunté.

- Tengo tinieblas egipcias en los ojos... Oh... Oh... -contestó el molinero con una débil voz de bajo.

- ¡Yo también! – contesté irritado.

- ¿Cómo? – replicó el molinero (todavía me oía mal).

- Explícame una sola cosa, buen hombre: ¡¿por qué lo has hecho?! – le grité con fuerza en el oído.

Aquel sombrío y hostil bajo me respondió:

- Pensé que no valía la pena perder el tiempo tomando los sobres de uno en uno. Me los tomé todos juntos y asunto terminado.

Hay una oposición muy marcada entre los elementos de la cultura y los elementos naturales; como afirma Pervukhina, al examinar el pasado no muy distante desde la perspectiva de los tiempos posteriores, el pequeño hospital rural se le antoja al escritor una especie de pequeño paraíso en un mundo de caos, un oasis de luz en la oscuridad (Pervukhina, 1996: 686). Esta oscuridad y la distancia en el tiempo refuerza el efecto teatral de estas cortas historias, y el hospital se nos presenta casi como escena de una obra de ficción. A. M. Altshuler va incluso más allá afirmando que la imagen de la tormenta de nieve puede ser una metáfora de la revolución que por aquellos momentos ya pululaba por el país, y que sin embargo nunca se menciona directamente en este libro<sup>13</sup>; sólo en el relato *Morfina* hay una frase que denota que a pesar del alejamiento de la civilización las noticias del exterior están presentes: “Allí se está llevando a cabo una revolución”. Pero Bulgákov en vez del esfuerzo revolucionario de la masa propone un esfuerzo intelectual; el narrador refleja claramente las diferencias con sus pacientes y lo que les rodea, y presiente que los cambios tienen que ser lentos, que esa distancia no se podrá salvar en poco tiempo. Allí está también la diferencia con los relatos de Veresaev: mientras éste piensa que la disminución de las enfermedades dependerá de una transformación global y revolucionaria de la sociedad, Bulgákov plasma en las *Notas de un joven médico* su idea de la Gran Evolución que seguirá apareciendo en otras obras a lo largo de su vida, una evolución paulatina que encarna la conciencia moral y la competencia que son los factores esenciales del progreso.

El médico sin embargo no sólo no tiene el control sobre las vidas de sus pacientes, sino que ni siquiera controla la suya, que depende de las dosis cada vez más altas de morfina. En el relato de este mismo título, *Morfina*, Bulgákov plasma su propia experiencia de adicto a dicha droga, una adicción en la que cayó inyectándose la

---

<sup>13</sup> Citado por Natalia Pervukhina

morfina con el fin de paliar los dolores después de una vacuna para la difteria. Así describe sus efectos:

El primer minuto: una sensación de que algo roza el cuello. Ese roce se vuelve cálido y se extiende. En el segundo minuto una onda fría atraviesa repentinamente la cavidad estomacal e inmediatamente después comienza una extraordinaria lucidez en la ideas y se produce un estallido de la capacidad de trabajo. Todas las sensaciones desagradables desaparecen. Es el punto más alto de la expresión de la fuerza espiritual del hombre. Si yo no estuviera maleado por mi formación de médico, afirmarí que normalmente el ser humano sólo puede trabajar después de una inyección de morfina. En realidad: ¡para qué sirve el ser humano, si la más insignificante neuralgia puede hacerle perder completamente el equilibrio espiritual!

Pero los efectos de la adicción se vuelven rápidamente imposibles de aguantar; el sentimiento de soledad y alienación crece cada vez más. Todo ello Bulgákov lo expresa describiendo en la ficción las experiencias de un supuesto colega suyo:

No es un “estado depresivo” sino una muerte lenta la que se apodera de un morfinómano si se le priva de la morfina, aunque sólo sea por una o dos horas. El aire pierde su consistencia y se hace irrespirable... No hay una sola célula en el cuerpo que no esté ansiosa... ¿De qué? Eso no se puede ni determinar ni explicar. En una palabra, la persona deja de existir. Está desconectada. Es un cadáver que se mueve, se deprime y sufre. No desea nada, ni piensa en nada que no sea la morfina. ¡Morfina!

La muerte de sed es una muerte paradisiaca, beatífica en comparación con la sed de la morfina. Probablemente sólo alguien que haya sido enterrado vivo atrape así las últimas minúsculas burbujas de aire que haya quedado en el

ataúd y se desgarre con las uñas la piel del pecho. Así gime y se agita el hereje en la hoguera, cuando las primeras lenguas de fuego lamen sus piernas...

Una muerte seca, una muerte lenta...

Marianne Gourg sugiere que la cronología de la enfermedad del héroe, doctor Poliakov, esconde no sólo los elementos clínicos e históricos de los que estaba rodeado Bulgákov, sino también los literarios: la clave aquí sería la fecha de 15 de febrero, que es la fecha en la que doctor Poliakov se inyecta por primera vez la morfina, iniciando así sin saber su enfermedad; el 15 de febrero de 1920 es también la fecha de la primera aparición del periódico *Kavkaz*, con el nombre de Mijaíl Bulgákov entre los colaboradores. Lo que sería su primera aparición literaria es a la vez el principio del final de su carrera en medicina: es por tanto la fecha en la que Bulgákov muere como médico y nace como escritor (Gourg, 1995: 115 – 116).

La estructura de todos los relatos es prácticamente la misma, igual que la forma de la narración, que parece casual, llevada hacia adelante con rapidez por un diálogo interno. Como señala Lilian Furst, cada historia se puede leer de forma independiente, pero juntas se perciben como un todo coherente, un ciclo que sostiene una unidad temática y que comparte la locación en un mismo lugar remoto (Furst, 2004: 169). Ya aquí se advierte un rasgo característico de la escritura de Bulgákov, que es el tono tantas veces tragicómico que emplea en sus obras: aunque las situaciones que se presentan al joven e inexperto médico son dramáticas, sus descripciones son frescas y espontáneas, con un lenguaje sencillo y un humor suave que llega a ser mordiente. De alguna forma Bulgákov se describe a sí mismo con una gran autoironía y sin compasión, aunque también con la satisfacción de haber superado con creces esa difícil escuela de vida. Sahni señala que los rasgos humorísticos se consiguen principalmente a través de la oposición de dos conceptos totalmente incompatibles en una sola situación (Sahni, 1986: 38). Eso ocurre en la carta en la que en *Morfina* pide ayuda a un colega de profesión, una carta con todas las formalidades que corresponden en dicho caso pero que a su vez tiene interrupciones que la distorsionan

por completo, o cuando en medio de una operación complicada el médico dialoga internamente consigo mismo y su fantasía hiperactiva le hace cuestionarse constantemente su posición:

Pero ahora, de entre todo lo leído, sólo surgía una frase:

“La posición transversal es una posición absolutamente desfavorable”.

Lo cierto, cierto. Absolutamente desfavorable tanto para la mujer que va a parir como para el médico que ha terminado la universidad sólo seis meses atrás.

No tengo la culpa de nada – pensaba de manera insistente y atormentadora -; tengo un diploma con quince sobresalientes. Yo les había advertido en la ciudad que quería venir como segundo médico. Pero no. Ellos sonrieron y dijeron: “Ya se acostumbrará”. Vaya con el “ya se acostumbrará”. ¿Y si alguien llega con una hernia? Decidme. ¿Cómo me voy a acostumbrar a ella? Pero, sobre todo, ¿cómo va a sentirse el herniado en mis manos? Se acostumbrará, sí, pero en el otro mundo (en ese momento una sensación de frío me recorrió la columna vertebral)...

El formato de la narración ayuda a crear cierto tono cómico: tras una apertura a menudo reflexiva aparece una urgencia, que ya muchas veces se presenta con tintes risibles. La resolución del problema es seguida por un epílogo la mayoría de las veces anticlimático, que irónicamente contrarresta la imagen supuestamente heroica del médico tan implícita en la acción de la historia, una imagen que el propio médico no se cree a pesar de lo que le dicen aquellos que tiene a su alrededor. Los cambios de tono en la narración también potencian la comicidad del discurso, ya que el escritor contrasta el habla cómico de los campesinos, la seriedad del personal médico y los diferentes tonos y roles asumidos por el propio narrador: el miedo, el orgullo, la urgencia, la jactancia:



- ¿De modo que creen que vive con la garganta de acero? – pregunté.
- Sí, eso creen. Usted, doctor, es excelente. ¡Es un encanto ver la sangre fría con que opera!
- Sí... Yo sabe usted, jamás me pongo nervioso – dije sin saber por qué, pero era tanto mi cansancio que ni siquiera pude avergonzarme, simplemente volví la vista hacia otro lado.

Aunque los relatos estén escritos en un tono realista, con un lenguaje además normal, sin caer en tecnicismos médicos, la misma ubicación del hospital en el que vive el joven médico, y las fuerzas de la naturaleza que lo rodean, crean una atmósfera cuasi fantástica, no exenta de algunos elementos simbólicos de la semántica demoníaca que luego tanto aparecerá en las obras de Bulgákov. A las extrañezas en las conductas de los personajes, a la extraña atmósfera que rodea al hospital, a la dualidad del monólogo interior del héroe se suman los elementos de la naturaleza que son caóticos, demoníacos, nocturnos, destructivos, como si de mal destino se tratara. Permiakova llama la atención sobre los animales asociados con el diablo que aparecen a lo largo del texto, como el gallo o el lobo que tanto asusta al héroe del relato *La tormenta de nieve*:

De pronto a mi derecha distinguí un punto oscuro que fue creciendo hasta tener el tamaño de un gato negro. ... El gato adquirió el tamaño de un perro y se deslizaba relativamente cerca del trineo. Me volví y vi, ya muy cerca de nosotros, una segunda alimaña de cuatro patas. Puedo jurar que tenía las orejas puntiagudas y que corría con enorme facilidad detrás del trineo. Había algo amenazador y descarado en sus esfuerzos.

La incursión fuera de la casa siempre tiene riesgo de muerte, y en general todo lo que viene de fuera, de la oscuridad, trae temor, inquietud. Es el caos contrapuesto a

la luz del hogar, la dicotomía de casa – oscuridad que tanto aparece en las obras de Bulgákov; como afirma Permiakova, la fuerza impura que se intuye tras las cuatro paredes del hospital no se presenta aquí literalmente, como lo hará luego en *El maestro* y *Margarita*, sino a nivel de sentimiento del héroe, llevado al efecto de desdoblamiento (Permiakova, 2005: 34 – 36).

## **1.2. Relatos de la guerra civil**

Es por su adicción a la morfina por lo que Bulgákov no puede quedarse en Nikolskoie; primero en septiembre de 1917 le trasladan al hospital de Viazma (al que detesta profundamente), y en febrero de 1919 le dan de baja por enfermedad. En Viazma se ocupaba de las enfermedades infecciosas y venéreas; en aquella pequeña ciudad el mundo y sus problemas parecen estar muy lejos, y más para un médico aturdido por su adicción a la morfina. Probablemente tan sólo durante el viaje que hace a finales de noviembre o principios de diciembre Bulgákov se da cuenta hasta qué punto la agitación revolucionaria convulsionaba a Rusia. Pero la Revolución está lejos de causarle entusiasmo, ya que ve los destrozos y los problemas que provoca. En una carta a su hermana Nadiezda de 31 de diciembre de 1917 escribe (Curtis, 1991: 15):

En mi reciente viaje a Moscú y Saratov vi con mis propios ojos cosas que espero no ver nunca más. Vi las masas rompiendo las ventanillas de los trenes, vi como mataban a la gente. Vi en Moscú casas en ruinas y quemadas... Vi las colas hambrientas delante de las tiendas, los oficiales acosados y lamentables, y vi páginas de los diarios en las que en efecto sólo se habla de una cosa: de la sangre que fluye en el sur, en el oeste y en el este...

Gracias a la ayuda de su mujer, que poco a poco reduce las dosis que toma, consigue dejar la morfina, pero todo esto hace que vuelva a su Kiev natal, que en aquellos momentos pasaba de la ocupación por las tropas alemanas a las manos del ejército de Petlura, que bajo las consignas del nacionalismo ucraniano se apoderó de la ciudad en uno de los múltiples cambios del gobierno que vivió Kiev en aquellos años agitados (Bulgákov mismo afirmó haber vivido diez, mientras que algunos de los habitantes de Kiev elevaban la cuenta hasta dieciocho). Por Ucrania pasarían los bolcheviques, los blancos, los nacionalistas republicanos de Petlura, los alemanes, los polacos...

La política no era algo que interesara excesivamente a Bulgákov en aquella época. El futuro escritor no llevaba en sí una gran pasión por cambiar el mundo, sino más bien todo lo contrario, el caos resultante de la guerra civil le resultaba repulsivo, y le causaba un profundo miedo y desasosiego.

Bulgákov vuelve a su casa (aunque su madre ya no vive allí: se había trasladado a otro sitio después de casarse con el médico Iván Pavlovich Voskriesienskii) y abre una consulta de enfermedades venéreas. Después de ver a los pacientes, pasa las noches escribiendo. En un año y medio de estancia en Kiev produce por lo menos cuatro obras, de las que sin embargo se conservan tan sólo los títulos: *La serpiente verde* (probablemente una versión de una obra todavía de la adolescencia), una versión temprana de *Morfina*, *La dolencia* y *El primer florecer*. Sin embargo la guerra no le perdona – le incorporan como médico al ejército de Petlura. Bulgákov logra escapar de allí después de dos días, en la noche de 2 a 3 de febrero de 1919, pero sus vivencias son traumáticas y más de una vez las plasmará en sus obras; Haber señala que su mujer Tatiana recordará luego que después de escapar llegó casa totalmente fuera de sí, temblando, pálido, y que se puso enfermo, probablemente por los nervios, ya que no estaba herido (Haber, 1998: 25). De hecho las imágenes de la guerra civil, de la ocupación de Kiev por tropas de un bando u otro, de masacres y asesinatos

constituirán el material principal de sus primeras obras, sobre todo relatos cortos. Entre los más estremecedores se encuentra por ejemplo ***La corona roja***:

Lo volví a ver una hora más tarde. Regresaba al galope, como se había ido. Pero no venía el escuadrón. Sólo dos jinetes con unas lanzas cabalgaban a su lado y uno de ellos – el de la derecha – se inclinaba una y otra vez hacia mi hermano. Parecía que le estuviera susurrando algo al oído.

Fruncido a causa del sol, miraba aquella extraña mascarada. Cuando se fue llevaba puesta una gorra grisácea; volvía con una roja. El día llegó a su fin. Se volvió un escudo negro donde sólo destacaba una gorra de color. No había cabello, no había frente. En su lugar había una corona roja con dientes – mechones de color amarillo.

El jinete era mi hermano. Con una corona roja completamente deshilachada venía sentado inmóvil sobre el caballo cubierto de espuma. Si el de la derecha no lo hubiera estado sujetando cuidadosamente, podría haberse pensado que iba a un desfile.

El jinete iba orgulloso en su silla, pero estaba ciego y mudo. Dos manchas rojas chorreaban y ocupaban el lugar que hace una hora antes habían ocupado unos resplandecientes ojos claros...<sup>14</sup>

Este trágico relato, publicado por primera vez en *Nakanunie* el 22 de octubre de 1922, ya cuando Bulgákov se traslada a Moscú, trata el tema de la responsabilidad del hermano mayor. Describe la desolación y el sentimiento de culpa de un hombre que no logra convencer a su hermano de no alistarse como voluntario con el ejército blanco, y que ahora está atormentado por las apariciones de este mismo hermano que volvió de la batalla mortalmente herido. La responsabilidad que siente por la muerte del ser querido se une aquí a la sensación de haber podido hacer algo, como le pedía la madre al héroe del relato, de haber podido evitar una muerte tan absurda que sucede además en el lapso de tan sólo una hora que pasa entre la marcha del hermano con su

---

<sup>14</sup> Mijaíl Bulgákov, *Notas en los puños*, Torre Abolida, México D.F., 2001

escuadrón y su vuelta con la cabeza ensangrentada y moribundo; y a su vez esta responsabilidad parece trasladarse a otra muerte con la que el héroe sueña constantemente, la de un trabajador al que cuelgan de un poste de luz, a pesar de que en este caso podía hacer nada, salvo denunciarlo ya después de los hechos. Al no hacerlo se siente prácticamente cómplice del asesinato, sufriendo remordimientos de conciencia. Y no hay absolución posible: *La corona roja* es la historia de una enfermedad, ya que el héroe está ingresado en una clínica psiquiátrica, intentando buscar en la muerte el olvido de la locura de la guerra y de las matanzas, una locura que no puede ser asumida por una mente racional, que no puede ser expuesta en las categorías que se suelen manejar en tiempos normales: “Aparentas que las cosas deben ser así. Pero te conozco. Eres inteligente y desde hace mucho tiempo sabes que todo esto es una locura”.

Esta esquizofrénica dualidad entre la realidad y la racionalidad seguirá apareciendo a lo largo de los manuscritos de Bulgákov, llegando hasta *El maestro y Margarita* donde el propio Maestro se encuentra en un psiquiátrico. Bulgákov plasma así a través de sus héroes la dificultad de asumir el absurdo de las reglas del juego que se van creando, tanto durante la guerra como cuando los bolcheviques se hacen con el poder y empiezan a construir el estado soviético. Quizás el sentimiento de culpa que experimenta el héroe de *La corona roja* sea desproporcionado, como apunta Haber (Haber, 1998: 60), pero es también el resultado de la imposibilidad de satisfacer el deseo de la madre de devolver a su hermano al hogar, ese escondrijo perfecto del dolor del mundo con las partituras de *Fausto* encima del piano, y de mantener al mismo tiempo el código del honor que no deja abandonar al escuadrón al joven Kolia, lo cual el hermano mayor se siente en obligación de entender. Las dos opciones van en contra de los valores de la familia.

El tono del relato es muy diferente a prácticamente todo el resto de la obra de Bulgákov. La guerra civil y toda su crudeza hace que Bulgákov abandone por completo la ironía que tanto le caracteriza; puede que esto se deba a sus propios sentimientos

en el momento de escribirlo, cuando la familia de Bulgákov no tenía todavía ninguna noticia acerca del destino de sus dos hermanos, Nikolai e Iván, que participaron en la guerra en el bando de los blancos. La familia sabía que uno de ellos, Nikolka, fue herido en Crimea en 1920, pero nada sobre su posterior suerte; de hecho la madre de Bulgákov, Varvara, muere en febrero de 1922 sin saber todavía que sus hijos están a salvo fuera de las fronteras de Rusia, donde se quedarán ya para siempre. El simbolismo del universo bulgakoviano está presente sin embargo ya, anticipando los temas y los motivos que volverán siempre a lo largo de sus obras: a parte de la locura o del tema del hogar que ya hemos mencionado está la importancia de la documentación para la existencia de cualquier persona, lo terrible de la oscuridad, las apariciones que no son de este mundo. Y está la corona roja en la que vuelve envuelto el hermano del héroe: una corona en la que se concentra todo el mal del mundo, la vida y la muerte, como señala Erykalova (Erykalova, 2007: 199).

Los relatos que construye Bulgákov sobre la guerra civil son fruto en su mayoría de sus vivencias personales: así, el escritor es testigo de un asesinato a sangre fría, con tintes antisemitas, que permanecerá para siempre en su memoria; esta experiencia la incluirá en relato ***La noche del 2 al 3***:

El doctor Bakaléinikov asistió al primer asesinato de su vida, y puedo seguirlo segundo a segundo, justo en el momento en que la fecha cambiaba del 2 al 3. Fue a medianoche, a la entrada del maldito puente. Dos muchachos arrastraban por la nieve a un hombre vestido con un desgarrado abrigo negro, con el rostro azulado y amoratado y manchas de sangre; el jefe cosaco corría junto a ellos y golpeaba al hombre en la espalda, con una baqueta de fusil. La cabeza iba de un lado a otro con cada golpe, pero el ensangrentado ya no gritaba, sólo gemía de manera extraña. La baqueta se hundía dolorosa y cortante en el abrigo hecho jirones y a cada golpe contestaba un ronco:

- Uh... a....

...

El jefe no midió el golpe y con toda su fuerza dejó caer la baqueta sobre la cabeza. Algo crujió y el hombre negruzco y ensangrentado ya no contestó “uh”. Torció el brazo, movió la cabeza y, de rodillas como estaba, se desplomó, de forma extraña, sobre un costado. Sacudió el otro brazo, lo extendió como si quisiera apoderarse de la mayor cantidad de tierra blanca, pisoteada, y estercolada.

Bakalénikov también alcanzó a ver claramente los dedos que se doblaban en forma de gancho y arañaban la nieve. Luego, en medio de un charco oscuro, el caído movió convulsivamente unas cuantas veces la mandíbula inferior, como si se estuviera ahogando. Luego se quedó quieto de golpe.<sup>15</sup>

Este relato, publicado en diciembre de 1922 en *Nakanunie* es en el fondo un apunte temprano del cierre de lo que será la primera novela de Bulgákov, *La guardia blanca*, y es uno de los relatos que narra la forzosa movilización de un médico por el ejército de Petlura y su consecuente dilema moral, junto a *Yo maté* y *Las extraordinarias aventuras de un médico*. Escrito de forma muy dinámica, a modo de escenas que cambian rápidamente como en un caleidoscopio, *La noche del 2 al 3* refleja con la escritura el caos y la destrucción que trae consigo la guerra civil, y contrasta este caos con el mundo familiar y de la ciudad que todavía pervive en sus rincones. La violencia de los ejércitos de Petlura es tal que el héroe del relato desea la llegada de los bolcheviques como un mal menor:

- Dios, si existes, haz que los bolcheviques aparezcan en este momento en Slobodka. Ahora mismo.

...

- Soy monárquico por convicción. Pero en este momento los bolcheviques son indispensables aquí.

---

<sup>15</sup> Mijaíl Bulgákov, *Notas en los puños*, Torre Abolida, México D.F., 2001

Como afirma Milne, el tema de la culpa vuelve a estar presente, porque el médico se siente parte de los crímenes perpetrados por el ejército, siendo además forzado a atender profesionalmente a los asesinos y torturadores (Milne, 1990: 15). Esta vez el médico protesta contra el asesinato de un judío, al contrario de lo que sucede en *La corona roja*, lo que hasta le da la oportunidad de escaparse, pero esa valentía no es del todo voluntaria o racionalmente pensada; de hecho sólo en su imaginación, un momento de desdoblamiento de consciencia, el doctor Bakaléinikov es realmente el héroe que le gustaría ser:

- ¡No, camaradas. No. Soy monárq... No, esto es innecesario... Mejor así: estoy en contra de la pena de muerte. Sí. En contra. Debo confesar que nunca he leído a Karl Marx, ni comprendo qué tiene que ver con este desorden, pero a estos dos hay que matarlos como a perros rabiosos. Son unos miserables. Unos asquerosos *pogromshiki* y unos asaltantes.

En estos delirios del héroe del relato se advierten ciertas notas de humor; en contraste con el autoritario jefe de los cosacos, el médico movilizado da una impresión entre cómica y patética, lo cual confirma él mismo con sus propias palabras cuando ya logra llegar sano y salvo a su casa: “Bakaléinikov levantó el rostro deformado por el llanto y, sollozando exclamó: - ¡Bandidos!... Pero yo... yo... ¡soy una mierda culta!”.

A pesar del estado de absoluto colapso emocional y físico en el que se encuentra, al menos el héroe de *La noche del 2 al 3* encuentra algo de paz, quizás porque su consciencia está más tranquila por haberse sublevado ante el asesinato del judío; al final del relato el médico duerme, igual que duerme la ciudad que de golpe parece tranquilizarse.



Casi la misma secuencia de hechos la podemos encontrar en otro relato, publicado más tarde, en 1926, bajo el título de *Yo maté*; una vez más el héroe del relato es un médico movilizado por el ejército de Petlura, aunque ésta vez los hechos son narrados desde una perspectiva temporal mucho más amplia (el mismo médico dice que han pasado siete años desde los acontecimientos), lo cual da lugar al tono más ordenado y pausado del relato, y también a un mayor distanciamiento de los hechos que, aunque igual de dramáticos que en *La noche del 2 al 3*, son narrados de forma no exenta de notas de humor. Este humor se hace presente desde la misma descripción del héroe del relato, el doctor Iashvin, un claro alter ego del propio Bulgákov, de lo que dan fe detalles como la dirección de su casa en Kíev, su amor por la ópera y sobre todo su descripción física, que en mucho recuerda a aquellas descripciones que sus colegas hacían del escritor, famoso por su manera algo anticuada para los tiempos, pero muy elegante, de vestir:

De entre otros de nuestros médicos – tanto en el hospital, como en compañía, cuando venía de visita como ahora con otros compañeros – destacaba sobre todo por su calzado. Éramos cinco en la habitación, de los que cuatro calzábamos zapatos cromados baratos con las puntas redondeadas de forma algo naif, mientras que el quinto – el doctor Iashvin – vino en zapatos de charol con punta y en polainas amarillas.<sup>16</sup>

El doctor no sólo destaca de los otros héroes de Bulgákov por su vestimenta, sino también por su comportamiento. El tema del relato es una vez la matanza de inocentes que presencia un médico forzado a unirse al ejército de Petlura, exactamente igual que en *La noche del 2 al 3*, y sin embargo ésta vez el dilema moral se disuelve de una manera completamente distinta: el médico en cuanto tiene la oportunidad dispara al coronel que poco antes mata a un hombre a culatazos y luego condena a la muerte a su mujer por haberle escupido en protesta por ello. El médico, lejos de ser en este relato un simple y pasivo testigo de los terribles acontecimientos,

---

<sup>16</sup> Traducción mía.

quizás movido por las imágenes de las matanzas de los soldados de Petlura durante todo el mes en la ciudad, y quizás también por ver su propia vida amenazada, pasa a ser parte activa de la guerra, vengándose por la barbarie en la persona del coronel:

Creo que una bala se la metí en la boca: recuerdo que se movía en el taburete y la sangre le fluía de los labios, y enseguida aparecieron manchas en el pecho y en el abdomen. Sus ojos se apagaron y de negros pasaron a ser blancos como la leche; luego cayó al suelo. Recuerdo que disparando tenía miedo de perder la cuenta y soltar también la séptima bala. “Esa es mi muerte”, pensaba, mientras que del revólver salía un agradable aroma a humeante pólvora.

Finalmente doctor Iashvin logra salvarse huyendo por la ventana; escondido durante toda la noche ve la misma estrella que veía el héroe del relato *La noche del 2 al 3*, una estrella que en ambos casos parece ser el Marte, un signo del terrible dios de la guerra. No deja de ser diferente sin embargo la sensación con la que los médicos de los dos relatos observan este punto luminoso del cielo: Bakalénikov sólo había protestado por los asesinatos de los que fue testigo, mientras Iashvin pudo vengarlos, lo que le coloca en otra posición. Puede ser que este relato, que no deja de ser una versión del anterior, sea la conclusión deseada del trauma que vivió el propio escritor durante su breve incorporación al ejército de Petlura, una especie de catarsis literaria con la que Bulgákov consigue lavar su propia conciencia.

Sólo en uno de los relatos sobre la guerra civil que escribe Bulgákov la víctima, un judío como en otras ocasiones, sale viva, aunque con serias secuelas. Se trata de ***Ataque imprevisto***, subtítulo *En la linterna mágica*, y publicado en *Gudok* en 1923. En esta ocasión la historia se narra además desde el punto de vista de la víctima, no de un mero observador, con lo cual la brutal paliza a la cual es sometido se relata con mayor crudeza aún:

A través del rugido de la tormenta Abraham intuyó una ira contenida. No tuvo tiempo de cubrirse. Algo negro y duro cruzó frente a su rostro, como un pájaro, e inmediatamente después un dolor violento y abrasador le traspasó la mandíbula, el cerebro y los dientes; tuvo la impresión de que en medio del fuego le hubiera estallado la cabeza.

- Ah... a-a-h-h – soltó convulsivamente Abraham, haciendo crujir en la boca una papilla de huesos y ahogándose con su sangre salada.<sup>17</sup>

Las imágenes de la nieve, de la oscuridad, de la tormenta y del fuego que acompañan otra vez a la cruel barbarie de la guerra contrastan con la calidez de la casa del guardia donde el héroe del relato encuentra la salvación y, años después, con el calor del hogar del club donde un casi sordo Abraham relata su experiencia de la guerra a los atónitos oyentes; están presentes así todos los elementos tanto negativos como los positivos que usa Bulgákov en su descripción de la guerra.

La persistencia de la imagen traumática de un judío asesinado a lo largo de los relatos de Bulgákov de los años 20 indica que los asesinatos que fue forzado presenciar durante la guerra esculpieron su mundo literario, su elección de temas y en cierta medida hasta la estructura de sus textos. Como señala Milne, el sistema de valores que pone en marcha en sus obras sitúa en un lugar muy alto a la conciencia individual y la santidad de la vida del individuo (Milne, 1995: 69).

Los relatos *La noche del 2 al 3* y *Yo maté* no son únicos que tienen como el tema principal la guerra civil, la participación en ella de los médicos y alguna forma de desertión, fuera literal o moral. Otro relato, ***Las extraordinarias aventuras de un médico***, algo más extenso que los anteriores, se centrará otra vez en los mismos temas

---

<sup>17</sup> Mijaíl Bulgákov, *Notas en los puños*, Torre Abolida, México D.F., 2001

dando fe de la obsesión del propio Bulgákov por el rol que le había tocado desempeñar en la guerra. Es el primero en publicarse de todos sus relatos relacionados con la guerra civil, ya que aparece en 1922 en la revista *Rupor*, y está escrito en el mismo estilo que *Las notas en los puños* de los que hablaremos más tarde: elíptico, rápido, con frecuentes cortes en el texto que se interrumpe a menudo para reforzar el efecto de precipitación, de peligro, de movimiento constante; de hecho, de algunos capítulos sólo quedan los títulos que indican la acción pero no la explican al completo. Su límite temporal se ensancha respecto a los otros relatos citados anteriormente; aunque el arranque tiene lugar todavía en Kíev, la mayor parte de la historia cuenta las experiencias del héroe, doctor N., como médico de los blancos en el norte del Cáucaso.

Irónicamente, aunque el título del relato se refiera a las aventuras de un médico, el héroe de este relato es quizás uno de los menos aventureros de los que haya creado nunca Bulgákov; en su diario el mismo doctor N. se describe como un ser sedentario que desde la infancia había odiado profundamente los relatos de Fenimore Cooper o de Sherlock Holmes y que está muy apegado a su estudio con la lámpara de pantalla verde y a sus libros. Quizás es por ello por lo que su descripción de las vivencias que tiene durante la guerra civil no puede no resultar cómica, ya que se ve fácilmente que el personaje que aparece en las páginas del relato está claramente fuera de su ambiente, y que sólo el instinto de supervivencia le hace escapar una y otra vez con vida, a pesar de no estar preparado para ello:

Corrí a casa por las calles muertas. No encontré a nadie, no había una sola persona. Mientras corría, reflexionaba sobre mi destino. Se burla de mí. Soy un médico, estoy preparando mi tesis y ¡he pasado la noche como una rata, escondido en un patio ajeno! A veces lamento no ser escritor.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Mijaíl Bulgákov, *Notas en los puños*, Torre Abolida, México D.F., 2001

Lo ilógico del mundo que rodea al doctor N. es igual que en los relatos descritos anteriormente; las imágenes, aunque verosímiles, parecen insólitas y extrañas por su crudeza, relatada de forma casi fría por el diario del médico:

Las ametralladoras resuenan a coro, como una bandada.

Los chechenos disparan desde el *aúl*<sup>19</sup>. Luchan con desesperación. Pero no obtendrán nada. Los cosacos tomarán el *aúl* y lo quemarán. Imposible resistir con dos mugrientas ametralladoras de tres pulgadas contra las tres baterías de la infantería de Kubán...

Su intrépido regimiento de caballería se lanza con gritos guturales a través de los campos de maíz pisoteados y quemaos. Ataca por un flanco a los cosacos de Tersk.

Aquéllos por poco salen en desbandada. Pero se añaden los cosacos de Kubán, nuevamente tabletean las ametralladoras y envían a los jinetes a una meseta, más allá de los campos de maíz, donde con la ayuda de unos binóculos se puede ver las *saklia*, ahora condenadas a desaparecer.

Pero el relato del doctor N. está centrado sobre todo en él mismo, en su propia miseria, y en su gran deseo de huir y dejar todo este absurdo bélico detrás, lo cual le parece que es la única salida que pueden tomar las personas inteligentes, como bien indica en su diario:

Siempre he dicho que el enfermero Golendriuk es una persona inteligente. Anoche desapareció sin dejar rastro. Pero aunque no haya dejado rastro alguno, adivino que está en camino hacia su anhelada meta, es decir, en camino hacia la línea férrea, al final de la cual hay una pequeña ciudad. En esa ciudad se encuentra su familia. Los jefes me han encomendado <<hacer una

---

<sup>19</sup> Una especie de villa fortificada, propia de las montañas del Cáucaso.

investigación>>. Con todo gusto. Me siento en una caja llena de medicamentos e investigo. El resultado de la investigación es: el enfermero Golendriuk ha desaparecido sin dejar rastro. La noche de tal día a tal otro. Punto.

No deserta sin embargo en la primera ocasión que se le presenta; cuando en el desplazamiento del tren el maquinista borracho impacta en otro convoy, el médico asume su rol y no duda en ayudar a las víctimas, organizando el destructivo caos que emerge a su alrededor. Sólo después de cumplir su obligación moral escapa del ejército, y su destino no es otro salir que fuera del país; la huida parece justificada dadas las otras alternativas, y aunque los hechos se describen de forma irónica, sus motivaciones no son diferentes que las de la *intelligentsia* rusa durante la guerra civil, que de golpe se tiene que enfrentar al horror de la guerra, a los cambios ideológicos, a falta de lógica, a cambios demasiado rápidos como para que la mente pueda asumirlos y procesarlos. Es lo que ocurre con casi todos los héroes de los relatos de la guerra civil de Bulgákov: son intelectuales incapaces de entender qué es lo que realmente está ocurriendo, situados en el borde de las épocas, incapaces de asimilar una nueva situación vital en la que se encuentran, volviendo una y otra vez a las imágenes cálidas del pasado en el que encuentran el único refugio. De esta forma, como afirma Rodin, Bulgákov dibujaba su tiempo: su intuición le enseñaba que era el momento de un gran cambio histórico (Rodin, 2002: 142). Por ello el doctor N. exclama en un lamento: “¿¡Por qué me persigues, destino!? ¿Por qué no nací hace cien años? O mejor aún: dentro de cien años. Aunque lo mejor sería no hacer nacido”.

Lo relatado en *Las extraordinarias aventuras de una médico* se basa una vez más en los hechos autobiográficos. Después del ejército de Petlura, en Kiev entran los bolcheviques y a la ciudad es sacudida por una nueva ola de violencia y detenciones. Dado que los arrestos tocan sobre todo en las puertas de la *intelligentsia*, durante algún tiempo Bulgákov y su mujer tienen que esconderse, durmiendo en una choza y cocinando en pleno bosque. El 31 de agosto el poder cambia otra vez, pasando a las

manos de general blanco Denikin. En otoño, probablemente en septiembre de 1919, Bulgákov se marcha con los blancos al Cáucaso, aunque todo parece indicar que no lo hace por voluntad propia. En el Cáucaso pasará dos años, entre el otoño de 1919 y el de 1921. No hay demasiados detalles sobre su estancia allí; eso se debe a que el propio escritor ocultó algunos hechos por miedo a represión en la época posterior, ya que en la Unión Soviética de los años 20 y 30 cualquier contacto con los blancos durante la guerra civil podía tener graves consecuencias. Pasará unas semanas en Grozni (Chechenia) antes de ir a Vladikavkaz.

Es precisamente en Grozni donde, el 26 de noviembre de 1919, publica en el periódico blanco *Grozni* un artículo político, *Perspectivas del futuro*, que no fue encontrado hasta la mitad de los años ochenta por G. Faiman, estudioso de Bulgákov (Stepnowska, 2000: 97). Este artículo tiene una lectura claramente antisoviética. Bulgákov mira a Rusia con preocupación; presiente que el Occidente logrará levantarse y recuperarse muy pronto después de la guerra, pero ve que Rusia primero tendría que vencer al Ejército Rojo con la ayuda de Inglaterra. De esta manera es inevitable el atraso de Rusia respecto a los países occidentales, y la generación que lo vive y vivirá, la del propio escritor, está perdida. La guerra civil es una tragedia nacional que llega a todos los rincones. En el artículo aparece la persona de Trotski, que para Bulgákov es un personaje demoníaco que siembra la muerte a su alrededor. Más tarde uno de los personajes de *La guardia blanca* equipará a Trotski con Abadonna, el ángel de la muerte (que aparecerá, por otro lado, en *El maestro y Margarita*), que mata con su mirada quitándose las gafas negras.

Como señala Marianne Gourg, el tono del artículo es apocalíptico, y la revolución es presentada como un castigo de Dios, por el que habrá que pagar un precio alto (Gourg, 1997: 69). Aparece una vez más el motivo de culpa, culpa de toda la nación, culpa a la que habrá que expiar. El tono es amargo, pero Bulgákov llama a la resistencia, a la lucha, a no dejar que los rojos puedan destruir completamente el país. Así lo expresa en el artículo:

Hoy, cuando nuestra infeliz patria se encuentra en el abismo más profundo de deshonra y desgracia, en el que le ha sumido la gran revolución social, a muchos de nosotros nos aflora en los labios la pregunta. [...]

Pregunta fácil: ¿qué pasará con nosotros? [...]

Delante de nosotros tenemos el presente. Es tal, que preferiríamos no verlo. [...]

El Occidente celebra el final de la gran guerra que ha arrojado contra sí grandes naciones. Ahora se ocupan de curar sus heridas.

¡Y las curarán, es seguro! ¡Las curarán muy pronto!

Y todos estos que, con mente por fin clara, rechazan lamentables necesidades sobre que nuestra enfermedad ganará y contagiará el Occidente, comprenderán finalmente que este poderoso impulso, este trabajo gigantesco a favor de la paz, ¡llevará a los países occidentales a las cumbres todavía desconocidas de la potencia pacífica!

¿Y nosotros? Nosotros aumentaremos nuestro atraso...

El atraso es tal, que ninguno de los profetas contemporáneos sería capaz predecir cuándo lo recuperaremos, y si seremos capaces de hacerlo.

Está delante de nosotros la difícil tarea de recuperar a nuestra propia tierra. [...]

Pero habrá que luchar mucho tiempo y verter mucha sangre, porque hasta que detrás de la figura malvada de Trotski vayan con las armas en las manos los locos que han creído en sus engaños, no habrá vida, sino lucha hasta la muerte.

Hay que luchar.[...]

Habrá que pagar por nuestro pasado. Esto exigirá un tremendo trabajo, sacrificios, pobreza. Habrá que pagar en sentido exacto y figurado de la palabra.

Pagar por la locura de los días de marzo, por la locura de los días de octubre, por las traiciones espontáneas, por la depravación de los trabajadores, por Brest, por imprimir dinero vacío... ¡por todo!



Y nosotros pagaremos.

Y sólo después empezaremos a construir algo, para convertirnos de nuevo en ciudadanos de valor y conquistar el derecho de entrada al palacio de Versalles.<sup>20</sup>

Bulgákov no prevé la derrota del ejército blanco, no le parece posible que los blancos realmente puedan perder, a pesar de la madurez y certeza de sus observaciones que expresa con gran claridad y arrojo (Stepnowska, 2000: 99).

Wilfried F. Schoeller cita también un artículo anterior, publicado en septiembre de 1919 en *Eco de Kiev*, y descubierto en 1992. Su título es *La Inquisición soviética* y son tres fragmentos que describen los métodos utilizados por Checa en Kiev. Documenta casos concretos de torturas y asesinatos, comentando también las técnicas del terror. Según Bulgákov, "... todos los días se fusilaba a decenas y centenares de personas" (Schoeller, 2000: 54- 56). En estos textos se puede ver con claridad las bases de la postura antisoviética del escritor, un apoyo abierto a las ideas de los blancos.

### **1.3. Primeros relatos satíricos**

En Vladikavkaz Bulgákov trabaja en el hospital público a la vez que escribe artículos y cuentos para los periódicos. Aparece por ejemplo como miembro de la redacción del primer número de la revista literaria *Cáucaso*, justo antes de la gran ofensiva de los bolcheviques. Pronto Bulgákov se verá en el bando de los vencidos. En marzo de 1920 la ciudad pasa de las manos de los blancos a ser ocupada por el Ejército Rojo, pero Bulgákov cae enfermo de tifus y no puede ser evacuado. A su mujer Tatiana le recriminará más tarde que no tuvo la fuerza suficiente como para llevarlo con los blancos a salir del país. Al curarse está obligado a ocultar tanto su condición de

---

<sup>20</sup> Citado por Chudakova, *Zhizneopisanie Mikhaila Bulgakova*, Kniga, Moscú, 1988

médico, como sus colaboraciones con las publicaciones blancas, y pasa a escribir para el periódico *Kommunist*. El primer relato suyo que aparece allí es ***La semana cultural***, publicado en 1921; en él ya se puede apreciar los elementos de la sátira de Bulgákov que luego se harán tan presentes en sus obras:

Entra por la tarde en nuestra compañía el comisario militar y me dice:

- ¡Sidorov!

Y yo le contesto:

- ¡Aquí!

Me escruta con la mirada y me pregunta:

- ¿Tú, qué? – dice.

- Yo – le digo – , nada...

- ¿Tú – dice – eres analfabeto?

Y yo, naturalmente, le digo:

- Exacto, camarada comisario, soy analfabeto.

Me mira de nuevo y dice:

- ¡Bien, puesto que eres analfabeto, esta tarde te mando a “La Traviata”!

- ¿Pero – le digo – por qué? Yo no tengo la culpa de ser analfabeto. No nos enseñaron durante el anterior régimen.

Y él me contesta:

- ¡Idiota! ¿De qué te asustas? No se trata de ningún castigo, es por tu bien.

Allí te van a ilustrar, verás el espectáculo y te divertirás.

...

- ¿Y mañana podré ir al circo?

- Y mañana – dice – tampoco. Mañana os mando a todos vosotros a ver una obra dramática.

- ¿Y pasado mañana?

- ¡Pasado mañana vais de nuevo a la ópera! Ya está bien – dice – de ir al circo. Estamos en la “Semana de la ilustración”.

¡Sus palabras me sacaban de quicio! Pienso: “esto es el fin”. Y le pregunto:

- ¿Y van a mandar a todos los del regimiento?
- ¿Para qué – dice – a todos? Los que tienen estudios no irán. ¡A ellos no les hace falta la “Segunda Rapsodia”! Iréis sólo vosotros, atajo de analfabetos. ¡El que sepa leer y escribir que vaya a donde le plazca!

Salí y me quede meditando. ¡Estoy perdido! Resulta que si eres analfabeto tienes que privarte de lo que te gusta...

Pensando y pensando llegué a una conclusión.

Acudo a ver al comisario y le digo:

- ¡Vengo a hacerle una petición!
- ¡Dime!
- Deme permiso – le digo – para asistir a la escuela de alfabetización.

El comisario sonrío y dice:

- ¡Bravo! – y me inscribió en la escuela.

Asistí a los cursillos, ¿y qué piensan ustedes que ocurrió? ¡Pues que aprendí a leer y a escribir! ¡Y ahora ya puedo ir a donde me apetezca, pues ya no soy analfabeto!<sup>21</sup>

Este relato anticipa a las columnas que Bulgákov escribirá en gran número en sus primeros años de Moscú. Todos tendrán como fondo alguna historia verídica o al menos verosímil, y todos se reirán de la nueva realidad que se instalará con la llegada al poder de los bolcheviques, subrayando los absurdos de este nuevo mundo supuestamente tan racional y tan científico. La racionalidad sin embargo no puede aparecer de golpe, está lastrada con la mentalidad antigua, y los esfuerzos por cambiarla tampoco están demasiado bien encaminados: las joyas de la cultura se pone delante de la gente que no puede entenderla pero tiene el origen social adecuado, y por otro lado se veta la cultura a los que realmente pueden apreciarla, sólo por el hecho de no ser analfabetos. El relato está escrito de forma irónica, invitándonos a reírnos de las decisiones del comisario militar, pero el humor no puede tapar el hecho de que este tipo de discriminaciones se harían pan de cada día en una URSS ya

---

<sup>21</sup>*En la oscuridad. Relatos satíricos en la Rusia Soviética (1920 – 1930)*. Selección y traducción Miguel Ángel Chao Valls, Editorial Trotta, Madrid 1997

asentada, donde los hijos de los intelectuales tenían vetado por ejemplo el acceso a la universidad.

Todavía sin embargo son tiempos de poder publicar este tipo de artículos en la prensa, aunque el mismo Bulgákov en otro relato en el que refleja sus vivencias en el Cáucaso, *Bohemia*, afirma lo siguiente: “Publiqué un artículo satírico en el periódico de Vladikavkaz por el que obtuve 1200 rublos y la promesa de que me encarcelarían en la sección especial si volvía a publicar algo parecido”.<sup>22</sup>

Bulgákov deja definitivamente su profesión médica y decide dedicarse a la literatura. En Vladikavkaz, ya ocupado por las tropas soviéticas, crea junto a Yuri Slozkin una sección de literatura (LITO) en uno de los departamentos del Comisariado del Pueblo para la Educación, pronunciando discursos y organizando discusiones acerca de la literatura rusa. Estas discusiones solían ser muy encarnizadas, ya que trataban del destino que iba a tener la cultura después de la revolución; algunos (el grupo LEF sobre todo) sostenían que había que echar de la cultura a escritores como Tolstoi, otros (por ejemplo Proletkult) anunciaban la creación de una cultura totalmente nueva, proletaria, sin ninguna referencia a las tradiciones clásicas. En una de estas discusiones Bulgákov se arriesga a defender a Pushkin, uno de los poetas y escritores más criticados por los revolucionarios. No había que esperar mucho a la réplica: el 10 de julio de 1920 *Kommunist* publicó un artículo en el que se criticó la postura del escritor. No será la última crítica en la prensa que va a recibir Bulgákov.

Bulgákov prueba también en Vladikavkaz sus fuerzas como dramaturgo. Justo un mes antes de su famosa defensa de Pushkin le ponen a la cabeza de Teo, la sección teatral de Departamento del Arte, lo que le permite presentar sus propias obras. No presidirá la Teo demasiado tiempo; después de la segunda defensa que hace de Pushkin le quitan el puesto, y al lado de su nombre aparece la abreviatura “bel.”

---

<sup>22</sup>Mijaíl Bulgákov, *Notas en los puños*, Torre Abolida, México D.F., 2001

(blanco). A pesar de ello escribe en este periodo cinco piezas teatrales (*Autodefensa*, *Los hermanos Turbin*, la comedia *Los novios de barro*, *Los comunardos parisienses* y *Los hijos de mullah*), de las que por lo menos dos, según Marianne Gourg, se han representado en los escenarios.<sup>23</sup> Las escribe todas en apenas un año, pero no está demasiado contento con ellas. De una de ellas escribe así en el relato *Bohemia*:

La hemos escrito en siete días y medio, así que nuestro trabajo duró medio día más que la creación del mundo. A pesar de ello, la obra salió todavía peor que el mundo. Supongo que si algún día se organizara un concurso para la obra con menos sentido, menos valor y más pretenciosa, recibiríamos el primer premio (aunque, aunque... cuando recuerdo las obras de los años 1921 – 1924, me entran dudas), bueno, quizá no el primero, pero segundo o tercero seguramente sí.

En su mayoría son obras con temas revolucionarios, destinadas para las escenas de una región muy atrasada culturalmente, y muy conformes con el espíritu de la época en la que el teatro se consideraba uno de los medios de “educación” de las masas. En 1923 Bulgákov quema todos los manuscritos de estas obras.

En Vladikavkaz Bulgákov trabaja también sobre la novela *La dolencia*, una versión de la historia que ya empezó a escribir en Kiev y en la que intentó probablemente plasmar sus vivencias de la Guerra Civil. Trabaja todavía sobre ella en su primer periodo moscovita, para abandonarla luego por una concepción diferente del mismo tema, la novela *La guardia blanca* (Haber, 1998: 33).

---

<sup>23</sup>Edythe C. Haber habla de cuatro piezas que fueron representadas: *Autodefensa* el 6 y 8 de junio de 1920, *Los hermanos Turbin* estrenada el 21 de octubre de 1920 y representada cuatro veces, *Los comunardos parisienses* estrenada a mediados de marzo de 1921 y *Los hijos de mullah*, escrita en colaboración con un abogado local en tan sólo unos días, y representada al principio de mayo de 1921. A. Colin Wright en cambio habla de cinco piezas representadas: *Autodefensa* el 6 de junio de 1920, *Los hermanos Turbin* en octubre y noviembre de este mismo año, *Los novios de barro* a finales de 1920 y principio de 1921, *Los comunardos de París* en enero de 1921, y *Los hijos de mullah* que se representa en mayo de 1921 tanto en Vladikavkaz como en Grozni.

La situación en Vladikavkaz es cada vez más difícil: el teatro ha cerrado, igual que el departamento del arte. Además, por su anterior colaboración con los blancos Mijaíl Bulgákov es sospechoso de ser contrrevolucionario, así que hace todo lo posible por salir del país, igual que lo hacen sus dos hermanos que emigran a París: Nikolai será allí un conocido médico, mientras que Iván hará carrera como solista de balalaika. Sin duda ese es uno de los momentos cruciales en la vida de Bulgákov. Por un lado quiere emigrar, por otro intenta labrarse un sitio dentro de la literatura de su país, para lo que debía quedarse. Así, al mismo tiempo que se prepara para salir del país, envía los manuscritos de tres de las obras teatrales escritas en Vladikavkaz (*Autodefensa*, *Los hermanos Turbin* y *Los comunardos parisienses*) al Estudio del Drama Comunista encabezado por Meyerjold, con la esperanza de que por lo menos una de ellas pudiera ser representada.

Todas estas experiencias caucásicas las plasma Bulgákov en la primera parte de *Las notas en los puños*, cuya segunda parte será dedicada a sus primeros pasos en Moscú. De hecho este relato largo, en el que Bulgákov echa otra vez la mano de los elementos claramente autobiográficos, se publica por primera vez por separado: la primera parte en *Nakanunie* el 18 de junio de 1922, y la segunda en la revista *Rossia* en 1923. Es por tanto la obra que de alguna manera une dos épocas diferenciadas de la vida de Bulgákov, la época confusa de la guerra civil en la que teme por su vida y su supervivencia y todavía se encuentra a caballo entre la profesión de médico y su dedicación a la literatura, y la época moscovita, donde ya tan sólo se dedicará a hacerse nombre como escritor. De hecho casi con seguridad la primera parte la escribió todavía durante 1920 o 1921 en el Cáucaso, y completó el relato ya a finales de 1922 en Moscú. Aquí nos referiremos sobre todo a su primera parte, la que pertenece al periodo de la vida del escritor que nos interesa.

De *Las notas en los puños* no se conserva el manuscrito, por lo que hasta el día de hoy no nos ha llegado el texto completo, sino tan sólo lo que Bulgákov logró publicar entre 1922 y 1923. Según Chudakova, hasta el relato *Bohemia* entraba en el texto de *Las notas en los puños* (Permiakova, 2005: 68); de hecho comparte con él el mismo estilo de escritura rápida, fragmentada, cortada, que da incluso la impresión de cierta autocensura por la presencia de puntos de suspensión, o sustitución por ellos de casi capítulos enteros. Este estilo da la sensación de una obra inacabada, amputada en cierta medida, aunque hay que señalar que esta discontinuidad está implícita en el género de *Notas*, como señala Flamant (Flamant, 1993: 264).

Esta fragmentación es la causa de la distinta consideración de *Las notas en los puños* por parte de los estudiosos de Bulgákov: así A. Colin Wright lo trata con cierta condescendencia, como la primera obra más larga de un debutante, reprochándole a la vez el exceso de autocompasión y sensiblería; Lesley Milne se centra más en las referencias literarias abiertas o escondidas; A. Smeylanski sostiene que esta instantaneidad tan presente en *Las notas en los puños* seguirá apareciendo a lo largo de toda la obra de Bulgákov, dándole de esta manera unidad y homogeneidad.

En *Las notas en los puños* aparece claramente una de las características principales del universo bulgakoviano, que es la tensión entre el polo autobiográfico y personal, y el polo simbólico. Aquí los polos están rotundamente visibles a lo largo de toda la obra, permaneciendo sin resolver a través de varios recursos: por un lado el título asocia dos elementos incompatibles, que son la indestructibilidad de lo escrito con la fragilidad del soporte; en cuanto a la composición las dos partes parecen respetar la regla de la unidad y se suceden cronológicamente, pero en el interior de cada parte la impresión que prevalece es la de discontinuidad; por último traza un paralelismo simbólico entre los episodios iniciales de las dos partes, como señala Flamant (Flamant, 1993: 266 – 267).

El héroe del relato está perdido en la incertidumbre de la guerra: cae enfermo, su vida peligra en medio de los cambios de bandos, no sabe qué decisiones tomar. Está solo, y no hay ninguna referencia a su vida anterior, por lo que está absolutamente apartado de las relaciones naturales del parentesco, de amor o de amistad más duraderas. Las relaciones que establece con la gente de alrededor son puramente de supervivencia, y los sentimientos no tienen lugar, son reemplazados por el vacío. En cierta medida es un retrato de la guerra, que con su brutalidad aniquila todas las relaciones humanas, dispersando a las familias, cortando los lazos con los seres queridos que tantas veces desaparecen en la tormenta de los combates y cambios de gobiernos sin dejar ni rastro. Los horrores de la guerra se presentan de forma lacónica, casi cómica:

- Esta noche los ingushes saquearán la ciudad...

Sliozkin se estremeció en el sillón y corrigió:

- Los ingushes no, los osetinos. Y no esta noche, sino mañana al amanecer.

Unos frascos reaccionaron nerviosamente al otro lado de la pared.

- ¡Dios mío! ¡¿Los osetinos?! ¡Entonces es terrible!

- ¿Cuál es la diferencia?

- ¿Cómo que cuál es la diferencia? Aunque... es cierto, usted no conoce nuestras costumbres. Cuando los ingushes saquean, pues... saquean. Pero los osetinos, saquean y matan....<sup>24</sup>

Los acontecimientos complejos se transforman a menudo en unidades narrativamente muy cortas, lo cual es habitual en la escritura de este periodo de la literatura soviética que responde a una era caótica, como se puede ver en las obras de Babel, Zoshchenko o Zamiatin que, como observa Petrovskii, beben igual que Bulgákov de la tradición de la revista *Satirikon* y la prosa satírica de Averchenko y Teffi, con su risa sobre la vulgaridad omnipresente o lo absurdo de la existencia (Petrovskii, 1991: 9). De allí es de donde Bulgákov hereda su manera de presentar las situaciones y los

---

<sup>24</sup>Mijaíl Bulgákov, *Notas en los puños*, Torre Abolida, México D.F., 2001



acontecimientos, a la vez trágica y absurda, narrada de forma cómica que sin embargo recuerda una pesadilla:

¡Dios mío, Dios mío, Dio-o-o-s mío! Treinta y ocho nueve... ¿no será tifus? Pero no. ¡No puede ser! ¡¿De dónde?! ¡¿Y si fuera tifus?! ¡Que sea, pero no en este momento! Sería horrible... Tonterías. Soy demasiado aprensivo. Simplemente me resfrié, nada más. Influenza. ¡Me tomaré una aspirina antes de dormir y mañana me levantaré como nuevo!

El héroe del relato de Bulgákov sueña con la vida fuera del país, con escapar del absurdo en el que está viviendo: "...¡Huir! ¡Huir! Con 100 000 rublos se puede salir de aquí. Adelante. Al mar. Más allá del mar y luego otra vez el mar y luego por Francia – tierra firme -, hasta París."

Los sueños sin embargo acaban en nada, y el héroe finalmente acaba en Moscú. Algo similar le ocurrirá al propio escritor. En mayo de 1921 Bulgákov viaja por Bakú a Tiflis y luego Batumi, para intentar pasar ilegalmente en un barco a Constantinopla, sin embargo ni él ni su mujer logran plaza en el barco. Bulgákov manda a su mujer Tatiana a Moscú, e intenta emigrar él solo, pero finalmente el viaje es un fracaso. Bulgákov pasa por Kíev, quedándose allí unos días, los últimos que podrá pasar con su madre, pero para el que haya sido un médico militar la estancia en su ciudad natal es demasiado peligrosa. Finalmente, Bulgákov se reúne con su mujer en Moscú en septiembre, comenzando así una nueva etapa en su vida. Se quedará en esta ciudad ya hasta que ésta acabe.

## 2. LOS AÑOS DIFÍCILES EN MOSCÚ

Los comienzos en Moscú son muy difíciles para Bulgákov. Se enfrentará a falta de vivienda, de trabajo, a los precios galopantes, al hambre incluso. Los primeros años de su periplo moscovita coinciden con los tiempos del NEP – Nueva Política Económica - que ideó Lenin para subir los niveles de productividad (sobre todo agrícola) que habían caído en picado durante la guerra y el período posrevolucionario, y para paliar los problemas de abastecimiento y el descontento de la población ocasionados por la política del comunismo de guerra. El NEP es en realidad una renovación del sector privado, que anteriormente estaba prohibido, y que con esta nueva coyuntura resurge con mucha fuerza. A pesar de ello, la vida diaria en Moscú es complicada, sobre todo por el gran problema de la carestía de la vivienda y los precios galopantes y escasez de productos.

En los primeros días en Moscú la situación es muy precaria: Bulgákov logra alojarse sólo gracias a que su cuñado, el marido de su hermana Nadiezda, el filólogo Andrei Mijailovich Zemskii le deja vivir en su cuarto a raíz de que él mismo se va a Kiev para reunirse con su esposa. Dicho cuarto se encuentra en una casa de cinco plantas ubicada en el número 10 de la calle Bolshaia Sadovaia, una casa construida por el millonario Pigit en 1906. Vivir allí se convertirá en una pesadilla para el escritor, y la casa aparecerá a lo largo de su obra desde el principio hasta el final.

Bulgákov está decidido hacerse un hueco en el mundo literario, y no precisamente un hueco pequeño: está convencido de poder ponerse a la altura de los más grandes, aunque también está consciente de la necesidad de algún compromiso con los tiempos que corrían para conservar la vida. Se da cuenta, después de sus

experiencias de Kiev y Vladikavkaz, que el nuevo régimen va a instalarse en Rusia por mucho tiempo, y que no se puede esperar su pronta caída. El día 26 de octubre de 1923 anota en su diario: “La literatura es ahora mismo un asunto muy difícil. A mí, con mis ideas que se reflejan en mis obras, lo quiero o no, me resulta muy difícil publicar y vivir”.<sup>25</sup>

Pero a pesar de todas las dificultades, no duda en su talento:

Entre la tristeza y los pensamientos lúgubres, que vinieron a mí recordando los días pasados, en la estrechez de este tosco cuarto en la vulgar provisionalidad residencial, tengo momentos de seguridad y creo en mis fuerzas. Sí, en este preciso momento escucho a mi alada idea, si, como escritor soy sin comparación más fuerte que todos que me rodean. Pero las condiciones en las que me encuentro hacen que a veces, puede ser, tenga que bajar los brazos.

Bulgákov sabe también que tiene que recuperar mucho tiempo perdido: para su edad y para las ambiciones que tiene su legado no es todavía demasiado amplio; lo sabe ya cuando está todavía en Vladikavkaz, reflejándolo en una carta a su primo Konstanti: “Por las noches releo a veces esas historias mías que han sido publicadas (¡en periódicos!, ¡en periódicos!) y pienso: ¿Dónde está la colección de historias? ¿Dónde está mi reputación? ¿Dónde están los años perdidos?”.

Las mismas preocupaciones las sentirá en Moscú; en su diario escribirá bajo la fecha de 6 de noviembre lo siguiente: “Estoy asustado por el hecho de que tenga

---

<sup>25</sup>Todas las citas del diario de Bulgákov proceden de: J.A.E. Curtis, *Mikhail Bulgakov, Manuscripts Don't Burn: A Life in Letters and Diaries*

treinta y dos años, por los años que he malgastado en la medicina, por mi enfermedad y debilidad”.

Lo primero que hay que hacer en Moscú es sobrevivir. Mantenerse a flote es casi un milagro y Bulgákov lo consigue gracias a su tenacidad, su cabezonería, y un gran esfuerzo. Una de las cartas a su madre refleja las primeras dificultades:

Habiéndome ido a Moscú hace seis semanas sólo con lo que llevaba puesto, he conseguido creo que lo máximo que en este período de tiempo era posible. Ya tengo trabajo. Aunque eso no es lo más importante. También hay que saber ganar dinero. Imaginaros que conseguí incluso eso. Eso sí, en una escala mínima. Pero este mes con Tasia ya comemos, tenemos unas reservas de patatas, ella pudo reparar sus zapatos, empezamos a comprar leña, etc.

No se trabaja de forma normal, sino alocada, desde la mañana hasta la noche, y así todos los días, sin pausa.

(...) La dirección de la búsqueda de trabajo y la especialidad, trazados por mí todavía en Kíev, resultaron absolutamente correctas. Trabajar en otra especialidad resultaría imposible.

La situación es por tanto nueva y difícil. Esta vez Bulgákov no cuenta con ningún apoyo familiar y empieza completamente de cero, en una profesión nueva, y no siendo ya un jovencito. La palabra que sin duda describe sus primeras andanzas moscovitas de la determinación; Pavel Popov recordaría luego que lo que daba alas a Bulgákov era precisamente lo desesperado de la situación.

Desde 1 de octubre de 1921 Bulgákov trabaja durante dos meses (hasta su liquidación) como secretario del departamento de literatura del Comisariado Popular de Enseñanza (LITO). Como menciona Chudakova, en el primer cuestionario que

rellena en su etapa moscovita las respuestas están muy cuidadosamente pensadas: en las preguntas sobre los lugares en los que vivió en Rusia sólo menciona Kíev y Moscú, a las preguntas sobre la participación en las guerras de 1914 – 1917 y 1917 – 1920 responde con una raya, en el apartado sobre la profesión pone “escritor”, y en el apartado que pregunta sobre la situación social hasta 1917 y la última ocupación escribe “estudiante”; obvia por tanto cualquier mención sobre la familia de su padre y sus conexiones religiosas, su diploma de médico y su participación en la guerra como tal (Chudakova, 1988: 151). Lo mismo hará luego para obtener la carta de trabajo sin la cual no se podía formalizar ningún contrato: otra vez como su profesión menciona “escritor”, y preguntado por sus estudios sólo menciona el nivel medio, obviando sus estudios de medicina.

Más tarde pasa a trabajar como periodista en *Torgovo – promyshliennyi Vestnik* (*Heraldo de Comercio e Industria*) siendo responsable de la sección de las noticias locales; recorre toda la ciudad de arriba hacia abajo en busca de noticias y de anuncios que sostienen a la publicación vestido con un abrigo fino, inadecuado para las heladas moscovitas. También colabora con el diario *Rabochyi* o como redactor en el Comité Científico – Técnico del Ejército del Aire. Cuando a finales de enero de 1922 *Heraldo* cierra, Bulgákov se ve obligado a hacer verdaderos malabarismos para poder sobrevivir; durante un mes estará sin trabajo, luego intentará comerciar con el lino, empezará a trabajar de actor en un grupo y a dar conferencias en los teatros. En la carta a su madre de 17 de noviembre de 1921 así describe su situación:

En Moscú todo se cuenta por centenares de miles y millones. Una libra del pan negro cuesta 4.600, de blanco – 14.000. ¡Y los precios crecen cada día! Las tiendas están llenas de mercancía, pero ¿qué se puede comprar con estos precios!? Los teatros están llenos pero ayer, cuando pasaba por algún asunto por el Teatro Bolshoi (¡ya ni siquiera puedo imaginarme cómo se puede ir no por algún asunto!), las muchachas vendían delante del teatro los billetes por ¡75, 100 y 150 mil rublos! En Moscú hay de todo: calzado, materiales, carne,

caviar, conservas, delicatessen, ¡todo! Como después de la lluvia crecen los cafés. Y en todos los sitios se paga miles, miles, miles. ¡Miles! [...]

Escribo todo esto para mostrar en qué condiciones tengo que realizar mi *idée fixe*. Y esta se reduce a reconstruir la norma en tres años – un piso, vestimenta y libros. Si esto será posible – veremos.

La vivienda se convertirá en una obsesión para el escritor que sufre en el infierno de los pisos comunitarios, donde a parte de la falta de intimidad tiene que soportar las peleas, los malos tratos, las guerras entre los vecinos. De hecho falta poco para que a Bulgákov y su mujer les echen de su habitación de Bolshaia Sadovaia 10, y aunque al final el asunto terminó bien, los administradores de las casas en la literatura de Bulgákov se convirtieron en una especie de monstruos perturbadores de paz a los que escritor espoleó sin piedad con su pluma.

### **2.1. “Las notas en los puños” (II parte)**

Bulgákov trabaja sin cesar, y después de las cinco obras teatrales que escribió en el Cáucaso entre 1921 y 1925 se dedica de lleno a la prosa; ya entonces está creando *Morfina* y *Las notas en los puños*, que hemos presentado anteriormente. En la segunda parte de *Las notas en los puños* narra a través de un personaje ficticio su llegada a la capital y sus intentos de sobrevivir en los primeros años después de la guerra civil. El estilo de esta obra sigue siendo muy fragmentario, igual que en la primera parte, como una respuesta al mundo lleno de experiencias nuevas que había que registrar con mucha rapidez. En la obra el alter ego del escritor llega a Moscú caótico, inestable, donde nada es lo que parece y nada está en su sitio. Cuando la existencia se vuelve absolutamente insoportable, Bulgákov se las ingenia para contemplar, clasificar, explicar o justificar toda aquella catástrofe desde el punto de vista de una racionalidad superior, aquella de la naturaleza, completamente irracional y fantástica. La conciencia del caos de los tiempos es claramente identificable; como

dice Flamant, la actividad “simbolizante” es lo que hace soportable lo absurdo del día a día (Flamant, 1993: 266), y la perturbación tan profunda que causa la disolución del mundo con reglas claras y bien arraigadas sólo puede ser apaciguada por la literatura que permite reconquistar de alguna manera la integridad.

Así describe por ejemplo su experiencia en Lito:

El historiador de la literatura debería recordar que:

A finales del año 1921 en la República de los Sóviets de la literatura se ocupaban tres personas: el viejecito (dramas; por supuesto ha resultado que no era ningún Zola, sino alguien a quien desconocía), el joven (ayudante del viejecito, también desconocido – poesía) y yo (ninguna obra).

Para el mismo historiador: en Lito no había ni sillas, ni mesas, ni tinta, ni bombillas, ni libros, ni escritores, ni lectores. En una palabra: no había nada.<sup>26</sup>

La llegada a Moscú del héroe es la llegada al abismo, a un lugar prácticamente demoníaco, equivalente al infierno. Eso se nota desde las primeras descripciones desde la estación del tren:

Oscuridad sin fondo. Ruido de cuerpos metálicos que chocan. Estruendo. Aún se mueven las ruedas, pero cada vez más silenciosamente, más silenciosamente.

...

Rayos que salen y se rompen en todos los sentidos. Por encima se arrastra una increíble serpiente gris. Cúpula de cristal. Bramido largo, largo. Luz cegadora. Billete. Verja. Estallido de voces. Un insulto que cae, pesado. De nuevo las tinieblas. De nuevo un rayo de luz. Tinieblas. ¡Moscú! Moscú.

---

<sup>26</sup>Mijaíl Bulgákov, *Notas en los puños*, Torre Abolida, México D.F., 2001

El recién llegado no sólo se enfrenta a una ciudad nueva que parece devorarlo, sino también a una realidad que no entiende, aunque está obligado a asumirla. Esa realidad se expresa con un lenguaje al que poco a poco se acostumbra, aunque no llegue a asumirlo del todo; como señala Permiakova, las abreviaturas y los neologismos soviéticos tienen función de un lenguaje mágico, de símbolos de un mundo nuevo que emerge del caos (Permiakova, 2005: 70-71):

En el puente, dos lámparas desmenuzan la oscuridad. Desde lo alto del puente nos zambullimos de nuevo en las tinieblas. Luego hay un farol. Una verja gris. Un cartel pegado. Enormes letras brillantes. Una palabra. ¡Madre mía! ¿Qué palabra es ésta? Dyuvlam. ¿Qué significa esto? ¿Significa algo?

El lenguaje no es el único elemento mágico que aparece en *Las notas en los puños*: el mundo en el que se mueve el héroe de *Notas* es caótico y no posee formas bien definidas, y a través de las apariciones y embrujamientos mágicos Bulgákov presenta la evidente insensatez e irracionalidad de muchos aspectos del orden social. Bulgákov es propenso a la visión animista del mundo, y por ello en las *Notas* aparecen y desaparecen en la nada tanto objetos que intenta conseguir para el funcionamiento de LITO, como los personajes que le acompañan, como la propia LITO. De hecho se puede dudar fácilmente, y el héroe lo hace creyéndose casi al borde de la locura, de la misma existencia de LITO, que parece casi algo sobrenatural:

Sin embargo han pasado ya tres días. Y nada. Nadie ha venido. Absolutamente nadie. La señorita y yo...

Hoy me he dado cuenta de lo que ocurre: el Lito no se ha puesto en marcha. Encima de nosotros hay algo de vida. Se oyen zapatos. Al otro lado de la pared



también debe haber algo. Unas veces se oye el teclear sordo de las máquinas de escribir; otras, alguna risa.

Bulgákov anticipa aquí los clichés soviéticos sobre la burocracia que aumentará y demonizará más todavía en *Diaboliada*. El diablo no aparece en persona, aunque se menciona mucho, pero hay acontecimientos que parecen ser su obra, como el traslado – desaparición del LITO del edificio. Como señala Giuliani, *Las notas en los puños* anticipa, por tanto, algunos motivos que seguirán apareciendo a lo largo de las obras de Bulgákov, llegando hasta *El maestro y Margarita*, como es la polémica con el conformismo de los círculos literarios, una visión de los acontecimientos que abren las vías a una cuarta dimensión, o la cercanía del escritor con un mundo en el que lo ordinario a menudo se contempla y se resuelve con elementos fantásticos (Giuliani, 1993: 278 – 279). En un mundo en un cambio constante, líquido, la racionalidad rígida y tradicional no sirve para explicar nada, y es allí donde Bulgákov despliega su mundo fantástico con sus propias reglas.

La ficción autobiográfica de Bulgákov de aquellos años sigue la cronología inversa a los hechos ocurridos. Primero completa *Las notas en los puños*, basadas en la estancia del escritor en Vladikavkaz, Batum y los primeros meses en Moscú; luego aparecen *Las aventuras extraordinarias de un médico* y *La corona roja*, basadas en las experiencias de finales de 1919 y, finalmente, *La noche del 2 al 3*, que vuelve más atrás en el tiempo, al febrero de 1919, momento de la entrada de los ejércitos de Petlura en Kiev. Más tarde Bulgákov se remontará hacia más atrás, para escribir *Morfina*, basada en sus vivencias como médico.

Bulgákov publica también muchos artículos de opinión y escenas de la realidad moscovita. Como señala Schoeller, en ellos domina la seguridad de que “la revolución no ha cambiado a la gente ni la va a cambiar”. En estos relatos escritos con una prosa rápida, caracterizada en Bulgákov por presencia del lenguaje hablado, hay un sinfín de temas y sobre todo mucha, mucha sátira: a la burocracia, al déficit de la vivienda, al

nepman. Aunque el mismo escritor desdeña bastante sus creaciones periodísticas, hay elementos de estas obras tempranas que se repetirán a lo largo de sus creaciones hasta *El maestro y Margarita*, lo cual hace interesante examinar sus significados culturales. En su autobiografía<sup>27</sup> Bulgákov escribirá sin embargo:

Durante mucho tiempo la vida en Moscú fue un tormento; para mantenerme con vida trabajé como reportero y ensayista y empecé a odiar esta profesión tan desprovista de honor. Al mismo tiempo empecé a odiar a los editores. Los odio ahora y los odiaré hasta el final de mi vida.

A parte de los problemas con el dinero, aparecen también problemas personales. En febrero de 1922 muere en Kiev la madre de Bulgákov, y éste no puede ni siquiera asistir a su funeral; no tiene dinero para el viaje, y además justo esta noche tiene que participar en una representación con el grupo de actores con los que se ve obligado a actuar.

En 1922 Bulgákov empieza a colaborar regularmente con la revista *Nakanunie*, editada en Berlín por los emigrados rusos entre los que se encontraba Aleksei Tolstoi, como redactor del suplemento literario. Hasta 1924 Bulgákov publicará allí reportajes sobre la vida diaria en Moscú, y también amplios fragmentos de sus obras en prosa escritas en aquellos años, como *La guardia blanca* o *Las notas en los puños*. *Nakanunie* es criticada tanto por la izquierda literaria, como por el ala derecha de la inmigración que ve en esta publicación una colaboración oportunista con el régimen que rechazaba. El mismo escritor no tiene demasiado afecto por las personas que trabajan para la publicación, pero considera que la prioridad es vivir y publicar, fuera donde fuera. Así lo expresa en una nota en su diario del 26 de octubre de 1923: “Habría que ser un héroe excepcional para mantener un silencio total durante cuatro años,

---

<sup>27</sup> Bulgákov escribió dos cortas autobiografías, una en octubre de 1924 y otra el 20 de marzo de 1937 (ver: Nadine Natov, *Mikhail Bulgákov*, Twayne Publishers, Boston 1985)

permanecer en silencio sin la esperanza de poder abrir la boca en el futuro. Yo, desgraciadamente, no soy un héroe". Sus trabajos allí, como señala Chudakova, no serían trabajos artísticos sino más bien periodísticos, e iban dirigidos al lector ruso fuera de las fronteras de Rusia (Chudakova, 1988: 247). Mientras tanto en 1923 obtiene el trabajo fijo en la revista de la Unión del Ferrocarril, *Gudok*. Allí escribe junto a los escritores que van a ser en el futuro conocidos como grandes autores soviéticos, como Ilf y Petrov, Olesha, Kataev. A Bulgákov le recordarán allí como una persona distanciada, algo que subrayaba además con su algo anticuada manera de vestir, pero que sabía convertirse en el alma de las reuniones con su marcada *vis* comica. Al principio Bulgákov trabaja como redactor, o sea corrigiendo y mejorando los textos de los corresponsales de todo el país; también crea historias y escenas cómicas a partir de las cartas de los corresponsales y escribe artículos de opinión basados en los materiales que encuentra en el terreno.

## 2.2. Relatos moscovitas

A través de sus trabajos en *Nakanunie* y en *Gudok*, y las colaboraciones en otras revistas y periódicos de época, Bulgákov se convierte en un agudo observador del día a día en la capital de la Unión Soviética. Aunque el trabajo es poco creativo, le da muchas oportunidades y un material que puede ilustrar lo grotesco. Es también, según Andrzej Drawicz, una especie de "gimnasia literaria", en la que el escritor podía entrenar la inventiva, la velocidad de reacción y la dramatización (Drawicz, 2002: 85).

Esta gimnasia es presente sobre todo en las historias y escenas que escribe para *Gudok*, muy diferentes en tono y en forma de aquellas historias satíricas más largas que Bulgákov publica en *Nakanunie*, y de las que se siente bastante más orgulloso. Aunque Bulgákov detesta su trabajo en *Gudok*, el trabajar a partir de las relaciones de los corresponsales obreros que no dejan demasiado espacio para la creación literaria, el escritor imprime a estos relatos su sello particular de sátira, de una puesta en

escena bastante teatral, de uso frecuente del diálogo, de burla a la burocracia, de la combinación de lo realista con lo fantástico. Como afirma Kisel, es también una aproximación de Bulgákov al lector soviético, relacionado en cierta medida con el consumidor prerrevolucionario de la literatura popular, encarnado aquí en la persona del corresponsal obrero que a la vez es objeto de inspiración y de burla (Kisel, 2007: 586). A pesar del poco interés que podía tener por la vida de la clase trabajadora de las provincias, en cerca de cien historias Bulgákov se sale de los esquemas de los simples relatos realistas en los que se basa, y va siempre más allá, ficcionalizando las situaciones por completo con los elementos de composición, caracterización, imaginación y generalización, una generalización sin la cual es inconcebible la sátira. Estos relatos se caracterizan por su brevedad, su concentración en un solo incidente o situación de humor, y por su fin satírico; algunas tienen un hilo conductor muy fuerte, otras son puramente descriptivas.

Las escenas que escribe para *Gudok* cubren casi todos los aspectos de la vida de la época, desde los más nimios e intrascendentes, hasta los más preocupantes socialmente hablando. Tratan así sobre los problemas de abastecimiento, sobre la mala organización de la venta de los productos, sobre el caciquismo burocrático, sobre los ladrones y estafadores, sobre el alcoholismo. Aparecen en sus relatos las tiendas de cooperativas que sólo venden las bebidas alcohólicas o inútiles bienes importados, inválidos que tienen subir a una primera planta para llegar a la oficina aseguradora, personal médico que obliga a un padre traer a su hijo muerto para extender un certificado de defunción, el colapso de un colegio por negligencia, vandalismo en los lugares públicos, oradores que se dirigen al campesinado en un lenguaje para ellos totalmente ininteligible. Bulgákov pule con su ironía los hechos en crudo que le presentan, sacando a la luz lo absurdo y lo grotesco de la organización social, de la mentalidad de la gente. La normalidad de las situaciones es interrumpida repentinamente, y nunca se sabe qué puede pasar a partir de una situación que a tantos les puede parecer normal, y a la que Bulgákov a menudo fuerza hasta el infinito.

Pero lo importante es ver cómo a partir de una frase que señala un acontecimiento Bulgákov construye toda una historia a la que llena de personajes y situaciones con vida propia. Los relatos se convierten casi en comedias situacionales, con un estilo conversacional. Así, anima una aldea casi desierta en *El agua de la vida* cuando llega el cargamento de vodka a la tienda que la despacha con un límite de dos botellas por persona y con la condición de comprar alguna otra cosa:

Las puertas se abrían a cada momento y escupían a alguien con cara feliz y dos botellas, y seguidamente desde el exterior engullían a alguien con botellas vacías. [...]

El número doscientos quince obtuvo dos botellas y una onza de colorante para el lavado, el doscientos dieciséis – dos botellas y una colonia, el doscientos diecisiete – dos botellas y cinco onzas de despojos, el doscientos dieciocho – dos botellas y dos trozos de jabón *El aroma de señorita*, el doscientos diecinueve – dos botellas y una onza de velas, el doscientos veinte – dos y unos calcetines, el doscientos veintiuno obtuvo nada.

Los delantales suspiraron con alegría y gritaron:

- ¡Todo!

Acto seguido en la ventana apareció el letrero: “No hay vino refinado”, y la muchedumbre en la calle respondió con un silencioso lamento...<sup>28</sup>

Bulgákov se ríe de escenas casi inverosímiles, provocadas por la ignorancia de la gente, por la sinvergüenza de algunos que se arriman al poder para obtener algún beneficio personal, por el alcoholismo. Petrovskii señala cómo el escritor, basándose en la tradición satírica rusa, como aquella de la revista *Satirikon*, se ríe del absurdo de la existencia, de la vulgaridad omnipresente (Petrovskii, 1991: 9). Un ejemplo de ellos puede verse en el relato *Fiesta con sífilis*:

---

<sup>28</sup>Traducción mía.

¡La sífilis – decía el orador, arrastrando las palabras e hipando – es una cosa que se puede atrapar muy fácilmente! Ustedes están aquí sentadas y piensan, a lo mejor, que no corren ningún peligro. (El practicante se echó a reír con maldad...) ¡Ejem!... Que se lo creen ustedes. Por ejemplo, va por ahí una joven con un lazo rojo, alegrándose de los ocho de marzo y demás, después se casa y un buen día, mientras se está lavando... se suena la nariz y ¡paf! La nariz en el lavabo, y en lugar de nariz lo que tiene es, perdonen la expresión, ¡un agujero!

Un rumor recorrió toda la sala y una de las trabajadoras, blanca como la cal, salió por la puerta.

- ¡Iván Ivánovich! – exclamó el presidente.

- Lo siento. Me han ofrecido la palabra y yo hablo. ¿Piensan ustedes que la virginidad las pone a salvo? ¡Oy, oy, oy!... Y además ¿hay entre ustedes muchas vír...?

Pero a través de la risa Bulgákov desenmascara algo más que los problemas superficiales de la nueva sociedad soviética; en el fondo de estas historietas graciosas y chispeantes aparecen ya en los años 20 las denuncias, los interrogatorios, la presión sobre los elementos no deseados por el nuevo régimen, las persecuciones a los que se pueden ver sometidos los ciudadanos prácticamente sin motivo; es lo que ocurre en relato ***La momia egipcia***, cuando un presidente del comité local interroga a la supuesta momia egipcia en un parque de atracciones:

- Dime, querida momia, ¿a qué te dedicabas antes del golpe de febrero?

- Asistía a unos cursillos.

- Bien. Y dime, querida momia, ¿te han juzgado alguna vez bajo el poder soviético, y si te han juzgado, por qué?

La momia parpadea y calla.

El joven grita.

- ¿Qué es lo que quieres, ciudadanos, torturar a la momia por quince kopeks?

Pero el presidente persistió en su asedio:

- Querida momia, ¿cuál es tu actitud respecto al reclutamiento general obligatorio?

La momia se echó a llorar y dijo:

- Yo fui enfermera.

- ¿Y qué harías tú si vieras a algún comunista en la iglesia? ¿Quién es el camarada Stuchka? ¿Dónde vive ahora Karl Marx?

El joven, al ver que la momia estaba desconcertada, respondió personalmente:

- ¡Está muerto!

El presidente gritó:

- ¡No! Él vive en el corazón del proletariado.<sup>29</sup>

El estilo de estas escenas cómicas varía mucho; algunos están escritas en forma de diálogo teatral, otros en forma de diario, o la forma popular de relato oral, muchos también se basan en el diálogo, un diálogo chispeante que difiere mucho de un personaje a otro, y que refleja a menudo el habla cotidiana de la gente, su mala pronunciación o su equívoco uso de las palabras a través de la ortografía o los dialectos. Los neologismos soviéticos a menudo no están bien utilizados ni por los miembros del partido que no hacen más que repetir consignas que ellos mismos no entienden, como en ***La alianza entre la ciudad y el campo***:

- Más atención al campo... Bonificación... Productividad... Campaña de la siembra... seredniak y bedniak... esfuerzos mancomunados... nosotros con vosotros... vosotros con nosotros... equipamientos para la cosecha... distrital... esto garantiza, camaradas... préstamos familiares... *Narkomzem*... movimiento

---

<sup>29</sup>*En la oscuridad. Relatos satíricos en la Rusia Soviética (1920 – 1930)*. Selección y traducción Miguel Ángel Chao Valls, Editorial Trotta, Madrid 1997

de los precios... *Narkompros*... tractores... cooperación... obligaciones del estado...<sup>30</sup>

Los relatos que Bulgákov escribe para la revista *Nakanunie* desde junio de 1922 hasta junio de 1924 tienen un carácter muy diferente. La sátira sigue siendo omnipresente, pero la estructura y la longitud varían mucho; ya no son simples historietas cómicas que Bulgákov crea a partir de las observaciones de otros, sino son sus creaciones propias, sus propias experiencias y pensamientos los que aparecen en los textos mucho más extensos, más panorámicos y no tan escénicos como los de *Gudok*; como señala Haber, son textos que “mezclan el presente con el pasado, que presentan la variedad y las contradicciones de la ciudad, su vigor y sus vicios” (Haber, 1998: 145).

En los veinticinco relatos publicados en *Nakanunie* Bulgákov va variando mucho de estilo y de género, utilizando desde el reportaje, la comedia, hasta los relatos llenos de lirismo. Desde luego se encuentra cómodo con su público, procedente de un entorno cultural similar al suyo, y pronto se convierte en uno de los favoritos de los lectores de la revista, como recuerda E. Mindlin, el secretario de la oficina moscovita de la publicación (citado por Milne, 1990: 31). Mindlin recuerda de hecho que Bulgákov y Kataev eran los dos favoritos de los lectores y publicaban mucho más que otros autores; Bulgákov mandaba a Berlín uno o dos artículos por semana. Los lectores de la *intelligentsia* pueden identificarse con las observaciones que hace el escritor sobre la vida del día a día de la capital, y con los juicios que hace sobre los personajes que aparecen en las páginas de sus relatos, desde los especuladores y contrabandistas, los maridos que pegan a sus mujeres, los alcohólicos, hasta los personajillos que hacen de la vida en los pisos comunales un verdadero infierno.

En ***Moscú de piedras rojas*** encontraremos con la mezcla de elementos positivos y negativos muy característica para las publicaciones de Bulgákov en *Nakanunie*. Como en otros relatos, se trata de escenas sueltas de un día de la vida de

---

<sup>30</sup> Traducción mía.



la capital, una vista panorámica de las actividades de sus habitantes que, por un lado, se maravilla ante la recuperación y el pulso rápido de la ciudad, y por otro lado, no está exenta de cierta nostalgia de tiempos pasados, como se puede ver en la descripción del principio que, más que descripción, es un recuerdo. El contraste entre lo viejo y lo nuevo, lo que triunfa y lo que se convirtió en un perdedor se ve encarnado en dos personajes, uno cargando un hatillo – joroba con la comida racionada, otro muy bien vestido, un *especialista*, que se puede permitir comprar los *delicatessen* en los mejores almacenes de Moscú. De alguna manera en el “paraíso” bolchevique sigue habiendo clases, sigue habiendo divisiones y un poder adquisitivo muy diferente para unos y para otros, y los sueños de abundancia no pueden alcanzar a todo el mundo:

...entre las históricas paredes de Iesilievo, se apretujan cada vez más los nuevos clientes. Tres onzas. Cinco onzas. En los tarros brilla el caviar negro. El salmón ahumado. Pirámides de manzanas y naranjas. Algún mártir por voluntad propia pega la nariz a la ventana, mirando con ojos desorbitados las lámparas de araña, las uvas y las naranjas. Y mueve la cabeza. Parece que ha dormido los últimos cuatro años, desde el dieciocho hasta el veintidós...<sup>31</sup>

Entre la agitación y el bienestar de la era NEP, entre los coches que corren de un lado a otro y los tranvías que por fin empiezan a funcionar, entre los escaparates luminosos de las tiendas aparecen repentinamente fotografías de niños hambrientos y de adultos esqueléticos, unas fotografías a las que nadie presta atención, porque “quien nunca tuvo hambre, no lo entenderá”. Es la otra cara de la abundancia, otra cara de un sistema que no aceptan ni siquiera los que viven bien, como es el caso de ese mismo *especialista* que puede permitirse comer bien y sin embargo reza que al día siguiente llueva para que se estropee el desfile comunista; sus rezos no tienen demasiado éxito y después de llover con fuerza por la noche el día siguiente se levanta

---

<sup>31</sup> Traducción mía.

sin ni una nube, lo que da pie al comentario: “Se ve que en el cielo apoyan a los bolcheviques”, en tono de cierta resignación.

Un ambiente parecido, un retrato del NEP y del milagro económico soviético de los años 20 aparece en ***Cuarenta veces cuarenta***; Bulgákov compara el año 1922 con el momento de su llegada a Moscú, echando otra vez la mano del material autobiográfico sobre aquellos “tiempos heroicos” en los que casi muere de hambre. En su panorama del Moscú actual Bulgákov se debate entre el asombro por el progreso de las cosas, entre cierto optimismo ante la vitalidad de la capital, y la desazón que le causan las figuras de los nepman, de aquellos que manejan grandes cantidades de dinero gracias a sus chanchullos de especuladores:

- Parece que Moscú zumba – dije con inseguridad apoyándome en la barandilla.
- Es el NEP – dijo mi compañero sujetando su sombrero.
- ¡Al diablo con esta palabra! –respondí. Esto no es ningún NEP, sino la vida misma. Moscú empieza a vivir.

En mi corazón el miedo se mezclaba con la alegría. Moscú empezaba a vivir, eso era claro, pero ¿sobreviviría yo? Los tiempos todavía eran difíciles. No se podía saber lo que iba a pasar al día siguiente. Pero aun así, los que eran como yo ya no se alimentaban sólo de gachas y de sacarina. Para comer a veces había carne. Por primera vez desde hace tres años obtuve zapatos no por el racionamiento, sino comprándolos, y no eran el doble de grandes sino sólo dos tallas más que la mía.

Lo de abajo daba curiosidad y miedo a la vez. Los nepman iban en coches de caballos por todo el Moscú y se comportaban de forma muy grosera. Miraba con miedo a sus jetas y me daban escalofríos pensando que llenarían a Moscú totalmente, que en los bolsillos tenían monedas de oro, que me echarían de

mi cuarto, que eran fuertes, rapaces y furiosos, y que sus corazones eran de piedra.<sup>32</sup>

Un agudo retrato de los especuladores del NEP lo encontramos en *Bajo el cielo de cristal*, donde escribe algunas transacciones clandestinas que se hacen sin embargo en un sitio público, transacciones en las que participan todo tipo de personajes:

Entra la muchedumbre de los profesionales aparecen y desaparecen gorros casuales con bordes desgastados. Todos están allí por el mismo motivo – una ocasión de oro. Aparecen y desaparecen unas mujeres pálidas y maquilladas – las mariposas nocturnas. Los transeúntes habituales que cortan el paso a través de las galerías de la calle Nikolayevska a la Ilianka, los clientes de los incontables tiendas de GUM en los hall. Se mezclan, tropiezan unos con los otros, se diluyen en la muchedumbre de los especuladores de moneda que se mueven entorno a la fuente y las galerías. Hay entre ellos profesionales de todo tipo y clase. Los moscovitas en gorras con orejeras y una lúgubre melancolía en los ojos, con jetas sin afeitar, desaseadas; la gente morena de oriente, occidente y del sur... Abrigos desgastados, forrados con el viento y caros cuellos de piel de castor. Zapatillas rotas y elegantes zapatos de charol. Los de pelo blanco y los lampiños. Los groseros y los amables. Flegmáticos y aquellos que se mueven como el mercurio. Profesionales. No se ocupan de nada, no se interesan por nada, solo por el oro, oro, oro... Durante horas trajinan al lado de la fuente. Aguardan, avistan, pescan.<sup>33</sup>

El NEP no está para nada idealizado por Bulgákov, al que le da asco la avaricia y la falta de cultura de aquellos que por tener dinero se creen dueños de todo, pero por otro lado el escritor desea que después de los tiempos difíciles y agitados de la guerra

---

<sup>32</sup> Traducción mía.

<sup>33</sup> Traducción mía.

y de la posguerra se instale cierto orden, y éste poco a poco aparece. En ***La capital en las notas*** Bulgákov se maravilla ante la aparición de obras y de nuevos edificios en la capital, ante las ventanas y lámparas que aparecen en las calles y en las casas, ante la vuelta a las antiguas costumbres de ofrecer el té y las pastas a los invitados, ante el hecho de que “del caos de alguna manera está emergiendo el orden”, aunque el escritor afirma estar lejos de pensar que la edad dorada ya está aquí. Aun así, no puede dejar de admirar de forma algo exagerada e hiperbolizada a un niño que ve en la calle:

Ayer por la mañana en la calle Tverska vi a un niño pequeño. Detrás de él iba, con las jetas abiertas, un grupo de ciudadanos de ambos sexos y, como si fuera detrás de un difunto, un hilo de coches de caballo vacíos.

Los pasajeros del tranvía número seis que venía de frente sacaban los cuerpos por las ventanillas y señalaban al chico. No lo puedo jurar, pero me pareció que la vendedora de manzanas que tenía su puesto al lado de la casa nº 73 lloró de felicidad, y el despistado chófer cogió mal la curva y por poco se metió en la comisaría.

Me froté los ojos y sólo entonces comprendí qué pasaba.

No había un puesto ambulante con caramelos de sacarina colgando sobre el chico, y éste no gritaba como poseído:

- ¡Embajador! ¡Java! ¡Mursala! ¡La última edición!...

El chico tampoco arrancaba los arrugados millones a otro chico, ni le pegaba patadas. No tenía un cigarrillo en la boca y no maldecía todo el mundo.

No se metía tampoco de un salto en el tranvía vestido de pintorescos trapos y mirando lisonjero las jetas saciadas de los especuladores no entonaba con la voz falsa:

- Unooooos céeeeeentimos... La voluntad... Dios se lo pagará...

No, ciudadanos. No y no.

Este excepcional, único entre todos los chicos que me había encontrado, iba dignamente y sin prisa, balanceándose ligeramente. Llevaba un bonito y

cómodo gorro con orejeras, y en su cara estaban escritas todas las virtudes de un chico de once años.

Es que no era un niño, era un verdadero querubín con botas y guantes calientes. Y en la espalda tenía una m-o-c-h-i-l-a de la que asomaba la esquina de un libro de texto.

El niño iba a la escuela primaria.

Iba a e-s-t-u-d-i-a-r.

Es suficiente. Final, punto.<sup>34</sup>

Este niño, acogido con tanto júbilo, es presentado en un tono muy diferente que el pequeño protagonista de otro relato, *Salmo*, quizás el escrito más lírico que publicó Bulgákov en *Nakanunie*, construido casi enteramente en forma de diálogo íntimo, un diálogo que esta vez no utiliza de forma satírica, sino al que plasma en tonos mucho más serios, insinuando las situaciones con una delicadeza poco habitual en sus escritos de la época. Ese mismo tono lírico y poco proclive a la sátira, un canto a la dificultad de la vida, a las relaciones humanas tantas veces cercanas a lo trágico, lo encontraremos en *La guardia blanca*, la que sería la primera novela larga de Bulgákov. En *Salmo* este registro sorprende más todavía a sabiendas que el relato sale de la realidad de la vida en un piso comunal, una realidad que normalmente Bulgákov plasma con la desesperación y gran dosis de ironía.

Porque si hay algún tema al que Bulgákov vuelve repetidamente en sus relatos moscovitas es el tema de la vivienda, o más bien de su escasez. No es de extrañar, dado que era uno de los mayores problemas de la capital soviética durante los años 20: ante la avalancha de población se dividían los antiguos pisos, se desalojaba a los antiguos dueños, y lo que en su momento eran viviendas confortables pasaban a ser la pesadilla de convivencia entre gente de diferentes procedencias y diversos estratos sociales, en viviendas mal mantenidas y con una estrechez terrible de espacio, como queda claro en *El Moscú de los años veinte*:

---

<sup>34</sup> Traducción mía.

...metiéndome por cualquier parte, encontré a mi amigo. ¿Dónde estaba? Por el diablo, si lo sabía. Era algo oscuro, como una mina, dividido por tabiques de contrachapa en cinco compartimentos que parecían oblongas sombrereras. Mi amigo estaba sentado sobre la cama de la sombrerera central, a su lado estaba su esposa y, cerca de ella, el hermano de mi amigo quien, sin levantarse de la cama, tendiéndome simplemente la mano, dibujaba al carboncillo el retrato de la esposa en la pared opuesta. La esposa leía *Tarzán*. Aquellos tres vivían en una cabina telefónica.<sup>35</sup>

Esta situación convierte la vivienda en el sueño dorado de tantos, y hace desarrollar la picaresca a lo ruso, donde se ocultan las habitaciones tras tabiques falsos, se empadrona en los pisos con más metrajés a todos los conocidos y se lucha encarnizadamente por un “espacio suplementario” justificado de cualquier manera, todo ello para defenderse de las comisiones de vivienda y de los posibles desalojos, como ocurre en *Los cuatro retratos*, donde todas estas tretas se narran de forma satírica. Sin embargo hasta Bulgákov, que echa tanto de menos la tranquilidad de una casa con un mínimo de confort (afirmando en *Tratado sobre la vivienda* que “la vivienda es el fundamento de la vida de las personas” y que “sin vivienda, una persona no puede vivir”<sup>36</sup>), no siempre logra mirar las cosas desde el punto de vista del humor e ironía; hay veces que en las descripciones de los problemas de vivienda lo trágico se mezcla con lo cómico, dejando al final del relato un poso amargo del pasado perdido. Es lo que ocurre en una de las historias más interesantes de Bulgákov sobre la vivienda, *La Comuna obrera Elpíte nº 13*<sup>37</sup>, basada como otros muchos relatos sobre las experiencias del propio escritor en su vivienda en la casa Pigít. Aquí la casa no es solamente un techo bajo el cual resguardarse, sino también un símbolo de la vida del pasado, llena de lujos y de refinamiento, y de la esperanza de recuperar esa vida en un

---

<sup>35</sup> Mijaíl Bulgákov, *Relatos de Moscú*, Maldoror ediciones, 2006

<sup>36</sup> Mijaíl Bulgákov, *Salmo y otros cuentos inéditos*, Nevsky Prospects, 2011

<sup>37</sup> Este relato no se publicó en *Nakanunie*, sino en *Krasnyi zhurnal dlia vsekh* (*La revista roja para todos*) a finales de 1922.

momento no muy lejano. Eso es al menos lo que le ocurre al antiguo dueño de la casa y a su fiel administrador Khristi, que logra mantener su puesto una vez que su señor es desalojado, y que lucha por conservar el edificio intacto y sin daños para cuando éste vuelva. Durante algún tiempo sus esfuerzos tienen éxito, convirtiendo la casa en un modelo de confort inusitado en aquellos tiempos; la estructura social de la casa se convierte en una miniatura del propio NEP, con el administrador en el papel de *especialista* tolerado a pesar de su pasado. El sistema entero se basa en la codicia y deshonestidad, en sobornos y tributos, pero de alguna manera funciona hasta que la falta de combustible para calentar la casa y una fuerte ventisca helada se alían en su contra: a pesar de las prohibiciones una de las inquilinas del edificio enciende una estufa en su cuarto provocando un gran incendio que arrasa por completo con todo. Como afirma Haber, es la personalización del caos, que es el principal cambio que viene con la revolución (Haber, 1993: 328).

A pesar de algunas pinceladas cómicas que Bulgákov incluye en sus descripciones, incluidas aquellas de la muerte de algunos de los habitantes de la casa, la escena en la que Khristi contempla el destructor incendio es profundamente trágica:

Por primera vez en su vida, Khristi lloraba. El Khristi entrecano y de acero. Estaba en la callejuela, cerca de un tronco húmedo de una empalizada. Aquello estaba tan iluminado que si hubiese podido leer allí una carta de una caligrafía muy pequeña. Khristi se había echado la pelliza a la espalda y podía verse su pecho desnudo. Por lo demás, no hacía frío. El rostro de Khristi estaba marcado, como si también él hubiese ardido en el fuego; permanecía mudo, sin poder gritar. Contemplaba fijamente el lugar donde, a través de las sombras negras que se agitaban, se veían los rostros de las cariátides inmóviles lamidas por las llamas. Suavemente, las lágrimas resbalaban por sus azulecas mejillas.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup>Mijaíl Bulgákov, *Relatos de Moscú*, Maldoror ediciones, 2006

El elemento demoníaco se presenta una vez más: el edificio en llamas es descrito como “la bestia” y comparado con el infierno que trae la tormenta de nieve, símbolo que tanto utilizó Bulgákov en sus relatos acerca de la guerra civil. Esa visión de la bestia ilumina hasta a aquella inconsciente que provocó el incendio, Annushka Pyliaeva, que llega a la conclusión de que “Nosotros somos gente bruta, ignorante. Necesitamos ser educados, simples como somos...”. En efecto, la transformación social necesita de algo más que el cambio de nombre de la casa a “Comuna”, y la desintegración de lo antiguo deja tras sí un vacío que no es tan fácil cubrir, una ignorancia que no resulta nada fácil de extirpar. Sólo la verdadera educación puede realmente cambiar las cosas.

Otro relato que también acaba en un incendio arrasador es *El fuego del Jan*, que también se aparta del estilo de la ficción temprana de Bulgákov con su prosa lapidaria y pulida, alejada del estilo nervioso y entrecortado del escritor en aquella época, y con una carga simbólica mucho mayor. La casa cuartel de los príncipes Tugái - Beg es en este caso la protagonista de la historia, una casa de la que evidentemente ha sido desalojado el dueño, el último príncipe del linaje, y convertida hoy en un museo. Y el último príncipe vuelve de incógnito a su antiguo palacio para despedirse de lo que fue su pasado, para asumir que ese pasado ya no va a volver: “- No volverá nada – volvió a murmurar. Todo ha terminado. No tiene sentido seguir mintiendo.”<sup>39</sup>

Al marcharse, el último Tugái - Beg prende fuego al palacio. El tema de la vivienda – la casa se convierte aquí en la narración de su pérdida. Y la casa - palacio no es sólo un lugar en el que vivir, sino todo un depósito de la historia de la familia que la habitó y de toda Rusia, y a través de ella Bulgákov revela cómo entendía la historia de su país. Como señala Sakharov, el escritor muestra aquí un entendimiento de las dos partes, de dos mundos que se encuentran en un mismo lugar: de un mundo de la cultura refinada de siglos, y del mundo pobre que la visita, de un mundo viejo que se

---

<sup>39</sup>Mijaíl Bulgákov, *Salmo y otros cuentos inéditos*, Nevsky Prospects, 2011



convierte en el pasado, en una pieza de museo, y un mundo más simple pero quizás más adaptado a la vida que la belleza muerta de las ideas y cosas de antaño (Sakharov, 2000: 86 – 87). La familia Tugái – Beg es el microscopio de la antigua Rusia: su origen tártaro mezclado con la sangre rusa es la fusión de Asia y Europa, del refinamiento de la cultura europea y el poder bruto asociado con los tártaros, y su casa es la depositaria de la tradición, que es lo que queda cuando las generaciones una tras otra quedan atrás. El acto de quemar el palacio puede que sea en cierta medida el acto de rendición a lo nuevo, de asumir que lo nuevo se basará en la aniquilación de lo viejo. Es la sensación de que lo antiguo y lo nuevo al parecer no pueden convivir, una sensación que Bulgákov nunca dejó de llevar en su interior, sintiéndose una reliquia del pasado en un tiempo que no le correspondía.

Uno de los relatos más importantes que Bulgákov publica en *Nakanunie* son ***Las aventuras de Chichikov***, de año 1922. Este relato se basa en una hipertextualidad explícita, ya que Bulgákov resucita al héroe de *Almas muertas* de Gogol, trasladándolo junto a otros personajes del libro al Moscú contemporáneo. Como señala Ludvig, situando a los elementos del hipotexto en un contexto muy diferente, Bulgákov consigue un efecto humorístico muy fuerte (Ludvig, 2001: 171); los pensamientos y situaciones de Gogol permanecen prácticamente intactos, pero se combinan con situaciones modernas, creando una gran incongruencia que sólo se resuelve al explicar que lo ocurrido no es más que un sueño.

Si en *Almas muertas* Chichikov compra a los siervos muertos con el fin de obtener una extensión de terreno y un crédito proporcional a los “siervos” que le pertenecen al menos hasta el siguiente censo, en Moscú contemporáneo sus andanzas se basan en un mismo patrón: pide créditos desorbitados para sus supuestas empresas que empadrona en edificios públicos, valiéndose además para ello de la inoperancia y de la ignorancia de los burócratas de una maraña de organismos que nunca logran actuar de manera conjunta, hasta que ya toda una catástrofe financiera se les viene encima:

Los rumores que circulaban sobre Chichikov eran cada vez más graves. Comenzaron a preguntarse qué clase de pájaro era, pues, aquel Chichikov, y de dónde podía venir. Los bulos que se aireaban eran siniestros y fantásticos tanto unos como otros. La inquietud se insinuó en los corazones. Los teléfonos se pusieron a sonar. Comenzaron las consultas. La Comisión de construcción llamó a la Comisión de vigilancia; la Comisión de vigilancia, a la *Zhylotdiel*; la *Zhylotdiel*, al *Narkomzdrav*; el *Narkomzdrav*, a la *Glavkustprom*; la *Glavkustprom* al *Narkompros*, el *Narkompros* al *Proletkult*, etc....<sup>40</sup>

Porque en el fondo este relato es una gran sátira centrada en el burocrático cosmos moscovita a la vez que también es una gran sátira sobre el mundo del NEP, donde los tipos como Chichikov ven el cielo abierto y todas las oportunidades brindadas para moverse en la ilegalidad y ganar el dinero a costa de los demás, burlándose del sistema o, mejor dicho, aprovechándose de él. La confusión burocrática ayuda sin duda a que pasen desapercibidas cosas que nunca debieron ser permitidas, y el caos resultante es total:

Entonces, todos fueron presa de la desesperación. El asunto se había embrollado de tal manera que ni el mismo diablo le hubiese encontrado ningún gusto. El alquiler de la empresa inexistente se había mezclado con el serrín de madera; los encajes de Brabante, con la electrificación; la compra de Korobochka, con los diamantes. Nozdriov estaba complicado en el asunto. El simpatizante Emielian Papamoscas y el sin partido Antoshka – el – Ladrón también estaban implicados. Descubrieron una especie de escándalo que tenía que ver con las raciones de Sobakievich. ¡Y aquello fue el zafarrancho general!

---

<sup>40</sup>Mijaíl Bulgákov, *Las aventuras de Chichikov. Los huevos fatídicos*, Maldoror ediciones, 2007

El marco del sueño hace más verosímiles los elementos fantásticos o irracionales, como la aparición de los personajes de ficción en Moscú de los años 20, y anticipa los esquemas fantásticos que Bulgákov empleará posteriormente en muchas de sus obras; aunque *Las aventuras de Chichikov* se publican por primera vez en *Nakanunie*, se alejan de la manera más racionalizada (aunque satírica) de narrar la realidad que el escritor usa en otros escritos para dicha publicación, utilizando aquí la parodia como principio constructivo e invirtiendo de alguna manera las categorías de los tipos literarios. Según afirma Karas, es como si el escritor descubriera en la vida real tipos que por casualidad hayan salido de la literatura (Karas, 1981: 71).

Si en sus trabajos en la prensa Bulgákov expresa su opinión de forma satírica, donde con mayor sinceridad puede verter sus experiencias es en su diario personal. Este diario ya es una leyenda entre los admiradores de Bulgákov; fue requisado en 1926 por la OGPU (la policía secreta) en el piso del escritor junto con el manuscrito de *Corazón de perro*, probablemente por los contactos que Bulgákov mantiene con el editor de *Rossia*, Isay Grigorievich Lezhnev, en aquellos momentos procesado, y que publicó dos terceras partes de *La guardia blanca*, reteniendo la última parte en su poder después de que la revista fuera clausurada. La OGPU devolvió el diario a Bulgákov tan solo unos años más tarde, después de numerosas insistencias del autor; sirve como ejemplo la carta del día 24 de junio de 1926, dirigida a Presidente del Consejo de los Comisarios del Pueblo en la que escribe:

El 7 de mayo de este año los representantes de OGPU llevaron a cabo un registro en mi piso, durante el cual fueron confiscados, después de ser debidamente anotados en el registro, los siguientes manuscritos que tienen un enorme valor íntimo para mí: el relato *Corazón de perro* (dos copias) y mi diario (tres libretas). Solicito fervientemente que me sean devueltas.

Después de tener su diario en las manos, Bulgákov quemó todas las libretas que contenían sus notas. Sin embargo, cuando se abrieron los archivos de la KGB (la sucesora de la OGPU) al principio de los años 90, se descubrió la existencia de una copia de los diarios de Bulgákov, o por lo menos de algunas partes suyas, sobre todo los que se referían de alguna manera a la política o criticaban el régimen o las condiciones de vida en la Unión Soviética. Se ha cumplido así la promesa de Voland de *El maestro y Margarita*, la última y la más grande obra de Bulgákov, en la que dice que “los manuscritos no arden”. Y gracias a eso podemos completar mejor el retrato de un escritor muy ambicioso, un poco egoísta, un poco neurótico, pero que a la vez siente mucho la anormalidad de la situación de su país, y lo expresa de esta manera:

Moscú está lleno de barro, pero por otro lado aquí hay más y más luces. Han venido a coexistir de manera extraña dos procesos: la vida fluye por debajo, y a la vez sufre de una gangrena completa. En el centro de Moscú, empezando por Lubianka, la empresa de canalización taladró la tierra para un sistema subterráneo experimental para la metrópolis. Eso es la nueva vida. Pero el sistema no va a ser construido porque no hay dinero para ello. Eso es la gangrena.

Trabajan sobre el nuevo esquema del tráfico. Eso es la vida. Pero aquí no hay tráfico porque no hay tranvías; y es de risa, pero hay sólo ocho autobuses en todo Moscú.

La vivienda, las familias, la educación, el trabajo, el nivel de vida y las ideas prácticas – todos sufren la gangrena. Todo está siendo devorado por la cúpula oficial soviética, que es un estómago vacío. Cada paso o movimiento hecho por un ciudadano soviético se convierte en una tortura que consume horas, días, y a veces meses. Hay algunas tiendas abiertas. Eso es la vida. Pero quiebran, y eso es la gangrena. Y es lo mismo con todo lo demás.

El estado de la literatura es pésimo.

Su actitud hacia la sociedad comunista no es ambigua, y expresa con claridad su posición, escribiendo por ejemplo en 1924 lo siguiente: “Apartamentos, familias, estudiantes, trabajo, confort y beneficio – todo está en estado de gangrena. Nada se mueve hacia adelante. Todo está envuelto por la soviética burocrática boca infernal”. Esta sinceridad se verá en futuro en muchas obras suyas: aunque en las obras más históricas se muestra relativamente neutral (a su entender, ya que los críticos no piensan lo mismo), en otras obras podemos encontrar fragmentos que, aplicados a la situación contemporánea en vez de a los acontecimientos históricos, pueden ser fácilmente vistos como algo provocativo.

Parece que Bulgákov no esperaba un lector para su diario, sino que lo dirigía a sí mismo, ya que no se ven en él sus maneras literarias, como apunta Gudkova. Son más bien secos, no tienen adornos literarios, su léxico es bastante básico, la sintaxis sencilla, y hay muy pocas expresiones de estados emocionales; es todo lo contrario a lo que son las cartas que a lo largo de su vida escribe a sus amigos, como S. Popov, y que resultan mucho más literarios (Gudkova, 2008: 395).

El matrimonio del escritor también se ve afectado por múltiples problemas de la vida moscovita. Tatiana Lappa ya no es una compañera adecuada para un escritor que quiere entrar en el mundillo artístico y que además se hace con la fama de gran flirteador; en una fiesta Bulgákov conoce a Lubov Belozerska (ex mujer del periodista y escritor Alexei Tolstoi), una mujer muy culta y muy independiente de la que se enamora. Lubov Belozerska tiene mucho más mundo que Tatiana Lappa; acaba de volver de la inmigración, y había vivido en Constantinopla y Berlín. A parte de eso es una mujer muy guapa, a la que le encanta el deporte y el mundillo artístico. En abril de 1924 Bulgákov se divorcia de Tatiana Lappa, convenciéndola de que en los círculos que habita es mucho mejor presentarse como soltero; vivirá con ella todavía durante un cierto tiempo, buscando mientras tanto un sitio para poder mudarse con su nuevo amor y dejándola finalmente en noviembre casi sin medios de vida. Desde entonces vive con Lubov Belozerska con la que se casa un año más tarde. Hasta final de su vida

va a tener remordimientos de conciencia por la manera de la que trató a su primera mujer y en 1940, cuando cae gravemente enfermo, quiere que la busquen para pedirle perdón, pero no es posible.

Mientras tanto, y poco a poco, Bulgákov entra en el mercado literario. Lee sus obras en las reuniones literarias nocturnas, se prodiga también en las casas de sus amigos y conocidos, según la costumbre extendida entre la *intelligentsia* rusa. Es un momento de muchas iniciativas editoriales, y Bulgákov procura aprovechar esa ocasión. Trabaja con una gran sistematicidad, con momentos de más y de menos intensidad, pero siempre con un plan trazado, a pesar de la salud que nunca fue demasiado fuerte: durante toda su vida al escritor le acompañarán las crisis nerviosas, dolores de cabeza, insomnio, sensación de cansancio.

Los años 1925 y 1926 van a ser para Bulgákov los únicos momentos de un relativo éxito editorial, publicando los que van a ser los únicos tomos de prosa editados en su vida en la Unión Soviética. Es la culminación de un largo sueño, y de muchos intentos que hace para adentrarse en los círculos literarios de reuniones y editoriales que publicaban almanaques con los relatos de muchos de los escritores de la época. Acceder a ser publicado no era nada fácil, ya que las editoriales sentían la predilección por aquellos que ya se habían hecho con cierto renombre antes de la revolución, pero Bulgákov finalmente lo consigue. En 1925 sale una colección de relatos suyos bajo el título *Diaboliada*; esta colección, publicada en la editorial *Niedra* será confiscada después de su publicación, aunque en 1926 se permite reimprimirla. Contiene varias obras – relatos, novelas cortas, aunque la más larga de ellas, *Corazón de perro*, no está incluida en el tomo: es expresamente prohibida por Kamenev, que ve en ella un “panfleto ácido de la realidad” y opina que “no se puede publicar bajo ninguna circunstancia”, como le comunica a Bulgákov Boris Leontiev de *Niedra* en una carta de 11 de septiembre de 1925. Esta obra sólo llegó a publicarse en 1987. Así, el volumen publicado lo integran en total cinco relatos: *La Comuna obrera Elpite nº 13*, *Historia china*, *Diaboliada*, *Las aventuras de Chichikov* y *Los huevos fatales*. En 1926

sale en Leningrado una pequeña colección de ocho cuentos humorísticos bajo título *Cuentos*, y tanto en Moscú como en Leningrado aparece un tomo más, *Tratado sobre la vivienda*. Algunas de las historias recogidas en estos tomos pertenecían a las colaboraciones de Bulgákov con *Nakanunie*. En todos los relatos hace una radiografía de la era NEP con una gran fidelidad en los detalles; en las tramas de las obras tenemos a la corrupción e indolencia de las instituciones públicas, la burocracia, la lucha por el pan de cada día, las especulaciones. Hay también allí, una y otra vez, una sátira de la revolución, que a Bulgákov le parece un remedio mucho peor que la enfermedad de la sociedad rusa.

### 2.3. “Diaboliada”

La publicación del tomo de relatos *Diaboliada* tiene mucho significado en la vida de Bulgákov, ya que le confirma como un escritor ya asentado y con éxito, y también en cierta medida marca el fin de un período de una escritura particular en su vida: fuera de esta colección (recordemos que en ella se iba a incluir también *Corazón de perro*) ya no escribiría nunca la prosa de este tipo, un novela corta satírica basada en una circunstancia particular, como la califica Wright (Wright, 1978: 49 – 50). Aun así, la obra llama la atención del mundillo literario, y autores como Evgueni Zamiatin hablan de ella en términos muy positivos:

El autor, sin duda, tiene un instinto preciso a la hora de la elección de la orientación compositiva: lo fantástico que se enraíza en la existencia, rápido, como en el cine, cambio de las escenas, que es uno de los (pocos) marcos formales en los que se puede contener nuestro ayer – los años 19 o 20. [...] El valor absoluto de esta obra de Bulgákov no es grande, pero del autor se puede esperar buenos trabajos.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup>Citado por Chudakova, 1988: 283.

El relato que da título a toda la colección, *Diaboliada*, vuelve a la tradición gogoliana, pero menos superficial que en caso de *Las aventuras de Chichikov*, y a la poética dostoyevskiana contenida en *El doble*. Bulgákov revisa aquí el tipo literario del “hombre pequeño”, de un pequeño funcionario atrapado en el mecanismo de la burocracia que lucha sin éxito por un mínimo de humanidad en su vida antes de quedar aplastado por la gran rueda de la que no puede librarse.

La técnica de narración utilizada en *Diaboliada* sigue los patrones habituales de Bulgákov: es una escritura rápida, entrecortada, de un rápido cambio de escenas, tan característica de sus primeras obras, con un ritmo algo más lento al principio que sin embargo se va incrementado poco a poco hasta alcanzar una velocidad desproporcionada. Aquí el héroe principal es Korotkov, un empleado en las oficinas de una fábrica de cerrillas que ve en su lugar del trabajo un refugio de la miseria y un sitio seguro donde trabajar el resto de su vida, si es posible. Pero la seguridad burocrática no es real, y empieza su gran periplo que parte de una discusión con su nuevo jefe y el cobro de salario en especie, pasando por su despido y la lucha inútil por la readmisión persiguiendo a su jefe a través de los fantasmagóricos habitáculos de los grandes organismos estatales, hasta llegar a su suicidio.

Indudablemente *Diaboliada* se basa en las experiencias “burocráticas” de Bulgákov, sobre todo aquellas de los tiempos de su trabajo en LITO, aunque en esta ocasión la narración ya no es tan claramente autobiográfica como en los escritos anteriores. El material se objetiviza, la experiencia del mundo se ordena y racionaliza haciéndose más abstracta, menos personal, englobada en categorías más amplias, pero quizás por ello más universales. Como señala Longhinovski, Bulgákov introduce una mayor distancia entre el narrador y el héroe: nunca le llama “nuestro héroe” como en obras anteriores, siempre se refiere a él por su apellido, Korotkov, o incluso se separa de él más todavía llamándole irónicamente “tovarisch” (Longhinovski, 1993:



284). Eso sí, tampoco lo caracteriza como un hombrecillo gris tradicional: Korotkov es alto, rubio y apuesto, y no parece pertenecer al mundo burocrático que le rodea; quizás Bulgákov plasme aquí su propia sensación de ser diferente, algo anticuado, entre la gente con la que convive. Pero a su vez Bulgákov no es demasiado comprensivo con su héroe: él, que se quejaba tanto de sus malas experiencias de trabajo y hambre en sus primeros días en Moscú cuando las describía en algunos de los relatos de *Nakanunie*, ahora es un mero testigo de las fuerzas de la destrucción que arrastran consigo al infeliz Korotkov.

Esa distancia nos lleva a un efecto satírico del material que nos presenta Bulgákov, al que a veces parecen divertir los malos ratos que pasa el héroe; parece que el escritor observa sus andanzas con la sonrisa de un diablillo travieso al que tanto monta en el relato, y es que *Diaboliada*, aunque empieza como las novelas tradicionales escritas en un estilo objetivo – descriptivo, pronto se convierte en una novela fantástica, con muchos de sus atributos, a los que enumera Longhinovsky: el olor a cera que persigue al héroe, la aparición de grandes animales, la recurrencia del color negro, la gran función de las horas que o marcan el tiempo real o que simbolizan la fuerza impura, la aparición de muñecas – robot, marionetas, máscaras, espejos, objetos animados, etc. (Loghinovski, 1993: 286). El propio montaje de las escenas añade más carácter surrealista a estas imágenes, y el ritmo turbulento de la narración se hace casi un personaje más de la novela:

El barbudo Kalesoner apareció de repente en el asfalto justo al lado de un coche de caballos, saltó hacia adentro y dándole puñetazos a la espalda del cochero, le apresuraba con una voz delgada:

- ¡Muévete! ¡Muévete, canalla!

El jamelgo arrancó al instante, empezó a cocear, y bajo los golpes del látigo galopó, llenando la calle de estrepitoso ruido. A través de unas lágrimas calientes Korotkov pudo ver como de la cabeza del cochero caía un lustroso sombrero, y desde debajo del sombrero volaban a todos los lados billetes de

papel. Los transeúntes, silbando, de inmediato empezaron la caza. El cochero miró hacia atrás, con desesperación tiró de las riendas, pero Kalesoner, golpeándolo con furia en la espalda, bramaba:

- ¡Más rápido! ¡Más rápido! ¡Lo pagaré!

El cochero exclamó con determinación:

- ¡Ekh, una vez se muere! – después de lo cual hizo galopar al caballo y desaparecieron tras las esquinas.

Sollozando, Korotkov miró al cielo gris que con velocidad se desplazaba sobre su cabeza, tembló y gritó con dolor:

- ¡Basta! ¡No lo voy a dejar así! ¡Lo aclararé!<sup>42</sup>

Apostando por los recursos fantásticos el escritor nos deja siempre ante la duda: ¿es la fantasía la que realmente aparece en el laberinto burocrático de Moscú, o es simplemente una pesadilla? ¿Es real lo que acontece o es creación de una mente enferma que no logra adaptarse a los tiempos confusos? Todos los acontecimientos que se desarrollan en el relato pueden tener una explicación racional, lógica, y las imágenes fantásticas pueden ser fruto de una enfermedad mental del personaje, igual que en otras obras de Bulgákov donde la razón siempre parece pasearse suspendida sobre un delgado hilo sobre el abismo de la locura. La propia realidad se mezcla en los planos temporales de tal manera que los tradicionales recursos de lo extraño adquieren nuevos significados. Pero en *Diaboliada* hay una acusada sensación de innaturalidad, de la fragilidad de la existencia, de disharmonía. Como afirman Petrenko y Petrenko, si el trasfondo de la obra es la locura es porque existe una gran desconexión individual, una trágica soledad en un mundo de caos (Petrenko y Petrenko, 2013: 596 – 597).

Esa pérdida de la individualidad es en el fondo el tema que más interesa a Bulgákov que alterna la psicología del “hombre pequeño” tradicional de la novela rusa del siglo XIX para dar su propia visión del individuo. De alguna manera el escritor

---

<sup>42</sup>Traducción mía.

intenta entender cuál es el sitio de un hombre normal en este nuevo mundo tan glosado por la propaganda, y ve que la pérdida de la individualidad en Korotkov no es fruto de su propia lucha interior con algún tipo del demonio tentador, sino que se debe a la agresividad del mundo exterior que lo apabulla hasta que entra en el conflicto consigo mismo. El mal va más allá de los signos de la aparición infernal y se hace omnipresente; todavía no tiene ninguna alternativa, como ocurrirá más adelante en *El maestro y Margarita*. Como señala Erykalova, Bulgákov desvela los lados absurdos de la existencia social del “hombre pequeño” a través de lo diferente de su psicología y los modos inusuales de su adaptación a la realidad circundante (Erykalova, 2007: 14); quizás al héroe bulgakoviano le falta un mundo interior creativo para poder sobrevivir en un entorno que aniquila a la individualidad con la misma facilidad con la que destruye los documentos que son lo único que da la validez al destino y la vida de cada persona:

- ¡Camarada rubio! – lloraba el atormentado Korotkov. – Mátame aquí mismo pero dame algún documento. Te besaré las manos.

El rubio empezó a crecer e hincharse en la neblina, no dejando en ningún momento de firmar los papelillos del viejo que los lanzaba al secretario, y éste con un agradecido ronquido los cazaba al vuelo.

- ¡Al diablo con ellos! – tronó el rubio. ¡Al diablo con ellos! ¡Ey, mecanógrafas! Agitó la enorme mano, la pared se derrumbó ante los ojos de Korotkov y treinta máquinas de escribir en sus mesas sonaron sus timbres tocando el foxtrot. Moviendo las caderas y ondeando con pasión los hombros, levantando espuma blanca con las piernas color crema, treinta mujeres se movían alrededor de las mesas.

Las serpientes blancas de papel se deslizaron en las bocas de las máquinas, empezaron a enroscarse, cortarse e unirse. Salieron unos pantalones blancos con listas púrpura. “El portador del presente es efectivamente el portador del presente, no es ningún piltrafilla”.

El héroe del relato en vano trata de reestablecer el contacto con el mundo que le rodea: cada intento de esclarecer los malentendidos, cada justificación agravan más todavía confusión que existe a su alrededor en un mundo hostil y caótico. Enfrentado a un mundo de grandes salas, pasillos circulares, paredes que se desmoronan, ascensores que suben y bajan, asiste además a un particular desdoblamiento de los espacios que muchas veces tienen un nombre doble, el de sus funciones antiguas y el de las nuevas, y a la incongruencia de los símbolos que no han logrado todavía actualizar su significado. También él mismo tiene un doble, igual que su jefe, y esta sensación de no controlar a su propio ser, de que le confundan con otro individuo es para Korotkov peor que la sensación de estar volviéndose loco al perseguir un hombre que parece tener múltiples vidas. Finalmente se convierte prácticamente en un criminal fuera de la ley, todo a causa de intentar mantener su identidad y su trabajo en la fábrica de cerrillas; la desbocada realidad le vence por completo, y acaba trágicamente tirándose de un edificio con el grito “¡Es mejor la muerte que la deshonra!”. Es quizás mejor la muerte que la vida que no se puede entender.

Bulgákov satiriza la sociedad en la que vive y lo fantástico tiene un buen terreno en el que crecer en una realidad ya de por sí absurda; pero todavía su sátira tiene los rasgos algo superficiales, que golpean los problemas inmediatos más que los realmente fundamentales. La dimensión más profunda, filosófica de la sátira social aparecerá, floreciendo con la mayor intensidad, sobre todo en *El maestro y Margarita*, donde el mal social circundante encuentra una alternativa, todo lo contrario que en *Diaboliada*.

#### **2.4. “Los huevos fatales”**

*Los huevos fatales* es una de las tres novelas cortas que escribió Bulgákov en los años 20, junto a *Diaboliada* y *Corazón de perro*. Son obras con las que el escritor

rompe con el cordón umbilical del autobiografismo, tratando temas contemporáneos a través del concepto fantástico ubicado en un futuro muy cercano. Escrita en 1924, *Los huevos fatales* se publicó en 1925 junto a otros cuentos en el almanaque de la revista *Niedra*, siendo al principio alabada por los críticos que no vieron en ella la sátira a la revolución que se vio en lecturas posteriores. Así, el futuro presidente de la RAPP, Leopold Averbaj, dijo que la sátira soviética debería salir sólo de la pluma de alguien que comprenda la lucha socialista, y sitúa a Bulgákov incluso fuera de la categoría de “los compañeros de viaje”, lo cual deja al escritor sin apoyos de ninguna clase. De esta manera se puede decir que con esta obra, precisamente, Bulgákov llama la atención sobre su persona, empezando sus problemas con los órganos oficiales de los escritores y la crítica.

El argumento de la novela está influenciado por la obra de G.H. Wells *El alimento de los dioses*, de la que Bulgákov aprovecha algunos personajes e, incluso, parte de la trama. En la novela hay incluso una mención de la novela de Wells, en la conversación entre el profesor Persikov, el héroe principal, y su asistente Ivanov, aunque profesor Persikov sostiene no recordar dicha obra.

El héroe principal de esta novela corta es profesor Vladimir Ipatievich Persikov, catedrático de Zoología de la IV Universidad estatal y director del Instituto Zoológico de Moscú. Este famoso biólogo, uno de los especialistas más destacados en el mundo en cuanto a los reptiles se refiere, descubre casualmente durante el trabajo en el laboratorio un misterioso rayo de color rojo, fruto de la manipulación de las lentes del microscopio, que acelera enormemente el proceso de crecimiento de los organismos vivos. Sin embargo, “el rayo de la vida” tiene un defecto: los organismos desarrollados bajo su influencia son muy agresivos y se devoran entre sí; sólo los más crueles sobreviven, alcanzando además tamaños superiores a los naturales.

Antes de que el profesor logre estudiar los efectos de su descubrimiento, el rayo cae en las manos inadecuadas. En Unión Soviética se desata una epidemia que afecta a todas las gallinas del país: las aves mueren a lo largo y a lo ancho de la geografía soviética sin que se sepa la causa y sin poder ponerle ningún remedio. A un funcionario de provincias, Alexandr Siemionovich Rokk , se le ocurre la idea de crear un moderno sovjoz en el que se utilizaría el rayo descubierto por profesor Persikov para acelerar la eclosión de los huevos de gallina traídos desde extranjero, ayudando así a superar la crisis que padece todo el país. Sin embargo, a causa de una confusión, los huevos que llegan a sovjoz “El rayo rojo” no son los de gallina, sino que proceden de un envío realizado al Instituto Zoológico que contiene huevos de reptiles y serpientes.

El resultado es catastrófico: lo que sale de las cámaras expuestas a los rayos son cocodrilos, serpientes y otros animales peligrosos, de tamaños y ferocidad excepcionales, y con los que no puede luchar ningún ser humano. Los reptiles siembran el pánico en todo el país en su avance hacia Moscú; ni siquiera el Ejército Rojo es capaz de eliminarlos y sufre numerosas bajas, igual que la población civil de los territorios afectados por la plaga. Sólo un milagro salva a la capital de la Unión Soviética: cuando los reptiles están a escasos kilómetros de Moscú, y en pleno agosto, aparecen en territorio soviético heladas muy fuertes que resultan ser lo único capaz de destruir tanto a los animales como a los huevos que habían puesto a su paso. El profesor Persikov no puede ver este final feliz, ya que las masas enfurecidas le matan a él y destruyen completamente el edificio del Instituto.

La acción de *Los huevos fatales* se sitúa en el futuro, aunque no muy lejano: Bulgákov elige el año 1928, que ve claramente como una continuación de la era NEP, más americanizada todavía de lo que era en el momento de escribir el texto. La visión de este futuro es aparentemente optimista, pero este optimismo se debe a la práctica desaparición de los signos del comunismo de las calles de Moscú (no se usa ni siquiera la palabra “camarada”). En la descripción que hace Bulgákov de la capital de la Unión Soviética no hay ningún esquematismo futurista, y tampoco se trata de una utopía

comunista; como señala Haber, en realidad podría ser perfectamente la descripción de Nueva York o Londres en los mismos años, unas ciudades cosmopolitas y llenas de luces, ruido y automóviles (Haber, 1992: 191 - 192). Se muestra claramente una americanización de la vida, y los americanos se convierten incluso en un ejemplo de la inventiva a la hora de resolver problemas, como por ejemplo el de la vivienda, que era una de las cuestiones vitales más importantes en Moscú en los años veinte y que Bulgákov da por zanjada en su novela corta situada sólo unos años más tarde.

Bulgákov subraya también la diferencia de este mundo del año 1928 con respecto a los años de Revolución y posterior comunismo de guerra. En este caso muestra los cambios a mejor con un ejemplo particular, el del Instituto Zoológico. Los años de revolución significan la muerte de todos los animales del Instituto, desolación y frío, que obliga al profesor Persikov a dar clases a cinco grados bajo cero. Desde los años veinte las cosas cambian paulatinamente a mejor:

Al llegar el año veintidós, se observó cierto movimiento inverso. En primer lugar, en sustitución del difunto Vlas apareció Pankrat, nuevo bedel del Zoológico, que no obstante ser un hombre joven, parecía prometer mucho. Además, de vez en cuando empezaron a encender la calefacción del Instituto. Aquel verano Persikov, con ayuda de Pankrat, logró capturar catorce ejemplares de sapo vulgar en las orillas del Kliazma, y así se inició nuevamente la vida bulliciosa en los terrarios del Instituto.<sup>43</sup>

El tono general en la descripción del año 1928 es optimista, lo que ha sido subrayado en una crítica favorable que apareció en *Novyi mir* después de la publicación de la novela; decía que difícilmente se podía presentar a los lectores un sentido más pronunciado de un país fuerte y alegre, un verdadero Nuevo Mundo (cit. por Haber, 1998: 191). Es un mundo que no se puede reducir a una visión esquemática

---

<sup>43</sup> Mijaíl Bulgákov, *Los huevos fatales*, Ediciones Internacionales Universitarias, Barcelona, 1997

del futuro comunista, y que refleja a la perfección el sistema híbrido de NEP. Pero hay una sombra que se proyecta sobre este mundo tan optimista: el control centralizado, ejecutado principalmente por la GPU, o sea la policía secreta. Por eso este optimismo en la descripción de la capital de la Unión Soviética no puede parecernos nada más que una ironía más del satírico Bulgákov, que intuía muy bien la superficialidad del bienestar de la era NEP, y temía a las fuerzas “oscuras” que en aquellos tiempos parecían estar dormidas. De hecho, si la *Diaboliada* toca el problema del creciente aparato burocrático y la herencia política y administrativa de la Rusia prerrevolucionaria, *Los huevos fatales* se centran más en la parte del programa económico de los bolcheviques, en los problemas que subyacen bajo la aparente opulencia que ciega a primera vista.

Es difícil no ver en *Los huevos fatales* cierta alegoría de la guerra civil y la revolución, ya que ambas comparten las características del rayo rojo: traen el mal e interfieren en los procesos sociales y morales normales:

La vida bullía en aquella franja colorada. Las pálidas amebas, extendiendo sus pseudópodos, se afanaban por entrar en la franja roja y, una vez en ella, revivían como por encanto, como si una fuerza desconocida les insuflara vida. Se amontonaban y luchaban entre sí por conseguir un lugar en aquel espacio, donde se llevaba a cabo una reproducción verdaderamente frenética... esos seres echaban brotes ante sus ojos con una rapidez fulminante, se descomponían en varias partes, cada una de las cuales al cabo de dos segundos se convertía, a su vez, en un nuevo organismo... Dio comienzo una lucha feroz que, si bien al principio abarcaba sólo a la franja roja, después se extendió a todo el círculo. Era la inevitable lucha por el espacio vital. Los seres recién nacidos se lanzaban unos contra otros con verdadera furia, se destrozaban y devoraban mutuamente, dejando el campo sembrado de cadáveres de los caídos en la lucha por la vida. Salían triunfando los mejores, los más fuertes, y hay que reconocer que estos vencedores eran terribles.



Bulgákov traslada estos rasgos a algunos grupos sociales; así por ejemplo los periodistas que intentan acercarse a profesor Persikov para conseguir una entrevista luchan entre sí, aunque no literalmente, sino a través de trampas e ingenio. Bronski, el que finalmente accede al profesor, es igual de terrible que las amebas bajo el efecto del rayo rojo, ya que a pesar de su completa falta de cultura (reflejada por ejemplo en los errores en el uso del lenguaje) tiene poder gracias a sus vínculos con los órganos de la policía secreta.

Aunque Bulgákov rompe en esta obra con el autobiografismo tan típico de él hasta el momento, el profesor Persikov comparte algunos rasgos con los médicos – héroes de las obras de Bulgákov situadas en la época de la guerra civil, como puede ser la soledad. Para este personaje, completamente ensimismado en sus estudios, la Revolución es una molestia que carecería por completo de interés si no fuera por el hecho de dificultarle sus estudios y experimentos y limitar su confort personal, que sin embargo ya se encuentra por completo reestablecido en el año 1928:

En 1919, al profesor le quitaron tres de sus cinco habitaciones. Entonces le anunció a María Stepanovna:

- Si prosiguen semejantes atropellos, me iré al extranjero.

En el mundo que le rodea, el profesor Persikov es claramente una persona fuera de la época, inadecuada para vivir en tiempos de grandes cambios sociales que se hacen patentes en los momentos de la revolución y en años posteriores. Como apunta Karas, la creación de este tipo de personajes es un rasgo de autoironía que aparece en muchas obras tempranas de Bulgákov, ya que él mismo sentía que su sistema de valores estaba anticuado respecto a los tiempos en los que le había tocado vivir (Karas, 1977: 70).

Se puede señalar también que, moralmente la figura del profesor Persikov es bastante ambivalente: muy apreciado como científico y considerado un especialista extraordinario, como persona, sin embargo, más bien infunde miedo (entre los estudiantes) o un sentimiento que se puede abrigar hacia un niño (su ama de llaves). Otro rasgo de su personalidad es una gran vanidad, como demuestra su relación con su asistente o la entrevista que mantiene con el periodista Bronski, en la que utiliza constantemente la falsa modestia: aunque afirma no ser un especialista en aves da al periodista una explicación muy extensa acerca de las gallinas.

El profesor Persikov está solo, y eso se debe básicamente a que los animales son para él mucho más importantes que los seres humanos; de hecho parece un ser humano incompleto y se asemeja por la voz a una rana. La mujer de Persikov se escapa en 1913 con un tenor dejándole una nota en la que escribe que no puede soportar más sus ranas y otros bichos, y Persikov no parece estar demasiado afectado por este hecho; cuando ya en el transcurso del año 1928 le anuncian su muerte, no estamos muy seguros si la lágrima que cae de los ojos del profesor es una señal de tristeza por su ex esposa, o si se le escapa por todos los acontecimientos que se desarrollan en la novela y de los que es el centro. Con igual frialdad acoge la muerte durante el periodo revolucionario del portero del Instituto Zoológico, Vlas, que trabajó eficazmente en su puesto durante muchos años, hecho que demuestra la falta de la conciencia moral. Tras resumir el motivo de la muerte como inanición y sin mediar más palabras al respecto, Persikov pasa a lamentar inconsolablemente la muerte de sus queridas ranas, que tiene lugar por las mismas causas que la muerte del portero: falta de alimento. Pero incluso a los animales los considera desde un punto de vista utilitario, como objeto de estudio, y los sacrifica sin menor remordimiento con este fin, como demuestra el episodio de la crucifixión de la rana que hace junto a su asistente Ivanov:

En el despacho, sobre la mesa de cristal, crucificada en un soporte de corcho, medio muerta de espanto y dolor, había una rana. Sus órganos internos, transparentes y delicados, habían sido extraídos de su vientre ensangrentado y colocados bajo el objetivo del microscopio.

- Muy bien – comentó Persikov acercando el ojo al ocular del aparato.

Finalmente, Persikov alzó la cabeza del microscopio, diciendo:

- Empieza a coagularse la sangre, no hay nada que hacer.

La rana hizo un débil movimiento con la cabeza. En sus ojos moribundos se podía leer claramente: “Sois unos canallas”.

La brillantez científica de Persikov coexiste con la absoluta ineptitud en las cuestiones de la vida diaria. En su laboratorio es como Dios; de hecho cierto uso de palabras como “sacrificio” o “crucifixión” sugiere que en esta sociedad nueva del año 1928 la ciencia ocupa el sitio de la religión, y Persikov es una de las nuevas deidades. Su descubrimiento del rayo rojo, al que su asistente inmediatamente nombra “el rayo de la vida” es un acto que equivale a la creación, aunque ésta sea accidental. El laboratorio se convierte en el escenario de la experimentación que es a la vez divina y diabólica: el rayo consigue acelerar el proceso de crecimiento de los animales, pero a la vez los organismos que surgen de esta creación son más peligrosos y más feroces de lo que suelen ser normalmente. Persikov juega a ser Dios sin meditar del todo las consecuencias, y sin prestar demasiada atención a los efectos secundarios que tiene el rayo sobre los organismos; al acelerar el proceso natural de evolución, la darwiniana lucha por la existencia se hace todavía más brutal. Los organismos crecen con tal rapidez que se escapan del laboratorio, y solo se puede acabar con ellos con ayuda de un veneno.

Los experimentos que hace el profesor Persikov con el rayo rojo sin duda pueden leerse como una alegoría de los radicales experimentos sociales puestos en marcha por los bolcheviques después de la revolución, y como una alerta por sus

posibles consecuencias, trágicas en este caso. En *Los huevos fatales* Bulgákov rechaza una vez más la revolución como forma de progreso, volviendo a su idea de la Gran Evolución, ya que según él la revolución pone el poder en manos equivocadas e ignorantes, y la ignorancia combinada con el poder tiene que llevar inevitablemente al desastre. Pero el escritor no se limita a presentarnos una lectura simplista de la acción de la novela, sino hace un retrato complejo de la sociedad soviética, trasladando al futuro los problemas que veía en el momento de escribir la obra, sin que su Moscú de 1928 pueda ser reducido a una visión esquemática del futuro del comunismo en Unión Soviética.

El profesor Persikov ejerce un control total sobre su laboratorio, en el que nadie más tiene nada que decir. Este control se asimila en gran parte al control que ejerce la OGPU (la policía secreta) sobre la sociedad y que se presenta como una gran diferencia respecto a los países occidentales. La policía secreta posee en la novela un gran respeto entre la sociedad soviética, un respeto basado principalmente en el terror aunque también en algunas de sus cualidades, y sus relaciones con el profesor Persikov son ambivalentes. Por un lado, la sola mención de una publicación de OGPU hace que el profesor reciba al periodista Bronski, al que anteriormente se negaba a atender a pesar de su colaboración con los principales diarios y revistas moscovitas. Es también el profesor quien llama personalmente a la sede de la policía secreta (Lubianka) para denunciar el intento de la captación de su persona por parte de algún espía extranjero con el fin de hacerse con su invento. Como señala Milne, en este momento se hace patente la admiración de profesor por la OGPU, cuando sus agentes son capaces de adivinar la identidad del espía extranjero tan sólo con ver los zapatos que éste ha dejado en su huida (Milne, 1990: 47). De alguna manera, para el profesor la policía secreta es una garantía de orden en una vida que se convierte repentinamente en caótica, desplazando muchos de los hábitos que el profesor tenía. Sin embargo esta sumisión del profesor al poder coercitivo será el primer paso en el camino que le conducirá a la pérdida de su autonomía científica, y al desastre final.

El episodio con el espía extranjero ridiculiza además la propaganda soviética en contra de las potencias “imperialistas” extranjeras, puesta en marcha por Stalin junto a su política de “comunismo en un solo país”; de la vocación internacionalista de la Revolución rusa, tan patente en los discursos de Lenin y luego de Trotski, se pasa a un fuerte aislacionismo. Stalin considera que la Revolución tiene que limitarse sólo a un país, e identifica las aspiraciones del proletariado internacional con los intereses políticos rusos, lo que se traduce en las políticas de aislamiento por miedo a la posible contaminación, y en la diabolización del extranjero como una posible amenaza para Unión Soviética. En este contexto, el espía que visita a profesor Persikov hace patente la exageración de la propaganda: más que infundir miedo invita a la risa, sobre todo cuando pierde sus zapatos al ser echado por el profesor a la calle.

La omnipotencia de la policía secreta se hace patente tan sólo en el momento de la plaga que empieza a matar las gallinas de todo el país. Hasta este momento se podía considerar que Moscú era una de las grandes ciudades cosmopolitas que vive a un ritmo frenético y donde las relaciones entre los sujetos se regulan por sí mismas, como en los países occidentales. De alguna manera el poder del estado está oculto bajo el brillo de una sociedad urbana moderna. La plaga que extermina a las gallinas, a parte de mostrar las limitaciones del control científico de la naturaleza, saca a la luz otro tipo de relaciones existentes en dicha sociedad, y hace presente la omnisciencia y omnipresencia del estado que ensombrece la vida de la ciudad.

La plaga nos lleva a la Rusia rural, en la que el triunfo de la ciencia y la desaparición de las creencias tradicionales no son todavía tan patentes como en la capital de la Unión Soviética, igual que el bienestar general que se vive en Moscú. En el campo hay muchas contradicciones, y lo moderno y avanzado se mezcla con la pobreza. La viuda Drozdov (la primera en perder sus gallinas por culpa de la peste) puede fundar una granja avícola, pero tiene que darle forma de una cooperativa para no sufrir una carga tributaria bestial. La policía local tiene en su equipamiento las pistolas eléctricas, “un verdadero alarde de la técnica francesa”, pero monta en

bicicleta. Además la novela refleja los signos de descontento entre los campesinos; Bulgákov escribe sobre un “profeta” de Volokolamsk proclamando que la plaga ha sido causada por los propios comisarios, y Rokk es considerado como un Anticristo.

La muerte de las gallinas puede ser leída como un símbolo de la debilidad del país en los años 1923 y 1924, marcados por la muerte de Lenin, pero sobre todo por los problemas crónicos de la agricultura, tan graves en el año 1924. Las medidas que se adoptan ante la plaga (creación de comisiones especiales, participación de los científicos), se parecen a las adoptadas aquel momento (la comisión de emergencia). La percepción de las dimensiones de la catástrofe se ve aumentada por el tratamiento humanizado de las gallinas, que incluso mueren como los seres humanos. Como apunta McLaughlin, Bulgákov aprovecha las gallinas para comentar dos hechos que se dan a lo largo de los años 20 en la Unión Soviética: por un lado las campañas antirreligiosas y por otro el floreciente NEP. La viuda Drozdov pierde a su marido, un religioso, pero por otro lado el régimen le permite tener su propio negocio privado, y para los vecinos del pueblo resulta completamente normal que un sacerdote venga a rezar para que las gallinas dejen de morir (McLaughlin, 1978: 268).

Curiosamente, la plaga se para en las fronteras de la Unión Soviética, una clara alusión al “cordón sanitario” por parte de los países occidentales que intentaba evitar que la revolución “contagiara” al resto de Europa o del mundo:

En su veloz avance hacia el norte, la peste llegó hasta la ciudad de Arcángel y una vez allí se detuvo por la sencilla razón de que ya no tenía adónde ir, pues, como de sobra es sabido, en el mar Blanco no abundan las gallinas. Lo mismo ocurrió en Vladivostok, situado al borde del Pacífico. En el sur, la peste se extinguió al alcanzar los límites desérticos de Ordubat, Julfa y Karabulak, mientras que en la región occidental se detuvo de manera realmente milagrosa en la mismísima frontera con Polonia y Rumanía. Quizá fuera

debido a la diferencia de clima, o a la eficacia de las barreras sanitarias, pero el hecho es que la peste no traspasó las fronteras.

Junto al miedo a la posible intervención de los países occidentales en la Unión Soviética, Bulgákov nos muestra también la necesidad que dicho país tiene del Occidente; los huevos de gallina que supuestamente van a utilizarse para superar la plaga se traen de los países europeos, ya que solamente allí se pueden encontrar huevos sanos. De esta manera Bulgákov indica que lo que ocurre en la Unión Soviética es una enfermedad, mientras que lo sano subsiste fuera de sus fronteras y será transplantado allí de nuevo. También se puede hacer una lectura completamente opuesta, como la de Edwards, haciendo una relación entre la catástrofe y la procedencia de las ideas del Occidente: los huevos que provocan el desastre vienen de fuera del país, y el equipamiento necesario para construir las cámaras del rayo rojo viene de Alemania, igual que el marxismo (Edwards, 1982: 141).

El profesor Persikov, entusiasmado con su nuevo invento y preocupado tan sólo de la planificación de nuevos experimentos, no se entera de la plaga de gallinas hasta la aparición en su despacho del periodista Bronski. Desde este mismo momento el profesor toma parte en las comisiones de urgencia que se convocan para el estudio de la plaga, y colabora en los intentos de frenarla, sin relacionar esta cuestión con su invento. Esta situación cambia con la aparición de otro personaje crucial en el desarrollo de la novela, Alexander Siemionovich Rokk, que postula la puesta inmediata en funcionamiento del misterioso rayo del profesor Persikov para la repoblación de gallinas en todo el país. El apellido de este personaje, que significa en ruso “destino”, nos indica ya su importancia en la trama; su vestimenta anacrónica lo asocia directamente con el período violento de la revolución y de la guerra civil. Como sugiere Haber, la creación de un sovjoz experimental puede ser leída como alegoría del experimento de la colectivización de agricultura (Haber, 1992: 196). Igual que Persikov en su laboratorio, Rokk quiere jugar a ser Dios y usurpa sus funciones, mientras el profesor, que al principio se opone al proyecto, después de la llamada telefónica de

una personalidad importante se rinde anunciando que “se lava las manos”. Una vez más se hace patente que el sistema utiliza a las personas a su antojo, sin tener en cuenta ningún argumento; Persikov es tratado como un gran héroe cuando se hace público su descubrimiento, hasta el punto de recibir varias llamadas del Kremlin, una de ellas para ponerle incluso un automóvil a su entera disposición, pero cuando protesta por el apoyo que se había dado al plan de Rokk, en el mismo Kremlin le tratan como un niño caprichoso. El sistema es como una máquina trituradora, aprovechándose de los científicos cuando los necesita, y desechándolos cuando sus opiniones empiezan a ser incómodas; aquí se hace patente la ironía de la descripción tan optimista que hace Bulgákov de la sociedad soviética del año 1928.

Rokk a lo largo de la novela se convierte en la antítesis de un héroe positivo, existente ya por aquel entonces en la novela soviética, y que encontraría su expresión académica con la formulación del realismo socialista en los años 30. En realidad, Bulgákov sigue irónicamente ciertos clichés de lo que luego va a ser la construcción de la novela del realismo socialista; así por ejemplo, la visión que presenta del año 1928 es claramente optimista, de una sociedad emprendedora y poseedora de todos los bienes que necesita. También utiliza el cliché del esfuerzo colectivo para superar el problema planteado: cuando de los huevos del sovjoz “El rayo rojo” salen los monstruos feroces, se utilizan las mejores fuerzas del país para aniquilarlos; las masas se despiden de los soldados del Ejército Rojo con el entusiasmo debido a los salvadores del país. Pero ya aquí se quiebra el esquema. En esta época hay bastante literatura fantástica en la que siempre aparecen inventos que son buenos en las manos de los comunistas, y malos cuando caen en poder de los enemigos del régimen; en el caso de *Los huevos fatales* el desastre se produce sin que haya ninguna fuerza que se empeñe en ello, como bien señala Drawicz (Drawicz, 2002: 136). Pero lo más importante es que, al final, la extinción de las serpientes y cocodrilos no se debe al esfuerzo humano, sino a las ciegas fuerzas de la naturaleza. No son los hombres, sino las heladas inusuales para esta época del año, las que consiguen frenar el avance de los extraordinarios animales; este episodio se asemeja a la invasión napoleónica de Rusia, en la que el avance de las tropas francesas fue frenado, entre otras cosas, por un



invierno difícil de soportar. Aquí nos encontramos también con otra influencia de Wells, aunque en esta ocasión de *La guerra de los mundos*; los marcianos que invaden la Tierra mueren no por la acción de los hombres, sino por unos microbios, inofensivos para los seres humanos pero mortales para los extraterrestres.

De esta manera, la plaga que no pasó las fronteras de Unión Soviética muere en estas mismas fronteras sin que los humanos tengan realmente algo que ver con ello. La plaga acaba por sí sola; y si establecemos el paralelismo entre la Revolución y la plaga descrita por Bulgákov, éste será el destino también del comunismo.

Pero donde se ve realmente el alejamiento del esquema de la novela de tinte entusiasta de la época es en el personaje de Alexander Siemionovich Rokk. En su encuentro con profesor Persikov, Bulgákov lo describe de la siguiente manera:

El profesor no se interesaba demasiado por lo que ocurría en la calle y permanecía algo apartado de todo pero, a pesar de ello, le saltó a la vista el aspecto extraño y anticuado de aquel personaje. En 1919, aquel sujeto hubiera encajado bien en el ambiente general de la capital; en 1924 hubiera sido todavía tolerable; pero ya en año veintiocho resultaba francamente extraño. Cuando todo el mundo, incluso la parte más reacia del proletariado, los panaderos, había adoptado el uso de la chaqueta, cuando ya rara vez se veía por Moscú una guerrera, caída en desuso después de 1924, aquel raro personaje vestía un chaquetón de cuero con doble solapa, pantalones verdes, calzaba polainas y en un costado llevaba un enorme pistolón anticuado, del modelo Mauser, protegido por una raída funda amarilla. El rostro del desconocido le causó a Persikov la misma impresión que solía causar a todo el mundo, es decir, muy desagradable. Sus ojillos miraban con asombro y al mismo tiempo con firmeza. Su rostro, aunque bien afeitado, tenía un tinte azulado a causa de su barba cerrada. Sus piernas cortas y pies planos prestaban cierto aire impertinente a su figura.

Bulgákov repite con mucha insistencia la fecha del año 1924, y más concretamente el principio de dicho año, en el que tuvieron lugar dos hechos que encontraron eco en las páginas del diario de Bulgákov. El primero fue la muerte de Lenin - el 22 de febrero. El segundo, los primeros síntomas del progresivo alejamiento de Trotsky del poder, tras el anuncio de su supuesta enfermedad y del relevo de sus obligaciones por el periodo de por lo menos dos meses. Este hecho es importante para la novela, entre otras cosas porque Trotsky estaba a favor de un mayor control estatal de la economía, en contra de la coalición vigente en esos momentos entre Kamenev, Zinoviev y Stalin, que estaba a favor de la continuación de la NEP. Por ese motivo Bulgákov podía imaginarse Moscú del año 1928 como una ciudad en la que florece el NEP y en la que los revolucionarios estrictos están casi en extinción, aunque éstos reaparezcan con la catástrofe. Uno de ellos es precisamente Rokk.

Haber señala que Alexandr Siemionovich Rokk tiene además en su biografía algunos detalles que le asemejan a Trotsky (Haber, 1998: 195 - 196). En primer lugar está su fe en el poder de la ciencia y la tecnología para subordinar la naturaleza al hombre; eso mismo imagina Trotsky en *Literatura y Revolución*: "A través de la máquina, el hombre en la sociedad socialista dominará a la Naturaleza en su totalidad." Igual que Trotsky, Rokk cree que el arte y las grandes obras maestras del pasado pueden elevar al proletariado ignorante, e incluso intenta pacificar a una serpiente gigantesca con la música de *Evgeny Onegin*. Rokk no es, por tanto, un comunista sin más, lo que choca con el esquema de la novela soviética encuadrada en el marco del realismo socialista, donde los héroes positivos suelen ser proletarios de mente más bien simple.

Rokk además no tiene grandes barreras en la consecución de su propósito, que es la creación del sovjoz "El Rayo Rojo", como suelen tener los héroes positivos que deben luchar contra la burocracia local y muchas veces contra sus propios compañeros. Rokk consigue el apoyo de personajes importantes en la escala

jerárquica, como puede demostrar la llamada telefónica que recibe profesor Persikov y que calla todas sus protestas. Aunque la población del lugar en el que se instala el sovjoz le ve como un Anticristo (tiene algunos atributos demoníacos, por ejemplo le pone enfermo a Persikov que en su contacto con él percibe un olor a quemado), su voluntad no reconoce ningún obstáculo. Igual de irónico es el resultado de sus acciones; mientras los héroes positivos siempre consiguen su fin, aún con grandes sacrificios, Rokk fracasa rotundamente, y en vez de ayudar a su país a superar una pequeña crisis crea unos monstruos que amenazan la existencia de toda la nación.

Rokk logra escapar de las gigantescas serpientes (después de que una de ellas devorara a su mujer), y desaparece en el caos creado por él mismo. Igualmente desaparece el profesor Persikov, asesinado por las masas que le culpan de ser uno de los causantes de la catástrofe. En principio es un mártir: protestó por la utilización de un invento todavía no testado lo suficientemente, y no fue él quien puso los huevos equivocados en las cámaras del rayo rojo. Sin embargo, no debemos exculparlo tan rápidamente. Los huevos de serpientes llegaron al sovjoz por confusión, pero el profesor Persikov los había pedido para experimentos que quería llevar a cabo:

Su despacho estaba ya totalmente preparado para realizar una serie de experiencias misteriosas y peligrosas. Había montones de papel cortado en tiras para tapar todas las ranuras de las puertas, cascos de buzo con tubos respiratorios y varias bombonas plateadas, brillantes como el mercurio, con etiquetas que rezaban: "Junta del Gas" y "No tocar".

De los diálogos que mantiene profesor con su asistente se puede deducir que los experimentos que no llegan a hacerse consistirían en probar el rayo rojo con los mismos huevos que por accidente habían sido llevados al sovjoz. Se supone que dichos experimentos están preparados y se realizarán bajo un estricto control científico, pero las medidas de seguridad que quiere adoptar profesor Persikov son las mismas que

luego fallan durante la plaga: las pistolas eléctricas y el gas. Además Persikov quiere sellar las puertas pero tiene previsto abrir las ventanas del laboratorio. Sabiendo todo esto nos podemos imaginar que el profesor Persikov podría haber sido el autor de la misma catástrofe que provocó Rokk, y que por tanto dicha catástrofe podía haber ocurrido no en las provincias, sino en la misma capital de la Unión Soviética.

Bulgákov presenta en esta novela corta una sociedad guiada por principios estrictamente utilitarios, una sociedad totalmente ineficiente en todas sus funciones públicas, que además explota y maltrata a sus mayores genios, aunque estos sean individuos deshumanizados por una obsesión. Aunque sitúa la acción de su novela en el futuro, en realidad lo que quiere es examinar los problemas del presente, y lo hace a través de la ironía muy punzante y unas alegorías poco favorables al régimen. Será la primera obra de Bulgákov que tendrá una mayor repercusión, y se hablará de ella en los círculos literarios. De alguna manera esta obra ya anticipará a su novela más querida, *El maestro y Margarita*, en la que el caos creado por una fuerza sobrenatural se ordena, y la vida vuelve a su ritmo normal, pero una persona, tocada por el estigma de genialidad, desaparece.

En *Los huevos fatales* la escritura de Bulgákov experimenta un claro avance. Su prosa, aunque sigue manteniendo los tintes de sus primeras obras y relatos publicados en prensa, se calma en tono, deja atrás su nerviosismo, ordena mejor sus elementos. Lo fantástico está supeditado a la temática ideológico – social, como señala Dworak, pero sus atributos típicos están allí en forma de un invento genial de ciencia ficción e intento de su aplicación, primero a pequeña y luego a gran escala (Dworak, 1993: 66). Bulgákov ve la realidad reflejada por la fantasía aumentándola con su microscopio literario, tal como ve las cosas el profesor Persikov bajo el microscopio, y preserva los estereotipos, la psicología, las costumbres de la gente que observa a su alrededor, exagerando estos rasgos hasta hacerlos grotescos, distorsionados; de esta manera llama la atención sobre lo que le interesa con más fuerza, no dejando que lo importante se diluya entre las descripciones realistas.

## 2.5. “Corazón de perro”

Después de la publicación en 1924 de *Los huevos fatales*, el mundillo literario de Moscú esperaba con impaciencia una nueva obra de Bulgákov, que al principio de 1925 se encontraba trabajando en la versión teatral de *La guardia blanca*, y en otra novela corta de tinte satírico: *Corazón de perro*. La editorial *Niedra*, en la que Bulgákov publicó su primera recopilación de relatos (entre ellos *Los huevos fatales*), le pidió en febrero que hiciera una lectura de la obra que escribía para su editor, Angarsky, y unas semanas después Bulgákov hizo también una lectura para un grupo literario, *Nikitinskie subbotniki*. Las críticas eran muy positivas; se subrayaba sobre todo la capacidad de Bulgákov de fundir lo fantástico y lo cotidiano y de expresar planamente la actitud que tenía hacia los eventos que ocurrían en el país. Sin embargo, incluso los que veían en *Corazón de perro* una obra literaria de mucho calibre, tenían muchas dudas acerca de la posibilidad real de publicarla, de poder pasarla por la censura. Y realmente fue imposible. En mayo de 1925 el Glavlit rechazó la obra, advirtiendo que no podrá ser publicada ni siquiera con eventuales cambios. Angarsky propuso a Bulgákov enviar el manuscrito acompañado de una carta “llorosa” a Lev Kamenev (todavía con mucho poder en aquellos momentos); cuando Bulgákov rechazó esta oferta, la editorial envió la obra por su propia iniciativa, pero se encontró con una respuesta firme: “... no puede ser publicada bajo ninguna circunstancia”.

Bulgákov firmó un contrato con Teatro del Arte para una obra basada en *Corazón de perro*, pero también fue un intento frustrado. En mayo de 1926 el manuscrito de la novela fue confiscado por la policía secreta, junto a sus diarios, en el curso de un registro hecho en su apartamento. Los diarios eran la expresión máxima de su intimidad; Marieta Chudakova, destacada estudiosa de Bulgákov, afirma que en su conversación con Lubov Belozerskaia ésta le dijo que ni siquiera sabía que Bulgákov

llevara un diario, con lo cual la consciencia de que esos escritos tan íntimos, ocultos hasta a sus seres más cercanos, eran leídos por desconocidos, tenía que ser para el escritor realmente atormentadora (Chudakova, 1988: 334). Unos días después Bulgákov dirigió una carta a la OGPU, pidiendo la devolución de sus escritos, y poco después escribió otra carta más al presidente del Soviet de Comisarios de Pueblo, Rikov. En otoño le llamaron a OGPU para un interrogatorio; Bulgákov contestó las preguntas sobre su trayectoria literaria y sobre sus convicciones, e incluso escribió de su puño y letra las razones por las cuales no produjo ninguna obra acerca de los campesinos y obreros:

No puedo escribir sobre temas campesinos porque no me gusta el campo... Sobre la vida de los obreros me cuesta escribir; pero aunque me imagino este tipo de vida mejor que la campesina, de todos modos no la conozco bien. Además me interesa poco, por la razón siguiente: a mí me interesa, me atrae más que nada la vida de la intelectualidad rusa, la quiero y la considero, a pesar de su debilidad, la mejor capa del país.

Los manuscritos de *Corazón de perro*, junto a los diarios, son devueltos a Bulgákov en 1929; el escritor destruye los diarios y guarda la novela, que sin embargo no es publicada en ruso hasta 1968, y fuera de las fronteras del país. Como apunta Krasavchenko, Marieta Chudakova luchó entre los años 1973 y 1977 en la Unión Soviética (o sea ya después de la aparición de *El maestro y Margarita en Moskva*) para publicar en su *Archivo de Mijaíl Bulgákov* los datos referentes a *Corazón de perro* y su no – publicación en los tiempos de Stalin, pero se lo prohibieron, diciendo que esta obra no sería nunca publicada en la URSS, y sólo pudo aludir a ella como “tercera novela” (Krasavchenko, 1991: 33 - 34). En la Unión Soviética la novela no apareció hasta 1987. ¿Qué contenía esta obra para encontrarse con un rechazo tan fuerte?

La historia de *Corazón de perro* retoma los motivos de ciencia ficción que Bulgákov incluyó ya en *Los huevos fatales*. El profesor Preobrazhenski, un respetable científico, recoge de la calle un perro hambriento y lo lleva a su casa, donde el chuchito tiene por primera vez en su vida comida abundante y un lugar acogedor donde resguardarse. Pero las intenciones del profesor no son completamente altruistas: Sharik, porque así le llamarán al perro, va a ser objeto de un extraño experimento vinculado con los estudios del profesor sobre el rejuvenecimiento de los seres humanos. Por ello, al perro se le hace un trasplante de órganos de un hombre fallecido, más concretamente de los testículos y de la hipófisis del cerebro. El resultado de la operación no es exactamente el esperado por el profesor y su asistente, Bormental; en vez del rejuvenecimiento del perro se obtiene una transformación del animal en un ser humano. El experimento se escapa de las manos de los científicos, ya que el perro adquiere además los rasgos de personalidad de su donante, un criminal y hombre de muy poca cultura. Poco a poco el hombre – perro se vuelve más y más insolente, transformando la casa tranquila del profesor en un desastre. Sharikov, provisto ya de documentos y con un papel que le da derecho a ocupar una superficie en la casa de profesor (todo ello conseguido con la ayuda del presidente del comité del inmueble, Shvonder, enemistado con el profesor Preobrazhenski), llega incluso a hacer una denuncia política contra quien era anteriormente su amo. Igual que el rayo rojo de profesor Persikov de *Los huevos fatales* se escapa de su control y actúa en su contra, así el humanoide del Preobrazhenski amenaza la propia existencia del profesor. El científico, creador de un monstruo, tiene esta vez en sus manos la resolución al desastre: en una segunda operación le trasplanta a Sharikov los órganos que había conservado del perro, iniciando así una segunda transformación, esta vez del hombre a un pacífico chuchito. Con este híbrido se encuentra la policía cuando llega a casa de profesor siguiendo una denuncia por haber matado a Sharikov; finalmente las cosas vuelven al estado anterior a la operación, y el perro Sharik sigue disfrutando de una tranquila vida en la casa de profesor Preobrazhenski.

Bulgákov vuelve al tema de los experimentos científicos que ya había utilizado en *Los huevos fatales*, preguntándose por los límites de la investigación científica, la

responsabilidad de los científicos por sus descubrimientos, y los paralelismos entre los experimentos científicos y político – sociales. Aunque los procedimientos que describe son ciencia ficción en la época (y también hoy en día), Bulgákov los envuelve en un halo de realismo; aunque nos parece increíble que un perro pueda convertirse en humano, falta la tensión entre la realidad y lo sobrenatural tan necesaria en una literatura realmente fantástica. Sin embargo, estos elementos de lo fantástico nos hacen ver que nuestra confianza en la estabilidad del mundo real es una quimera, que el hombre no puede dominar del todo aquello que le rodea, y que los experimentos que diseña el ser humano, tanto a nivel científico como a nivel social, le pueden salir muy caros. Si Campra dice que la esencia transgresora de lo fantástico es una violación del orden natural, un choque entre dos órdenes irreconciliables (Campra, 2001: 158), en el *Corazón de perro*, al igual que en *Los huevos fatales* ese choque de la ficcionalización de la ciencia con la realidad saca a relucir las incongruencias de esa segunda, desvelando las motivaciones verdaderas que se esconden tras la propaganda oficial. Como señala Doyle, *Corazón de perro* comparte además con *Los huevos fatales* la sátira que se centra en prácticamente los mismos objetivos (la pobre calidad de bienes soviéticos, la falta de vivienda, las difíciles condiciones de vida para un ciudadano medio), y el mismo tema subyacente como es el intento de comprimir el proceso de evolución, lo pretencioso de creer poder civilizar las masas proletarias y transformarlas en “hombres nuevos” (Doyle, 1978: 475).

El escritor vuelve también a la imagen de sacrificio de un animal por el bien de la ciencia, aunque la crucifixión de la rana por el profesor Persikov es sólo un pequeño episodio que, en cambio, en *Corazón de perro* se convierte en el motivo principal. Cuando Sharik llega al apartamento del profesor, éste se pone a curarle la herida; y cuando lo duermen con cloroformo por oponer demasiada resistencia, antes de caer dormido, el chucho exclama: “Verdugos, ¿por qué me hacéis esto?”, una exclamación semejante a la de la rana estudiada por profesor Persikov.



Pero la atmósfera de la novela es completamente diferente, igual que la narración que en *Corazón de perro* está más cercana al realismo. Si *Los huevos fatales* describían a Moscú como una ciudad aparentemente cosmopolita, llena de vida y de bienestar, en *Corazón de perro* hay una sensación general de desamparo y de pobreza. La narración que hace Sharik en el primer capítulo sobre su propia situación da fe de ello: tiene una herida causada por agua hirviendo que le había arrojado un cocinero, está en la calle casi congelado por el frío del invierno ruso, tiene hambre, y en su vida no ha recibido nada más que puntapiés y pedradas en las costillas:

Pero he aquí mi cuerpo destrozado, golpeado, malherido por los hombres. Y además, lo peor es que el agua hirviendo me ha quemado el pelo y tengo el costado izquierdo sin ninguna protección. Puedo atrapar fácilmente una pulmonía, y después, queridos ciudadanos, me moriré de hambre.<sup>44</sup>

Pero no sólo la situación del perro es terrible, sino que la atmósfera general es descorazonadora. En la narración del perro aparecen no sólo los problemas caninos, sino también los humanos: las personas normales ganan muy poco, tienen problemas de vivienda, comen mal, mientras otros roban, engañan y viven a la costa de la sociedad. El perro da algunos ejemplos de ello, como una mecanógrafa con la que se cruza en la calle: cobra cuarenta y cinco rublos al mes y tiene que comer las porquerías del Soviet de la Alimentación porque no puede permitirse nada mejor:

No le llega ni para el cine, y el cine es el único consuelo de la vida de las mujeres. Mírenla, está temblando, haciendo muecas, pero traga. Y pensar que dos platos cuestan cuarenta kopeks cuando en realidad no valen ni quince, porque el administrador se lleva los otro veinticinco.

---

<sup>44</sup> Mijaíl Bulgákov, *Corazón de perro; La Isla Púrpura*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 1999

Para conseguir las medias de seda la chica tiene que someterse a los caprichos de su amante que la humilla obligándola al amor francés<sup>45</sup>; el amante a su vez es un desalmado que se aprovecha de su situación privilegiada y alardea de estar robando:

Ha llegado mi hora, ahora soy yo presidente y todo lo que robe será para adornar a una mujer, para comer patas de cangrejo y beber buenos vinos, porque ya he pasado bastante hambre en mi juventud, ahora basta, al fin y al cabo después de la muerte no hay nada.

La vida que se refleja en el primer capítulo de *Corazón de perro* ya no es por tanto la vida alegre y llena de abundancia del NEP floreciente, como lo había imaginado Bulgákov en *Los huevos fatales*, sino que hace patente las desigualdades y las miserias existentes en este nuevo sistema social que ha creado el comunismo y que está lejos de cumplir sus ideales de igualdad y riqueza para toda la sociedad.

En esta atmósfera el profesor Preobrazhenski, que aborda a Sharik en la calle, le parece a éste de otro mundo. A primera vista el perro sabe que es un intelectual, un señor, tanto por su vestimenta como por su comportamiento, aunque hay un detalle que no le gusta: el olor a hospital:

Come bien y no roba. No es de los que dan patadas, y no tiene miedo porque nunca pasa hambre. Es un señor, un señor intelectual, con una digna perilla puntiaguda y un bigote canoso, suave y atrevido como el de los caballeros franceses, pero el olor que me trae de él la ventisca es horrible: hiede a hospital y a cigarro.

---

<sup>45</sup> Este detalle ha sido omitido en la traducción al castellano.

Curiosamente, el perro – narrador adivina el nombre del profesor (Filip Filipovich), e incluso sabe que éste se ocupa de las glándulas sexuales. Eso revela cierta inteligencia del animal, que más tarde confiesa incluso que sabe leer; aunque su lenguaje se asemeja al de los trabajadores de clases bajas, que no carecen de amabilidad pero reconocen sus limitaciones, preocupándose sólo por la comida y por la supervivencia. Como señala Goscilo, en este monólogo del perro Sharik conquista nuestra simpatía por su pensamiento que revela muchas cualidades positivas: sensibilidad, compasión para con otros desafortunados, una resignación estoica, un poco de cinismo combinado con simpleza, algún rasgo de conciencia moral (Goscilo, 1978: 282). Se puede decir, por tanto, que el perro trasciende los límites de su condición de animal, y Bulgákov le dota de una conciencia muy parecida a la humana. También vemos que el perro conoce el sistema de clases, y que simpatiza muy poco con los proletarios, como pueden sugerir los comentarios que hace sobre los cocineros o porteros:

Entre todos los proletarios, los porteros son la gentuza más abominable. Son los desechos de la humanidad, la categoría más baja. Entre los cocineros puede haber de todo. Por ejemplo, Vlas, el de la calle Prechístenka, ¡cuántas vidas ha salvado!... Que Dios le tenga en la gloria, porque fue un verdadero prohombre, el cocinero de los condes Tolstói y no del Soviet de la Alimentación. Lo que allí pueden hacer supera la inteligencia de un perro. Aquellos miserables hacen la sopa de col con cecina podrida, y los pobres no se dan cuenta de nada. Corren, comen y se chupan los dedos.

La narración del perro da paso a un narrador omnisciente que sin embargo sigue presentándonos los acontecimientos a través de los ojos de Sharik; esto de alguna manera establece un vínculo entre el animal y el propio escritor, que en su biografía estaba cerca del hambre y falta de resguardo en los primeros meses después de su llegada a Moscú. En *Notas sobre los puños de las camisas* el héroe autobiográfico se refiere incluso a sí mismo como “un perro sin casa”.

El apartamento de profesor Preobrazhenski le parece a Sharik un verdadero paraíso, un lugar en el que siguen prevaleciendo los valores y el estilo de vida anteriores a la Revolución. Bulgákov sitúa la acción de la novela en el área de Moscú conocida con el nombre de “Prechistenka” (de la calle Prechistaia, que en ruso significa “inmaculada”), lugar elegido para vivir por numerosos intelectuales y los profesionales que se ocupaban de la investigación científica, como señala Proffer (Proffer, 1984: 124). El piso del profesor es un “lujoso piso principal” al que atiende una sirvienta, y dotado de calefacción que crea en Sharik la sensación de la “inmersión en el calor divino”. El piso además es amplio: el profesor ocupa siete habitaciones, cosa inusual en el Moscú de aquellas fechas, en las que los dueños de apartamentos veían cómo sus pisos se convertían en viviendas comunales en las que se hacinaban varias familias en unas superficies ridículamente pequeñas. De la situación que padeció Bulgákov en sus comienzos en Moscú y de sus cartas a la familia se puede deducir que un apartamento de estas características, o incluso mucho más modesto, era el gran sueño del escritor, aunque en aquellos momentos pareciese casi imposible de conseguir. De hecho se subraya que la situación del profesor es única y privilegiada; ya al entrar en el inmueble el portero le anuncia al profesor que en uno de los apartamentos han instalado a cuatro personas, y “piensan instalar más gente en todos los apartamentos, a excepción del suyo, Filip Filípovich. Acaba de haber una reunión, han creado un nuevo comité, y el anterior a la calle”. La importancia de la vivienda es crucial: sólo en el mundo interior, resguardado de todo lo negativo, el hombre puede enfrentarse a la vida y la muerte y procurar acceder a una especie de inmortalidad a través de la creación. El apartamento del profesor es un refugio de la barbarie del mundo exterior, pero empieza a ser permeable a lo que hay fuera de él; como señala Fudge, el experimento que se va a desarrollar dentro de la casa traerá hacia adentro el desorden de la esfera política (Fudge, 2009: 16).

Para el perro el profesor es un verdadero salvador, por lo menos al principio de su estancia en el apartamento. No sólo le ofrece la comida y un lugar seco y caliente,

sino que además le cura su herida a pesar de la violenta oposición del chucho, seguro de que lo que le espera es la muerte. El profesor tolera los pequeños problemas que crea la presencia del animal en la casa, e incluso no permite que se le castigue en ningún momento, dando fe de su oposición feroz a la violencia. Estas frases de profesor se puede leer claramente como la condena a los métodos utilizados por la policía secreta en Unión Soviética: “- No se puede pegar a nadie – replicaba Filip Filípovich -, recuérdalo de una vez para siempre. Con el hombre y el animal sólo se puede actuar por la persuasión”.

El nuevo comité mencionado por el portero va a enfrentarse con el profesor, aun sabiendo que su vivienda está exenta de cualquier reducción de superficie; la asamblea pide al profesor que prescinda voluntariamente de su comedor y de la sala de observación. El discurso del profesor es muy tranquilo, pero trata al comité con una clara superioridad que se ve principalmente en el lenguaje que utiliza (que los integrantes del comité no llegan a entender de todo), y en sus modales, siempre de una fría amabilidad. Para Laursen, el profesor lucha no sólo por su apartamento, sino también en cierta medida por reestablecer los límites de clase, género y rango, y el lenguaje tiene una gran importancia en este combate, estableciendo una barrera entre él y el colectivo (Laursen, 2007: 495). Sólo a la proposición de la reducción de la superficie de su piso Preobrazhenski reacciona con verdadera furia, dando a conocer todo lo que piensa sobre los cambios ocurridos en el país y sobre las costumbres que han desaparecido para dar paso a unas nuevas, según él totalmente fuera del lugar:

Comer en dormitorio – dijo con una voz ahogada -, leer en la sala de observación, vestirme en el recibidor, operar en el cuarto de la sirvienta y hacer reconocimiento en el comedor. Es muy posible que Isadora Duncan lo haga así. Puede ser que ella coma en el despacho, que diseque los conejos en el baño. Puede ser. Pero ¡yo no soy Isadora Duncan...! – aulló de repente, y su color pasó del morado al amarillo-. ¡Yo comeré en el comedor, y operaré en la sala de operaciones! Trasmítan esto a la asamblea general y les ruego

humildemente que vuelvan a sus asuntos y me permitan tomar mi comida allí donde la toman personas normales, o sea, en el comedor y no en el recibidor o en cuarto de los niños.

Preobrazhenski da muestras de una indudable valentía en su encuentro con el comité. Chudakova llama a este rol de un médico valiente un “rol no realizado de la biografía de Bulgákov”, ya que Preobrazhenski muestra coraje que al mismo autor le gustaría poseer; Bulgákov siempre admiró la valentía y consideró la cobardía el peor de los pecados, como lo demuestra claramente en *El maestro y Margarita*. El personaje de Shvonder, un entrometido que no permite al profesor disfrutar de la tranquilidad del hogar, es una figura que persigue al héroe autobiográfico en toda la prosa temprana de Bulgákov. De la biografía del escritor sabemos sus problemas de vivienda al llegar a Moscú, por lo que podemos llegar a la conclusión de que, de alguna manera, Bulgákov a través del personaje de Preobrazhenski planta la cara a sus propios “perseguidores”. Como un intelectual, Preobrazhenski presenta su punto de vista acerca de varios aspectos de la nueva sociedad, sin miedo a nada, y sin ocultar sus ideas políticas, ya que admite odiar al proletariado; sin embargo no se le puede calificar de puramente contrrevolucionario, ya que en realidad no espera la vuelta del viejo orden, sino simplemente que impere algún tipo de orden en el que no le perturben demasiado, como apunta Rogova (Rogova, 2004: 25).

La superioridad de profesor Preobrazhenski, a parte de su valentía, tiene también explicación en sus buenas relaciones con altas personalidades del nuevo poder político; de hecho, sintiéndose amenazado por el comité efectúa una llamada telefónica a alguien cuyo nombre hace palidecer a sus visitantes (recordemos que el motivo de llamada telefónica a un alto cargo del estado aparece también en *Los huevos fatales*). El profesor, una vez más, ve afianzada su inmunidad frente a todos los que puedan importunarle, por lo que se atreve incluso a confesar su escaso gusto por la clase proletaria, algo que subrayará todavía más a lo largo de una suntuosa cena con su asistente, doctor Bormental:

Vivo en esta casa desde mil novecientos tres, y a lo largo de todo este tiempo, hasta abril de mil novecientos diecisiete, no hubo ni un caso, subrayo con lápiz a rojo “ni uno”, en que de nuestra entrada, que tenía una puerta común abierta, desapareciera un solo par de chanclos. Tenga en cuenta que hay doce apartamentos y que yo recibo a mis pacientes. En abril de mil novecientos diecisiete, un buen día desaparecieron todos los chanclos, incluidos dos pares míos, tres bastones, un abrigo y el samovar del portero. Desde entonces el lugar para guardar los chanclos dejó de existir. ¡Querido amigo! Ya no hablo de la calefacción central. De eso no hablo. ¡Bueno, ya que existe la revolución social, no hay que tener calefacción! Algún día, si tengo tiempo libre, me dedicaré a estudiar el cerebro y demostraré que todo este galimatías social no es otra cosa que un marasmo patológico... ¿Por qué la electricidad que, benditos recuerdos, se apagó a lo largo de veinte años dos veces, ahora se apaga con escrupulosa exactitud dos veces al mes?

El profesor Preobrazhenski afirma, a pesar de todas sus críticas, que no es contrrevolucionario; en general se podría decir que su postura política coincide con la postura del mismo Bulgákov, y sus palabras en contra del régimen se deben sobre todo a la gran dosis del sentido común y experiencia vital. Rechaza pensar que un trabajador entenderá mejor la medicina que un doctor solamente porque viene de la clase proletaria. El profesor protesta no porque el Kremlin lo ocupen los comunistas, sino porque le molesta enormemente lo que llama la “desorganización”, cuyas causas ve no en las cosas exteriores, sino en las cabezas de la gente:

¡No se puede, a la vez, barrer los raíles de los tranvías y resolver el destino de unos harapientos españoles! Estos no lo puede lograr nadie, y menos unos hombres que, con doscientos años de atraso con respecto a Europa, hasta ahora no han aprendido a abrocharse como es debido sus propios pantalones.

En este ambiente se produce la primera transformación del perro, una “evolución”, a la que Bulgákov contrapone a la posterior “revolución” causada por la operación. Gracias al calor, confort y seguridad podemos observar en Sharik una transformación psicológica. En la novela se hace muy patente la invocación de los motivos de comida (el profesor no se olvida de comer ni siquiera en momentos de gran tensión antes de la operación del perro), cuya función principal es la medida de estatus socioeconómico y catalogación de las personas en clases. El profesor cuida su alimentación (en su primer encuentro en la calle Sharik ve en él una persona que se alimenta bien), en oposición a el comité del edificio, que considera muy normal celebrar sus comidas en el dormitorio o el cualquier otro sitio. LeBlanc apunta que de esta manera la alimentación y los hábitos alimenticios sirven para describir los efectos de tuvo la Revolución sobre el nivel de la cultura en Unión Soviética, y para condenar un sistema social que crea la condición generalizada de hambre y miseria en la población (LeBlanc, 1993: 59).

LeBlanc se apoya en las teorías de la autorrealización de Abraham Maslow para analizar la importancia de la comida en *Corazón de perro*. Según Maslow, las motivaciones humanas tienen una forma jerárquica: el ser humano se ocupa de la satisfacción de las necesidades fisiológicas básicas (hambre, sed, sexo), luego se preocupa por la seguridad (orden, estabilidad), pertenencia (amor y afecto), estima (sentimientos de autorespeto) y autorrealización. Esto quiere decir que la sociedad debe ser capaz de proveernos de alimento, seguridad y estabilidad para que podamos realizarnos como individuos. Sin embargo, el poder comunista no es capaz de dar esta base física o espiritual a las clases bajas, porque a su ideología le faltan algunas premisas básicas, como la libertad de elección que debería tener cada individuo. Por ello, como muchos miembros de clases sociales bajas, Sharik subsiste en los márgenes de la sociedad, donde la supervivencia física predomina sobre otras necesidades (LeBlanc, 1993: 60 - 61). Pero el cambio al confort exige un sacrificio: la libertad. Por la comida Sharik acepta incluso llevar el collar y la cadena; aunque al principio se



avergüence de ello, luego lo acepta como el símbolo de su nuevo estatus, y lo lleva con orgullo. De vez en cuando recuerda con nostalgia la libertad, pero no quiere abandonar la buena vida que lleva, en la que la comida ya no es sólo la satisfacción del hambre, sino también una fuente de placer. Por eso Sharik se convence a sí mismo de que la libertad es “humo, espejismo, ficción... Una alucinación de estos malditos demócratas”. El perro callejero cambia su identidad de clase y se convierte en un perro “gentleman”.

Profesor Preobrazhenski parece ser, por tanto, un perfecto amo para Sharik, un verdadero protector de la tormenta proletaria que hay fuera de su apartamento. Sin embargo, hay algunas cosas que desde principio destruyen este cuadro tan idílico. En primer lugar, habría que preguntarse por la verdadera naturaleza de los valores domésticos que el profesor defiende con tanto ardor; como señala Haber, el confort personal era muy importante para Bulgákov, pero curiosamente los personajes de sus obras para los que el ideal de la casa se reduce sólo y exclusivamente a los bienes materiales, y no a los valores de la vida familiar, tienden a acabar mal (Haber, 1998: 213). Aunque de forma más velada que en otras obras suyas, Bulgákov también utiliza en *Corazón de perro* la imaginería diabólica y la divina; así para Sharik la cocina es “la sección principal del paraíso”, pero allí mismo se encuentra el horno, “un horrible infierno en el que el fuego crepitaba y resplandecía”. La cocina es también lugar de algunas actividades sexuales, siempre asociadas con el mal; cuando a la cocinera Daria Petrovna le visita un bombero, su cara “arde de ansia y pasión” y protesta: “Te pegas como un demonio... ¿Qué pasa, también a ti te han rejuvenecido?”.

Esta mención de la cocinera nos conduce al propio trabajo científico del profesor. Aunque sus investigaciones tienen como final una mejora de la raza humana, sus pacientes en su mayoría buscan el rejuvenecimiento y la mejora de sus cualidades sexuales, muchos de ellos con fines moralmente poco aceptables (como la seducción de una chica de tan sólo catorce años). Los intereses materiales del profesor (que cobra mucho dinero por las consultas) dan como resultado una degeneración moral,

que incluso es comentada por el propio perro: “Vaya pisito, hiede”. La obscenidad de las actividades de profesor Preobrazhenski es mucho más acentuada que las que tienen lugar con la participación de la cocinera; en el segundo de los casos las causas de la pasión son naturales, mientras que el trabajo científico de Preobrazhenski es más diabólico en cuanto que juega a usurpar el papel de Dios en la transformación de los seres humanos.

Preobrazhenski intenta crear a un “hombre nuevo”, una de las metas del comunismo. En una sociedad nueva, como la que se está creando en la Unión Soviética, no hay sitio para hombres antiguos: a parte de una transformación de la mentalidad del hombre también debe haber una transformación biológica, una mejora de la raza. El hombre debe ser más fuerte, de movimientos más armoniosos, capaz de controlar su respiración, la circulación de la sangre, la digestión, la reproducción; un hombre que viviría en buena salud durante más años de los que estamos acostumbrados. Esta faceta de la novela está imbricada con el interés por la eugenesia en la Unión Soviética en aquellos años, como indica Howell; se pensaba en aquellos momentos que los cambios beneficiosos en la composición biológica de una sociedad, unidos a las necesarias reformas sociales podían llevar a un rápido avance de la raza humana. Los biólogos soviéticos querían vincular la genética y la eugenesia, lo que implicaba la promesa de que la biología produciría aplicaciones prácticas que mejorarían la salud media de la sociedad. A partir de los años 30 se introdujo una nueva visión, según la cual la naturaleza humana es puramente un producto social, infinitamente maleable y por encima de constricciones biológicas, lo cual nos lleva una vez más al intento de crear un “hombre nuevo” (Howell, 2006: 545 – 548). Sin embargo en la novela de Bulgákov el mismo profesor Preobrazhenski se da cuenta que el intento de la mejora de los seres humanos conlleva un gran riesgo de fallo; en vez de crear un ser superior se puede crear un monstruo.

Las operaciones que efectúa Preobrazhenski son por tanto análogas a las transformaciones radicales de la sociedad propuestas por los bolcheviques; el profesor

en el fondo comparte con los bolcheviques, a los que critica, su decisión de sacrificar a un individuo, una criatura viviente para conseguir un propósito abstracto de mejorar la humanidad, aunque luego se dé cuenta de su error. Su fallido experimento sólo confirma su sospecha de que no sólo el proletariado es una clase degenerada, sino también que su influencia moral es corrosiva y destructiva. Detrás del experimento con el perro se esconde sutilmente una alegoría de la revolución social, una revolución igual de peligrosa.

El profesor vende, por tanto, sus conocimientos a cambio de dinero y la protección, igual que el perro vende su libertad por un trozo de salchichón. Su vínculo con el comunismo es típico de la era del NEP; el profesor es un especialista que no apoya al comunismo pero es necesario para el régimen o, en este caso, a sus altos cargos. La posición de Preobrazhenski es parecida a la del perro: gracias a sus conocimientos puede vivir bien y sin preocupaciones, aunque de esta manera limita su autonomía y compromete su integridad. Pero también hay que decir que, igual que profesor Persikov en *Los huevos fatales*, profesor Preobrazhenski es un científico de talla mundial, que podría perfectamente seguir su carrera en el extranjero y sin embargo opta por quedarse en su país.

De todas maneras, Sharik piensa en su amo como en una “divinidad”, adorándole con un sentimiento casi religioso, aunque éste haga cosas que el mismo perro califica de “horribles”, refiriéndose a los trabajos que el profesor realiza en su laboratorio:

Sharik, echado en la oscura alfombra, no apartaba la vista de unas cosas horribles: en unos recipientes de vidrio flotaban varios sesos humanos en medio de un líquido nauseabundo y turbio. Con los brazos desnudos hasta los codos, los ágiles y gruesos dedos de la divinidad, cubiertos de unos guantes de goma amarillos, escarbaban entre las circunvoluciones cerebrales. A veces la

divinidad se armaba de un pequeño cuchillo brillante y cortaba suavemente los sesos amarillentos y elásticos.

La sensación de lo siniestro es reforzada por la pieza que está cantando profesor Preobrazhenski: se trata del principio de la gran marcha de *Aida*, que pide a los dioses que traigan la “muerte sin misericordia”. Pero el punto de inflexión en nuestra visión del científico será la propia operación de Sharik. Al llevar al perro a la sala de operaciones éste advierte que los doctores, profesor Preobrazhenski y su asistente Bormental, le miran con ojos falsos o rehúyen la mirada. Ante la mesa de operaciones el profesor Preobrazhenski es visto por el perro todavía como un “sacerdote”, pero más adelante la descripción de los hechos adquiere tonos de verdadero salvajismo: los verbos usados son “desgarrar”, “arrancar”, “clavar”; se utiliza expresiones “como unos asesinos perseguidos”, “como si fueran salvajes”, se advierte que profesor “adquirió decididamente un aspecto horrendo” y después de la operación se retiró “como un vampiro saciado”. Por debajo de la capa de la civilización se esconden, por tanto, unos seres bastante primitivos, que juegan con la naturaleza en contra de sus normas. A modo atenuante hay que decir que profesor repite varias veces a lo largo de la operación que el perro le da pena, porque ya le había tomado cariño; antes de la operación el profesor muestra también su humildad, pidiendo a Dios que le asista.

A pesar de las escasas probabilidades el perro logra sobrevivir a la operación, y empieza su transformación que podemos seguir a través de la historia clínica escrita por doctor Bormental. Como señala Proffer, las notas del asistente del profesor Preobrazhenski acerca de la transformación del perro empiezan como un informe médico bastante impersonal, sin embargo, con el desarrollo del cambio de Sharik en un hombre, dichas notas son cada vez menos científicas y llegan a ser más emocionales, lo que refleja el tormentoso curso de los hechos (Proffer, 1984: 128). Para Bormental, la operación confirma también los poderes fuera de lo común que posee profesor Preobrazhenski, y se refiere a su mentor como “creador” (“...sin

ninguna retorta de Fausto ha sido creado el homunculus”), imaginando que profesor podrá también transformar a la nueva criatura en un ser dotado de personalidad propia.

Profesor Preobrazhenski, sin embargo, admite que su experimento ha fallado. La transformación del perro en hombre no es resultado de la omnipotencia del científico, sino un simple error en la hipótesis del experimento. No se puede influir en la personalidad del nuevo ser, ya que éste posee ya una propia, una copia fiel de Klim Chugunkin, el donante de la hipófisis y de los órganos sexuales. Si de un chucho callejero el perro se pudo transformar en un “miembro” de la sociedad civilizada, Sharikov, cuya transformación en hombre se consigue de una manera muy violenta, rechaza vivir según los cánones de su creador. Además, le reprocha al profesor su falta de paciencia hacia su persona, dado que fue el científico quien inició el cambio de perro a persona:

¿Acaso yo le pedí que me hiciera la operación?... Cogen a un animal, le abren la cabeza con un cuchillo y ahora lo desprecian. ¿Di yo mi autorización? ... ¿Y la dieron mis familiares? ¿Y si le denunció?

Todos los intentos por parte del profesor de inculcarle a su nueva creación unos hábitos civilizados se convierten en un fracaso. Sharikov sigue teniendo comportamientos muy rudos: se emborracha, persigue a las mujeres, tiene muy mal gusto vistiendo y comiendo (sus gustos culinarios son más básicos que los del perro), y la única manera de divertirse que le satisface es el circo. La fusión del carácter del donante de los órganos trasplantados con algunos rasgos característicos del perro, provoca también algunos comportamientos bastante cómicos como, por ejemplo, dormir en la cocina, igual que antes de la operación. Su aventura con el gato o la muchacha con la que se quiere casar (y que podría ser la misma de la que se estaba compadeciendo todavía como perro en el primer capítulo del libro) nos da una imagen de alguien con pocas luces pero no muy peligroso; esta imagen cambia si pensamos en

su atracción por el trabajo en las purgas (obtiene trabajo como “director de subdepartamento de limpieza de animales vagabundos [gatos y demás]”) y las denuncias que hace sobre profesor Preobrazhenski. El profesor, por tanto, no sólo no puede controlar la naturaleza, sino que además pierde el control de su propia vida. La aparición de Sharikov obliga al profesor a algo a lo que logró oponerse con éxito hasta entonces: a admitir más personas en su piso y cambiar el uso de las habitaciones, ya que Sharikov consigue orden de alojamiento en la propiedad de profesor con ayuda de Shvonder.

Aunque Shvonder es el aliado natural de Sharikov, principalmente por ser el enemigo de profesor Preobrazhenski, también falla a la hora de moldear al humanoide a la imagen de un proletario perfecto, un trabajador ejemplar. Nos encontramos otra vez con la ruptura de uno de los mitos de la novela del realismo socialista: la transformación de un ser inútil para la sociedad, sin principios morales ni ideológicos, en un comunista ferviente, dispuesto a sacrificar todo por la causa común. El camino hacia dicha transformación suele ser lento y arduo, y los momentos de cambio suelen tener mucha carga dramática. En caso de *Corazón de perro* parecería que se cumplen muchas condiciones para que el perro - humano se convierta en un proletario – modelo. Como primera condición está su procedencia social: el perro es un vagabundo, y en su propia piel conoce la dura realidad de la vida con hambre y con frío. A pesar de ello, le quedan sentimientos de compasión hacia otros seres. Como segunda condición está la violenta transformación durante la operación, lo que podría dar lugar al nacimiento de un ser nuevo y mejor (que es lo que pretende profesor Preobrazhenski). Sin embargo, el resultado no es el deseado, y Sharikov se convierte en uno de los “camaradas” que él mismo criticaba siendo todavía perro. Utiliza la ideología socialista a su antojo y para conseguir lo que desea, pero en realidad sus conocimientos son muy difusos. Desdeña a los mismos fundadores de la ideología, como se hace patente en la conversación que tiene sobre sus lecturas (la correspondencia de Engels con Kautski, recomendada por el mismo Shvonder): “Escriben, escriben... El congreso, unos alemanes no se sabe dónde... Se te pone la cabeza como un bombo. Lo que hace falta es cogerlo todo y dividirlo...”

La principal máxima de Sharikov es, por tanto, la de “cogerlo todo”, y muy pronto aprende a manejar a las personas para conseguir lo que quiere. Su amistad con Shvonder no se debe a los deseos de convertirse en un miembro útil de la sociedad, sino a la necesidad de un protector frente al profesor Preobrazhenski. Sharikov insiste en obtener la documentación (las frases que pronuncia, “A una persona sin documentación se le prohíbe severamente la existencia” y “El documento es la cosa más importante del mundo” se asemejan mucho a “Sin documento no hay persona” de *El maestro y Margarita*), y es Shvonder que consigue que Preobrazhenski firme los papeles que son necesarios. También Shvonder le busca a Sharikov el trabajo de limpiar de la ciudad de gatos, pero allí se acaba su colaboración: después de que Sharikov robara al propio comité del inmueble incluso Shvonder admite que es un “bellaco”; el profesor comenta de esta manera los efectos de la educación de Shvonder en Sharikov:

Shvonder es un grandísimo imbécil. No comprende que Sharikov es un peligro más grave para él que para mí. De momento se esfuerza por todos los medios en enfrentarle conmigo, sin pensar que su alguien lo lanza contra él no quedarán de Shvonder ni los huesos.

Sharikov se aprovecha también de su influencia en el trabajo: la chica con la que se pretende casar confiesa a profesor Preobrazhenski que Sharikov la había amenazado. Esto lo confirma el propio Sharikov; cuando el profesor le explica a la chica cuál es la situación y procedencia de Sharikov y ésta decide romper su relación, Sharikov le dice que tendrá que ver qué reducción de personal hará en su departamento. Se comporta, por tanto, como los humanos a los que criticaba siendo todavía perro. El ser humano creado es más salvaje que el animal. Por eso profesor Preobrazhenski dice a su asistente: “Hágase la idea de que lo más terrible de la

situación es que su corazón ya no es canino, sino humano. ¡Y el más podrido de todos los que existen en el mundo!”

Edythe Haber señala que la imposibilidad que tiene profesor Preobrazhenski de educar a Sharikov puede tener causa en el hecho de que, a pesar de la gran diferencia de inteligencia y de comportamiento, espiritualmente están hechos de la misma materia (Haber, 1998: 220). Para esto hay varios indicios. Primero, Shvonder insinúa que Sharikov puede ser un hijo ilegítimo de Preobrazhenski; Sharikov le llama incluso en alguna ocasión “papaíto”, aunque el profesor lo niega. De todas maneras, no se puede negar que Sharikov es una creación de Preobrazhenski, si no natural, por lo menos científica. Además podemos ver en la relación Preobrazhenski – Sharikov una parodia de la relación Dios – Cristo: la operación que da lugar al nacimiento de Sharikov se efectúa en la época de Navidad, el 23 de diciembre, pero al contrario de las declaraciones de Dios (“Este es mi hijo querido...”, Mateo 17.5), Preobrazhenski reniega la paternidad del engendro, como bien señala Burgin (Burgin, 1978: 501). Sharikov es por tanto un Anticristo; en la historia clínica de Bormental se encuentra la siguiente inscripción con tintes apocalípticos: “Hay siete comerciantes de Sujariovka en la cárcel por difundir rumores sobre el fin del mundo por culpa de los bolcheviques”.

Sharikov es también opuesto a Preobrazhenski a nivel puramente humano, siendo en realidad su doble negativo. Sharikov es una versión degenerada de un Preobrazhenski materialista: si el profesor viste con elegancia y buen gusto, con ropas caras, Sharikov se inclina hacia ropa más bien chillona y no sabe combinarla bien. Si al profesor le gusta una buena comida y delicadas bebidas y tabaco, Sharikov vulgariza la comida y tiene una gran atracción por la bebida, que en varias ocasiones ingiere hasta caer en un estado completamente abominable. Los gustos de Preobrazhenski por la ópera se transforman en la atracción de Sharikov por la balalaika. Como señala Edwards, el ataque de Sharik al búho y al retrato del profesor Mechnikov simboliza su incompreensión de la lectura y del trabajo intelectual, y el episodio del baño es la



destrucción del orden y de las amenidades de la vida por las fuerzas de la ignorancia y violencia (Edwards, 1982: 144).

En el contexto político, Preobrazhenski y Sharikov representan las dos caras de la era NEP: el profesor es uno de los especialistas que gracias a sus conocimientos pueden mantener las tradiciones y los gustos de la alta burguesía, mientras que Sharikov refleja el amor hacia una vida fácil en la que se pasa por encima de otras personas. Por otra parte el personaje de Shvonder personifica la lucha que se produjo a mediados de los años 20 entre los seguidores del NEP y los que llamaban a volver a un socialismo “puro”, con un entusiasmo renovado y parecido al de la guerra civil. Pero este entusiasmo socialista tiene también una sombra oscura detrás: el trabajo que consigue Shvonder a Sharikov sugiere la vuelta a las purgas y al terror del periodo revolucionario, ya que la denuncia que hace Sharikov sobre profesor Preobrazhenski nos da a entender que el perro – humano no se ocupa sólo de purgar la ciudad de gatos.

Con la denuncia de Sharikov el profesor ve amenazada su propia existencia. Paradójicamente, a consecuencia de su experimento pensado para mejorar y rejuvenecer la raza humana, profesor Preobrazhenski envejece, convirtiéndose en un hombre cansado y resignado. El profesor está tan agotado que más de una vez piensa en aniquilar a su propia creación, y lo único que le frena es su relación con su asistente, Bormental, que en esta fase de los acontecimientos se revela como un “segundo hijo”, aunque tampoco natural. Bormental posee todos los rasgos de carácter de los que carece Sharikov, y es leal hacia profesor sin límites. Por un lado, le agradece la acogida que le brindó el profesor en sus tiempos de estudiante: “...nunca olvidaré cómo, siendo un estudiante medio muerto de hambre, me presenté a usted y usted me colocó en su cátedra”. Pero su afecto hacia el profesor no se basa sólo en cuestiones puramente utilitarias, sino en un profundo respeto: “...para mí usted es mucho más que un profesor, que un maestro...Mi respeto sin límites... Permítame que le bese, Filip Filipovich”. Bormental, en momentos tan difíciles para el profesor, se convierte en su

único confidente y apoyo, y la única persona ante la cual el profesor admite su error en cuanto al resultado previsto del experimento. Bormental, además, está decidido a autosacrificarse matando a Sharikov y liberando de esta manera a Preobrazhenski de su carga. El profesor no acepta este sacrificio, alegando que su asistente debe llegar a la vejez con las manos limpias, y protestando así otra vez contra la violencia que él mismo había utilizado en la operación del perro. En esta última parte de la novela, Preobrazhenski se humaniza de nuevo, revelando su vulnerabilidad, capacidad de autocritica y de asumir la responsabilidad.

Aunque profesor logra convencer a Bormental, éste actúa cada vez con más violencia contra Sharikov, llegando incluso a amenazarle directamente con matarle. De esta manera usurpa, igual que Preobrazhenski, los poderes de otorgar la vida y la muerte. Además la violencia de Bormental revela también su parecido al otro “hijo” de Preobrazhenski, o sea al propio Sharikov. Como señala Haber, en realidad el tema de la violencia, tanto de Preobrazhenski como de Bormental, no queda nunca de todo resuelto en la novela (Haber, 1998: 223 - 224). La segunda operación, la que devuelve a Sharikov a su estado anterior, a su condición de perro, se justifica por las circunstancias: Sharikov se niega a dejar pacíficamente el apartamento y es él mismo quien inicia la espiral de violencia:

El propio Sharikov llamó a las puertas de su perdición. Levantó su brazo izquierdo y con un gesto obsceno amenazó a Filip Filipovich con su puño mordisqueado e impregnado de un insoportable olor a gato. Después, con la mano derecha, sacó del bolsillo un revólver y lo dirigió hacia el peligroso Bormental.

La violencia, sin embargo, nos sigue horrorizando, y la violación de las reglas morales tiene todavía sus consecuencias. Unos días después de la segunda operación en casa de Preobrazhenski se presenta la policía, acusándole de haber matado a

Sharikov. Como contestación, profesor le muestra un híbrido, ya no hombre, pero todavía no perro, explicando que Sharikov está volviendo por atavismo a su forma de antaño. La vida en el apartamento vuelve a ser pacífica, el perro no se acuerda de su reciente pasado como hombre, y su relación con el profesor es otra vez de admiración: “El ser superior, el gran benefactor de los perros, se sentaba en el sillón”. Pero hay algo inquietante:

El perro veía cosas horribles: el gran hombre hundía sus manos, enfundadas en unos resbaladizos guantes, en un recipiente y sacaba un cerebro; el hombre, obstinado, insistente, buscaba algo, cortaba y observaba, escudriñaba y cantaba: “A orillas del sagrado Nilo...”.

Como Fausto, el profesor es incapaz de detener sus investigaciones, incluso sabiendo el desastre que ha provocado el experimento con Sharik. Aunque al final Preobrazhenski haya triunfado sobre Sharikov, la transformación de este “proletario” en un perro – esclavo anuncia proféticamente un futuro descorazonador: un control total desde arriba sobre los individuos y la desaparición de la libertad personal, que Sharikov de alguna manera apreciaba no queriendo subordinarse completamente al profesor. Por tanto el final feliz de *Corazón de perro* no lo es tanto: el perro mejora su situación material pero pagándolo con su libertad, y los dos científicos recuperan la calma pero al precio de utilizar la violencia. En cierta medida, el esnobismo, el egoísmo o la inhumanidad no dependen de la posición social, sino parecen inherentes a la naturaleza humana.

En *Corazón de perro* Bulgákov atenta contra los mitos más importantes del socialismo. La Revolución, que iba a ser creadora de la nueva Arcadia, un lugar de eterna felicidad para los hombres, no ha mejorado la situación del pueblo ruso; es más, la violencia de la Revolución, opuesta a la evolución, ha dejado a mucha gente en peor situación de la que tenía antes, a no ser que alguien fuera como Sharikov o

Shvonder. Bulgákov atenta contra las figuras sagradas del comunismo: la Revolución es llevada a cabo por los intelectuales (igual que la operación del perro), muchos de ellos sin un conocimiento profundo de la Rusia prerrevolucionaria por haber vivido en el destierro; según Bulgákov, cuando existe esta separación entre teoría y sociedad, el final sólo puede ser trágico: la criatura creada se escapa del control, igual que Sharikov del profesor Preobrazhenski. Algunos estudiosos, como S. Joffe, buscan incluso detrás de los personajes de *El corazón de perro* las personificaciones de algunos miembros del Comité del Partido; así Preobrazhenski sería Lenin, Bormental – Trotski, y Sharikov – Stalin (cit. por Yurchenko, 1991: 104).

Bulgákov no cree en el otro gran mito del comunismo: la formación de un hombre nuevo, obediente a las leyes objetivas de la ciencia. Tampoco cree en una nueva cultura, hecha para una sociedad formada según las normas del “comunismo científico” gracias a la función transformadora de la palabra. No se puede romper tan fácilmente con el pasado, y esto se refiere tanto al orden social, como a las propias artes; como recuerda Fusso, Bulgákov polemizaba con Maiakovski acerca de la ruptura total con la tradición literaria, y según su opinión estas tradiciones del siglo XVIII o XIX están tan presentes en Maiakovski como las inclinaciones de Klim Chugunkin en Sharikov (Fusso, 1991: 393 - 394). Bulgákov lamenta esta falta de valores fundados en la tradición cultural, viendo en ello una de las causas de todo lo negativo que ocurre en la sociedad soviética. De esta manera, *Corazón de perro* constata que la revolución socio – política ha sido la causa de la devaluación de los valores, y que debajo de la gran propaganda de los triunfos del socialismo ha empezado a reinar una simple grosería.

Tanto *Los huevos fatales* como *Corazón de perro* trascienden la mera forma de sátiras políticas, y tienen una relevancia mucho más universal: comentan la naturaleza del progreso y apuntan al grave peligro que puede representar el permitir que el poder político y científico sean controlados por aquellos que piensan que realmente es posible controlar la naturaleza. En *Corazón de perro* Bulgákov intercala con más acierto

que en *Los huevos fatales* el humor de los tópicos soviéticos con cuestiones sociales contemporáneas, ciertos temas filosóficos o metafísicos importantes. Como afirma Fedorova, el trasfondo real de esta novela corta es la misma naturaleza de la humanidad (Fedorova, 2009: 431 – 342), y las ideas antiutópicas de Bulgákov, expresadas a través de la sátira, tienen como fundamento el misticismo, lo ilógico, el sinsentido de la existencia social. En la prosa fantástica de Bulgákov tras la risa hay una inesperada, profundamente escondida tristeza, una sabiduría escéptica y trágica, y por eso sus obras se elevan por encima de los problemas nimios de su tiempo y nos llevan siempre más allá de lo pequeño e insignificante.

## 2.6. “La guardia blanca”

A pesar de la inmersión en la vida moscovita de los años 20, Bulgákov no abandona todavía en su mente y en su escritura a aquellos momentos vividos durante la guerra civil, que plasmará aún en su primera novela, *La guardia blanca* y, posteriormente, en la obra teatral basada en la misma, *Los días de los Turbin*. Bulgákov quería ofrecer su versión de la guerra civil, y no lo hace desde un panorama grandioso de la totalidad de la guerra, sino centrándose en tan sólo un fragmento, en un breve período de los años de la Revolución en su ciudad natal, Kiev, y más en concreto en los años 1918 y 1919, a los que plasma en un tono muy personal.

Bulgákov afirma que la concepción de este libro data de 1922, el año en el que muere su madre, una muerte que le sacude profundamente por dentro ya que significa en cierta medida el fin de una época feliz, la de la infancia y la juventud, un final que coincide además con el fin del mundo tal y como se conocía, un mundo con unos parámetros perfectamente controlables que se ve abocado a la desaparición dando lugar a un entorno nuevo, desconocido, y por tanto amenazador. Ese sentimiento es el que impregna toda la obra que, sin embargo, se nutre también de toda la experiencia

previa de la guerra civil, y que de hecho Bulgákov empieza a concebir bastante antes del señalado año 1922, aunque la muerte de su madre le dé un impulso definitivo a la obra.

Aunque no se conserva ninguna de las redacciones anteriores de *La guardia blanca*, sus antecedentes se pueden rastrear hasta la estancia del escritor en el Cáucaso, donde sabemos que escribió la obra *Los hermanos Turbin* (apellido que llevará la familia protagonista de la posterior novela, un apellido además que coincide con el apellido de soltera de la abuela materna de Bulgákov); también en sus letras desde Cáucaso el escritor hace constantes referencias a una novela a la que titula *La dolencia*, cuyo manuscrito se quedó luego en Kíev, y de la cual Bulgákov retoma las líneas principales en 1921, como confiesa en la carta a su primo de febrero de ese mismo año. Incluso en la novela que Yuri Slozhkin escribe sobre la vida de aquellos años en Vladikavkaz el alter ego de Bulgákov se llama Alexei Vasílievich Turbin, lo cual indica que las ideas de *La guardia blanca* rondaban al escritor mucho antes de lo que él mismo afirmaba.

No se puede olvidar tampoco el parecido de algunos personajes y descripciones de la novela con los relatos que Bulgákov publica en *Nakanunie* y que transcurren durante los años de la guerra civil: *La corona roja*, *Yo maté*, *La noche del 2 al 3* o *Las extraordinarias aventuras de un médico* son claros antecedentes de la novela, si no las primeras redacciones de algunas de sus escenas o capítulos. Recogen ciertas *idée fixe* que aparecen una y otra vez en la obra temprana del escritor, y a las que va reescribiendo y reestructurando continuamente, hasta que la muerte de su madre quizás de un impulso definitivo para redactar lo que se convertiría en su primera novela larga.

La historia de la redacción de *La guardia blanca* está llena de incertidumbres e incógnitas. Aunque en 1924 Bulgákov lee su novela en los círculos literarios de Moscú, ésta no está todavía terminada, ni mucho menos. En marzo de este mismo año

*Nakanunie* anuncia que Bulgákov había completado la primera parte de una trilogía, *La guardia blanca*; según ha podido establecer Chudakova a partir de las entrevistas con los contemporáneos del escritor, las tres partes de esta planeada trilogía iban a titularse *La cruz de medianoche* (o *La cruz blanca*), *El estandarte amarillo* y *El golpe escarlata*. La segunda parte de la trilogía iba a desarrollarse en el Don, y la tercera parte iba a centrarse en el personaje de Mishlaievski ingresando en el Ejército Rojo. Sin embargo en estas fechas ni siquiera la primera parte de la futura trilogía, *La guardia blanca*, estaba probablemente todavía terminada: el contrato que firma Bulgákov para su publicación en la revista *Rossia* y que data de abril de 1924 no especifica con demasiada concreción las dimensiones de la novela, y aunque las primeras dos partes de la novela aparecen en los números 4 y 5 de la revista al principio del año 1925<sup>46</sup>, el final de la obra no está todavía listo, y en abril y en junio el escritor recibe presiones por parte de los editores para su entrega. Cuando por fin Bulgákov termina la novela, el futuro mismo de la revista está ya en entredicho: el número 6 nunca se llega a publicar ya que *Rossia* es clausurada por órdenes de Anatoli Lunacharski, comisario popular de la enseñanza, y con ello los lectores se quedan sin acceso al final de la obra. De hecho, la publicación de las dos primeras partes de *La guardia blanca* fue uno de los motivos de la clausura de la revista.

A pesar de la imposibilidad de publicar *La guardia blanca* en la Unión Soviética hay otras dos ediciones que salen en el extranjero. La primera es una edición pirata que aparece en Riga en 1927; el editor de *Rossia* Kaganski se usurpa el derecho de publicar la novela de Bulgákov fuera de las fronteras soviéticas, cobrando además los derechos de autor. En esta edición no controlada por el escritor la última parte de la novela es en la realidad una transcripción en prosa de los diálogos de la obra teatral basada en la novela, *Los días de los Turbin*, con ciertas incongruencias que esto crea. La segunda es publicada en París por la editorial *Concorde*; las dos primeras partes se publican en 1927 bajo el título *Los días de los Turbin*; la tercera parte se publica en

---

<sup>46</sup>Bulgákov dedica *La guardia blanca* a la que sería su segunda mujer, Lubov Evgueniévna Belozerskaia, con la que se casaría en 1925, a pesar que en el momento de la redacción de la novela todavía sigue casado con su primera mujer, Tatiana Lappa.

1929, esta vez ya con el conocimiento del escritor, como señala Lesskis (Lesskis, 1999: 29 – 30). De hecho, la versión parisina es la que Bulgákov indicó como la definitiva, lo cual quiere decir que la redacción de la novela no concluyó en el año 1925 sino posteriormente, y que la novela sufrió en este tiempo bastantes cambios, alargándose de los iniciales diecinueve capítulos a los veinte definitivos y cambiando totalmente el final, que en la versión parisina es mucho más maduro. Ni por la edición de Riga ni por la de París recibe Bulgákov alguna clase de remuneración, ya que la Unión Soviética no se adhirió a la convención sobre la protección de los derechos de autor, y no había manera de reclamarlos.

Los constantes cambios en la novela dan fe de la manera de trabajar de Bulgákov, el mismo método de composición que luego seguirá al escribir su obra cumbre, *El maestro y Margarita*, y que consiste más que en correcciones, en varias versiones sobre el mismo tema. La mecanógrafa que le ayudó en la preparación de aquella versión publicada en *Rossia* recordaba al menos cuatro borradores diferentes, y la desaparición de secciones enteras de una redacción a otra; la redacción de 1929 supone una alteración todavía más profunda, constituyendo sin duda la prueba de una mayor madurez del escritor que dota el final de la novela de mucha más fuerza, sin convencionalismos, focalizándolo más en la Historia y la eternidad que en los destinos concretos de los héroes de la obra, que al fin y al cabo no son más que marionetas en las manos del destino. Quizás el abandono de un final más abierto se debe a la comprensión de un sentido general de una planeada trilogía en tan sólo una novela, como sugiere Milne (Milne, 1990: 74); sea como sea, lo mundano pierde la batalla a favor de la fuerza del devenir histórico que devora todo lo que encuentra a su paso sin sentimentalismos ni distracciones, ante lo cual los hombres no pueden hacer más que rendirse y añorar aquello que perdieron.

Porque en el fondo *La guardia blanca* es una novela sobre la añoranza de lo perdido, sobre lo universal y sobre los valores humanos representados a través de la cultura, una cultura concentrada en la imagen de la Ciudad. La Ciudad en la novela es a



la vez un sitio específico y un símbolo universal; Kíev, la ciudad a la que nunca se llama por su nombre, pero que se percibe en todos los detalles, es en la novela de Bulgákov la guardiana de los valores culturales que en el momento de escribir la obra ya para muchos pertenecen al pasado, aunque todavía haya quienes los añoren con fuerza. Esta intención de resguardar aquella cultura que para Bulgákov es la base en la que apoyarse para crecer y para crear se refleja ya en los dos epígrafes con los que inicia la novela, uno procedente de *La hija del capitán* de Pushkin<sup>47</sup>, y otro del libro de las Revelaciones<sup>48</sup>. La tormenta amenaza, y después de ella todos serán juzgados por sus obras; estos epígrafes representan el miedo de que la tormenta se lleve por delante todo lo que para el escritor es tanpreciado, le herencia cultural de todo un país que una vez destruida no volvería nunca, dejando tras sí un vacío enorme; es una opinión que va totalmente en contra de lo que en los años 20 vociferan las diferentes organizaciones de los escritores “proletarios”, que proclaman que el arte de la nueva era no debería tener ninguna clase de “contaminación” burguesa. A pesar de las voces que consideran que hay que proteger y preservar la herencia cultural, como la de Anatoli Lunacharski, comisario popular de la enseñanza, la posición que tiene Bulgákov va desde luego contracorriente, y es bastante arriesgada ya en 1925 cuando el escritor publica las primeras partes de la novela, y más todavía en 1929 cuando en París se publica su versión definitiva.

*La guardia blanca* se desarrolla en un Kíev amenazado por la entrada de los ejércitos nacionalistas ucranianos de Petliura y defendido a duras penas por las fuerzas blancas. La ciudad en la obra de Bulgákov es como una torre iluminada asechada por fuerzas oscuras del enemigo, o más bien los enemigos, porque Petliura con su nacionalismo ucraniano es sólo uno más de los que se disputan su dominio, a parte de los alemanes, los nacionalistas blancos del hetman Skoropadski, o los siempre amenazantes bolcheviques.

---

<sup>47</sup> “Empezó a caer una nieve menuda y de pronto los copos se hicieron de gran tamaño. Aulló el viento: era la ventisca. En un abrir y cerrar de ojos el oscuro cielo se perdió en un mar de nieve. Todo desapareció.

- Mal se presentan las cosas, señor – gritó el cochero -. La tempestad se nos echa encima.”

<sup>48</sup> “Y fueron juzgados los muertos por las cosas que estaban escritas en los libros, y según sus obras.”

Bulgákov claramente no acepta a la ucranización forzosa de aquellos tiempos, que le resulta detestable (Abensour, 1993: 309); para él la guerra, sea por lo que sea, amenaza la civilización floreciente en la ciudad, los valores tradicionales que pierden vigencia en los tiempos convulsos. Al fin y al cabo, Kíev es la guardiana de las tradiciones rusas y europeas, y el separatismo ucraniano se quiere alejar de ellas demasiado para el gusto del escritor. La ciudad parece vivir una vida separada del resto del mundo, intentando olvidar con todas sus fuerzas los peligros que la asechan desde fuera con una intensidad que sólo tienen los que saben que el mundo se acaba; los que se concentran en la ciudad, muchos de ellos huyendo de los bolcheviques, se aferran a ella como a una isla en medio de la tormenta, solamente de vez en cuando recordando con miedo los horrores que han dejado atrás:

A los bolcheviques los odiaban. Pero su odio no era un odio franco, que mueve a la lucha e infunde el deseo de matar, sino un odio cobarde que silba tras la esquina, en la oscuridad. Odiaban de noche, al quedarse dormidos presa de confusa alarma, y de día en los restaurantes, al leer los periódicos en los que se describían cómo los bolcheviques descargaban sus pistolas en la nuca de oficiales y banqueros, y cómo en Moscú vendían en las tiendas carne de caballo con muermo.<sup>49</sup>

La guerra, de la que todos intentan olvidarse, sigue sin embargo allí, latente, inevitable. Siguiendo la filosofía histórica de Tolstoi, los eventos históricos no están determinados por la voluntad de grandes hombres, sino por las fuerzas mucho más imprecisas, un cúmulo de circunstancias, pero que de forma ineludible avanzan hacia su fin. Aunque Kíev y sus habitantes intentan volver la espalda al peligro, éste no desaparecerá; la derrota de los blancos en la ciudad fue predestinada por el enfado del campesinado y su sueño de la reforma agraria. La tormenta de la historia ya está en

---

<sup>49</sup>M. Bulgákov, *La guardia blanca*, Ediciones Destino, Barcelona 1991

marcha y nada puede pararla, y mucho menos los intentos tan débiles como los del ejército blanco que se desmorona casi sin defenderse.

La ciudad guarda lo mejor y lo peor de aquellos que huyen de los bolcheviques; de alguna manera Bulgákov se ríe de los que son de su mismo signo político, reconociendo que muchos de ellos y sus comportamientos dejan bastante que desear:

Tras los muros de piedra todas las viviendas estaban abarrotadas. Los habitantes de siempre se comprimían y seguían comprimiéndose, dejando de buen grado o a la fuerza sitio a quienes no cesaban de afluir a la Ciudad [...]. Llegaban en la huída banqueros con sus esposas; llegaban avispados hombres de negocios que habían dejado en Moscú agentes con la orden de no romper los lazos con el nuevo mundo que nacía en el viejo reino; propietarios de casas confiadas a administradores secretos de su plena confianza, industriales, mercaderes, abogados y políticos. Llegaban periodistas de Moscú y Petersburgo, gente venal ávida y cobarde. Cocotas. Honorables damas de aristocrático apellido. Sus tiernas y pálidas hijas, corrompidas por el ambiente petersburgués, con los labios pintados. Llegaban los secretarios de directores de departamento y jóvenes pederastas pasivos. Llegaban príncipes y gentes del tres al cuarto, poetas y prestamistas, gendarmes y actrices de los teatros imperiales [...].

La Ciudad se hinchaba, se extendía, se salía de sí misma como la levadura del tiesto. Hasta el amanecer permanecían abiertas las casa de juego y a ellas concurrían personalidades petersburguesas y personalidades de la Ciudad, concurrían afectados y orgullosos tenientes y mayores alemanes, a quienes los rusos estimaban y temían. Concurrían truhanes de los clubs de Moscú y terratenientes rusos y ucranianos, cuya suerte pendía ya de un hilo. [...] Olía a café tostado, a sudor, a alcohol y a perfume francés. Durante todo el verano del año dieciocho no cesaron de pasar por la calle Nikoláievskaia los orgullosos cocheros utilizados por la gente de dinero, con sus caftanes

guateados, y los conos de los faros, formando una línea ininterrumpida, lucían hasta el amanecer. En los escaparates se amontonaban bosques de flores, colgaban los lomos de salmón ahumado con su dorada grasa y las botellas del excelente champaña “Abrau” languidecían con sus águilas y sus sellos.

En una ciudad convulsa y llena de refugiados de toda clase y toda moral, el hogar se transforma en la gran metáfora de la civilización, una civilización amenazada. La casa de los Turbin, los héroes de la novela, es la reminiscencia de la casa donde Bulgákov pasó su infancia y los años de adolescencia, un recuerdo de los tiempos felices en los que casi no había preocupaciones. Como afirma Drawicz, Bulgákov puso más tarde mucho empeño en conseguir una casa a la imagen de aquella de sus padres, y en crear un micromundo basado en la jerarquía de valores, orden y equilibrio (Drawicz, 1993: 236); no es de extrañar que para el escritor fuera el símbolo de las convicciones que se tambalean en un mundo cambiante, unas convicciones bastante conservadoras, centrados en un patriotismo y lealtad absolutos.

La descripción de la casa preside el primer capítulo de la novela:

...crecieron todos y el reloj siguió como antes, dejando oír sus campanadas. Tan acostumbrados estaban a él que si por un milagro hubiese desaparecido de la pared lo habrían sentido como si se hubiese extinguido una voz familiar y nada pudiera cubrir el vacío. Pero felizmente, el reloj era inmoral, lo mismo que “El carpintero de Saardam” o los azulejos de la estufa, que como una sabia roca daba calor y vida en los tiempos más ásperos.

Y estos azulejos, las butacas tapizadas con viejo terciopelo rojo, los descoloridos tapices del zar Alexei Mijáilovich con un halcón en la mano y de Luis XIV descansando en un paradisíaco jardín a orillas de un lago de seda, los tapices turcos con portentosos dibujos sobre un campo oriental que no cesaban de aparecerse a Nikolka en sus delirios cuando enfermó de escarlatina, la lámpara de bronce con su pantalla, los mejores armarios del

mundo con libro que olían a misterio y a viejo chocolate, con Natasha Rostova y “La hija del capitán”, las tazas de borde dorado, la plata, retratos, más retratos....

Las cortinas de color crema y la luz de la lámpara con la pantalla verde separan el espacio de la casa de la violencia y la inestabilidad del caos exterior. Los Turbin cierran los ojos a lo que acontece fuera de la casa: allí sólo hay oscuridad, frío, violencia, hambre y muerte, mientras que en el interior de la casa se conserva luz, calor, orden, comida y confort. Como señala Permiakova, la niebla cubre la ciudad como un símbolo de lo demoníaco, y en ella surgen y desaparecen las fuerzas que se disputan su dominio, los ejércitos de Petliura y de hetman Skoropadski que hasta ahora gobernaba la ciudad (Permiakova, 2005: 79-80); en contraposición la luz cálida de la casa es la que da y sostiene la vida, mientras que la luz de la linterna eléctrica desnuda y fría es a menudo el testigo mudo de los asesinatos que ocurren en los tiempos convulsos. El hogar es un valor eterno, igual que la patria o el honor, y la familia Turbin representa precisamente lo mejor del antiguo régimen, con su coraje y su fe en el honor, las mejores tradiciones espirituales del siglo XIX.

Bulgákov no describe a unos caracteres realmente heroicos; son simplemente personas sacadas de su ritmo de vida normal que intentan sobrevivir en un mundo convulso. Alexei Turbin es un hombre desilusionado, que no sabe cómo debe reaccionar a lo que ocurre a su alrededor, y que se siente incapaz de una acción clara. Su hermano Nikolka es un joven entusiasta, algo *naif*, preparado en su inocencia para luchar por la causa blanca. Su hermana Elena sólo es capaz de mostrar energía en el campo doméstico. También aparecen otros personajes: Mishlaievski, soldado valeroso que es el primero en ver la situación del ejército blanco dentro de la ciudad, el primo Lariosik que aparece repentinamente, aportando notas de humor a las situaciones domésticas con su poco arrojo, o el poco imaginativo Studzinski. No son la clase de personas que muevan la historia; son más bien las víctimas de los cambios, cambios no deseados por ellos, sino padecidos.

Bulgákov describe toda clase de rusos blancos: aquellos que como los Turbin representan la integridad, el respeto, la camaradería y la amistad, y aquellos que como Talberg o Vasilisa carecen de honor y sólo piensan en salvar su cabeza a toda costa. Blancos son prácticamente todos los personajes principales de la obra, mientras que los pertenecientes a los otros bandos son como sombras que se mueven a oscuras, sin definición alguna. Y sin embargo el escritor no hace juicios de valor sobre las acciones de sus personajes; es realista en su narración, y no juzga ni a los hombres de Petliura, ni a los alemanes, ni a los blancos, ni a los bolcheviques, sobre los que no miente, aunque los sitúe detrás de la escena. Su posición es la de mayor objetividad posible, aunque su corazón pertenezca al bando vencido en la guerra; a pesar de ello desde su perspectiva histórica no puede evitar dibujar a aquellos que se autoproclamaban vencedores y dueños de la ciudad con cierto sarcasmo. Así se deduce que Petliura, la tercera fuerza en discordia de las que se disputan la Ciudad (después de los alemanes y los bolcheviques) es un ser infernal, liberado de la prisión de la celda número 666, y precedido por varias señales inquietantes que parecen sobrenaturales; en cambio Skoropadski, que tan orgullosamente utiliza el histórico título de *hetman* no resulta más que un cobarde que huye disfrazado de alemán ante la inminente aparición de los ejércitos de los campesinos de Petliura, dejando la ciudad sin mando, y con unos defensores que ya intuyen que su guerra está perdida:

Un hombre flaco, de pelo gris, bigotillos recortado y afeitadas mejillas de pergamino, con un lujoso capote caucasiano adornado con cordones de plata, no cesaba de ir y venir nerviosamente. Junto a él se removían tres oficiales alemanes y dos rusos. Uno de capote caucasiano, como persona neutral, y el otro de guerrera y pantalones de montar que denotaban su precedencia de la caballería de la Guardia, aunque con las hombreras en forma de cuña del hetman. Entre los cinco ayudaron a primero a cambiar de ropa. Le despojaron del capote caucasiano, de los anchos calzones y de las botas de charol. Le hicieron ponerse un uniforme de mayor alemán y quedó convertido en uno de tantos, como otros cientos de mayores alemanes. Luego se abrió la puerta, se

descorrieron los polvorientos cortinones palatinos e hicieron pasar a otro hombre, que lucía el uniforme de médico militar del ejército alemán. Éste trajo consigo un montón de paquetes, los abrió y con mano hábil vendó la cabeza del recién nacido mayor alemán de tal modo que sólo quedó visible el ojo derecho de zorro y los finos labios que dejaban al descubierto varios dientes de oro y platino.

Los grandes eventos trágicos, aunque desde el principio se presenten en un tono épico<sup>50</sup>, son en el fondo una farsa, como señala Wright (Wright, 1978: 68); los hombres, con sus ideales, sus valores, sus convicciones, no son más que peones en el tablero de la historia, un tablero donde se desatan fuerzas que barren a todas las figuras por igual. Es la idea que subyace tras la hermenéutica, según la explica Garagalza: el sujeto no es completamente ajeno a la historia, sino ligado a ella por na relación de pertenencia; aquí la historia es la principal protagonista de la novela, arrastrando tras sí a los desdichados que se encuentren a su paso. Es la lucha de las clases la que se desencadena, una lucha entre aquellos rusos educados en unas tradiciones y una cultura tradicionales, y unas masas resentidas e ignorantes pero mucho más numerosas, y aunque los héroes de la novela afirmen todavía que “ahora sabemos que sólo la monarquía puede salvar a Rusia”, sus ideas se van antojando anticuadas, quizás hasta al propio escritor que al fin y al cabo pertenece con el corazón a la vieja *intelligentsia* rusa. Hay un aire de derrota en toda la novela, porque los Turbin intuyen que se afanan en defender algo que ya realmente no existe: “Ahora había que defenderlo... ¿Pero qué defender? ¿El vacío? ¿El eco de los pasos?”

---

<sup>50</sup>La primera frase de la novela (“El año 1918 del nacimiento de Cristo y segundo del comienzo de la revolución fue grande y terrible”), recuerda al principio de la célebre trilogía del polaco Henryk Sienkiewicz, cuya primera parte, dedicada a la revuelta ucraniana de Bohdan Chmielnicki cuando aquellas tierras todavía pertenecían al Reino de Polonia, empieza así: “El año 1647 fue un año extraño, en el que diversos signos en el cielo y la tierra anunciaban desastres y hechos extraordinarios.” (Henryk Sienkiewicz, *Ogniem i mieczem*, PIW, Varsovia 1962). Bulgákov de hecho menciona a Sienkiewicz en las páginas de *La guardia blanca*, en el capítulo 5.

Las ideas que les mueven parecen anticuadas en aquel mundo cambiante en el que viven e intentan sobrevivir. Ya no es sólo el zar y el imperio los que perecen; es la propia *intelligentsia* que siempre les servía, la que pierde su sentido de existir al no ser capaz de adaptarse a los cambios y a los tiempos nuevos. Algunos, como el coronel Nai – Turs, permanecen sin embargo fieles a su código de honor, aunque les lleve a la muerte, una muerte que además en su caso tiene como fin salvar las vidas de otros, de los más jóvenes a su mando, aquellos que tienen más posibilidades de hacerse a la nueva realidad que se les viene encima y que no entienden, pero que ya dan por inevitable, igual que el perder la guerra que ya parece absurda, por mucho que eso duela:

¡Oh, sólo el que ha sido vencido sabe lo que esta palabra significa! Se parece a una fiesta en una casa en la que se ha estropeado la luz eléctrica. Se parece a una habitación por cuyo empapelado se arrastra un moho verde rebosante de enfermiza vida. Se parece a los niños raquíticos, al aceite rancio, a soeces insultos pronunciados por voces de mujer en la oscuridad. En una palabra, se parece a la muerte.

Es una constatación realista, exenta de un lamento autocomplaciente sobre aquello que se ha perdido. Tampoco hay esperanza, por lo menos no de la instauración del régimen zarista, igual que no hay en *La guardia blanca* una idealización de los propios blancos, ni tampoco un recibimiento alegre de los bolcheviques. Desde la perspectiva de los años que hayan pasado desde la guerra civil, Bulgákov presenta a los blancos no como enemigos, no como portadores de una ideología determinada, sino simplemente como personas, seres humanos que intentan aferrarse a lo que les resulta conocido como medio para sobrevivir el cambio entre las dos épocas, un cambio que no entienden ni pueden comprender. Es una ceguera histórica a la que los Turbin no pueden evitar, resguardados del exterior por el fuego cálido de su chimenea, pertenecientes a una generación que el mismo Bulgákov calificó en alguna ocasión como fallida. Pero, como señala Lakshin, esta existencia a la sombra de la lámpara con



su pantalla verde es también una afirmación del derecho a la vida privada, de su inviolabilidad, el retrato del sueño de un hombre simple sobre una vida tranquila, un hogar pacífico y la alegría de la existencia (Lakshin, 1995: 7-8). Afirmar esto es una pequeña rebelión por parte de Bulgákov que al tiempo de escribir la novela vive ya en un estado que lo intenta controlar todo; a pesar de las ideologías, a pesar de todo, el hombre debería ser libre de hacer y pensar lo que quiera al menos en su casa.

La casa de los Turbin es un espacio lleno de libros y de música, símbolos de la vida y de las costumbres de antes de la Revolución. A través del lenguaje de la música Bulgákov crea efectos y evoca imágenes que realzan lo expresado verbalmente, creando polifonías de múltiples voces, como múltiples son las fuerzas que se disputan la ciudad. Los sonidos son asociados principalmente a las óperas clásicas o romanzas, aunque aparecen también algunas canciones populares ucranianas como el fondo musical de una época agitada. Los personajes son descritos incluso como caracteres y sus voces se identifican con los de los cantantes. La teatralidad preside las escenas donde aparecen las masas. Pero ante todo, tanto la música como los libros permanecen, siendo la esperanza para la supervivencia de algo de lo antiguo: a pesar de todo lo que ocurre en la ciudad, a pesar de la derrota de los blancos, los libros siguen esperando en las estanterías a que les alcance una mano para leerlos, y las partituras siguen posadas en el atril del piano para ser escuchadas otra vez. Los Turbin pueden sobrevivir, y en su casa se sigue guardando la tradición, quizás esperando unos tiempos mejores, aunque esta espera puede resultar larga en unos tiempos en los que parecen cumplirse antiguas profecías bíblicas acerca del fin del mundo y en los que la moral parece completamente perdida: “No hay señal capaz de detener la desintegración y descomposición que han anidado ahora en las almas de los hombres”.

Bulgákov evalúa los procesos sociales a través de la moral cristiana, y la aparición de la fuerza impura es un medio para extender las fronteras meramente históricas y entrar en el mundo eterno, como afirma Erykalova (Erykalova, 1993: 328). Y aunque lo fantástico no está presente en *La guardia blanca* de forma tan patente

como en algunas otras obras del escritor, hay también sus huellas: Petliura parece haber salido del mismo infierno, Shpolianski al visitar la consulta de Alexei Turbin le describe a los bolcheviques como el Anticristo, la lechera Yavdoja parece una joven bruja, y cuando Elena Turbin reza por la vida de su hermano cae fulminada al ver que la Virgen ante la cual se encuentra postrada parece abrir los labios en respuesta a sus súplicas. Y está sobre todo el sueño de Alexei Turbin, un sueño en el que el coronel Nai-Turs le recibe en el cielo, un cielo en el que hay sitio para todos, incluso para los bolcheviques que no creen en su existencia. Las fronteras reales entre el tiempo y el espacio se difuminan; el terrible año 1918 se vuelve atemporal, parece flotar en la confusión de un tiempo histórico difuso, se eterniza y se encarna, se convierte en algo mítico, inmortal.

El sueño de Turbin indica que hay un imperativo ético y moral en la herencia cultural a la que representa; no sólo son los libros y la cultura la que impulsa el código de honor que hace a los hermanos Turbin defender la ciudad aun sabiendo que es una empresa perdida de antemano, ya que otros personajes con los que comparten el mismo código cultural se guardan mucho de hacerlo, como su avaro vecino Vasilisa, o como el marido de Elena, Talberg, que huye del país abandonándola y que rehace su vida sin menor remordimiento. No es tanto la causa por la que se lucha, como la manera de hacerlo, con convicción y valentía, la que determina la legitimación de los valores, y la compasión divina que se intuye en el sueño de Alexei Turbin.

Este sueño no es el único que aparece en *La guardia blanca*; también está la pesadilla de Vasilisa sobre el robo de sus escondidos bienes, o las pesadillas de los dos hermanos Turbin acerca de sus huidas y de las persecuciones. El capítulo veinte de la novela, el añadido para la edición parisina, la que Bulgákov tenía por definitiva, vuelve al eco de este sueño, y hace parecer que todo lo que había ocurrido en el 1918 había sido una pesadilla, pesadilla que continúa en el año 1919: “El año 1918 del nacimiento de Cristo fue grande y terrible, pero 1919 fue más terrible todavía”.

Bulgákov habla otra vez de la noche del 2 al 3 de febrero, habla de los ejércitos que aparecen y desaparecen en la niebla, de lo poco que quedará en breve de los signos de la guerra, que desaparecerán como por arte de magia, como si las cosas terribles que se hayan visto no se hubieran producido nunca:

¿Por qué hubo todo eso? Nadie podría decirlo. ¿Pagaría alguien la sangre vertida?

No. Nadie.

Sencillamente, se derretirá la nieve, saldrá la verde hierba ucraniana, se alegrará la tierra... brotarán los trigales... temblará la calígene sobre los campos y de la sangre no quedará ni rastro. La sangre vertida en los campos cuesta poco y no la pagará nadie.

Nadie.

El final del libro se disputa entre los sueños felices de Vasilisa (lo que no deja de ser una nota de humor), la pesadilla de Elena que ve a su hermano cubierto de sangre, y el sueño alegre de un niño inocente, Petka Scheglov, que corre libremente por las verdes praderas: "Cuando los adultos, en sueños, necesitan correr, los pies se les pegan al suelo, gimen y se esfuerzan en sacarlos del fango. Pero los pies de los niños son ágiles y se sienten libres."

Este sueño simboliza la voluntad de olvidar los horrores de la guerra tan terrible como la guerra entre los hermanos. Hay una promesa vaga de un futuro mejor. Nada está todavía decidido, y el final se queda abierto, porque lo único que es seguro es que la vida seguirá, pase lo que pase. Seguirá la vida de la ciudad, aunque caiga en otra manos, seguirá la vida de los Turbin, aunque desaparezca el mundo en el que vivieron hasta ahora. Las tormentas de la historia se calmarán, aunque dejen cambios a su paso. La novela termina con una pregunta para la que quizás ni siquiera el escritor

tenía la respuesta, una pregunta que planta al hombre frente a la historia y a la eternidad, dejándolo pequeño y algo ridículo con sus preocupaciones, sufrimientos y desvelos:

Todo pasará. Los sufrimientos, los dolores, el hambre y la peste. Desaparecerá la espada, pero las estrellas quedarán cuando en la tierra no quede ni siquiera la sombra de nuestros cuerpos y de nuestras obras. No hay un solo hombre que no lo sepa. ¿Por qué, pues no queremos volver nuestras miradas hacia ellas? ¿Por qué?

En esta pregunta subyace el nivel filosófico de la novela, quizás más oculto de lo que luego estaría en *El maestro y Margarita*, pero sin embargo existente bajo las descripciones realistas de la guerra civil, de los lugares y personas reales. Lo que presenta Bulgákov en la novela es una mitificación de la historia, tal como la describe Eliade: presentación de categorías en lugar de acontecimientos, de arquetipos en vez de personajes. Es la visión del Apocalipsis frente a la moral; aunque los Turbin se dejan llevar por los mitos de la Rusia zarista, de la ayuda de los aliados, de la gloria en la lucha por el país, aunque piensen erróneamente que sus actos cuentan en la tormenta histórica, representan la creencia de Bulgákov en un ideal de comportamiento en cualquier circunstancia, aunque sea en una vorágine de acontecimientos que simplemente pasan, sin justificación ninguna, como señala Proffer (Proffer, 1984: 149 – 150). El cambio político es efímero, y puede suceder una y otra vez sin dejar una huella realmente fuerte. Aunque no se pueda acallar el mundo sangriento y sin sentido simplemente cerrando las cortinas de color crema, hay que seguir conservando el idealismo y la decencia moral. Para Bulgákov es la única salida posible para una situación imposible; los Turbin son sus alter ego, y es la postura que él trata adoptar en un tiempo histórico que parece ser una serie de incidentes que conducen a caos ilimitado.

Es por eso por lo que adopta Bulgákov un estilo de crónica épica, con mucha presencia de la semántica de lo épico: los fenómenos naturales, el invierno y la nieve,

el sol, la tormenta, los astros, un tiempo que avanza como una flecha, la predicción de días venideros terribles. El aire a la crónica de antiguos tiempos, crónica basada en relatos orales, le da cierto sentido de continuidad a la narración corta, secuencial, con una proliferación de escenas e imágenes muy diferentes en intensidad, pero de una gran fuerza evocativa. A pesar de su mezcla entre lo dramático y lo cómico, de su combinación de hechos históricos con historias personales, es una obra unificada en su sentido al que no rompe ni siquiera el hecho de la multiplicidad de caracteres y los hilos de las historias que no terminan de manera concreta.

Como apunta Proffer, esta fragmentación narrativa tan característica de *La guardia blanca*, con saltos de espacio y de tiempo, y las transiciones inesperadas del pensamiento de un personaje a otro, da a la novela ciertos aires de ambigüedad que podrían ser en cierto sentido protectores; esta manera de escribir hace que a veces sea imposible distinguir entre lo que piensa el narrador (o mejor dicho los narradores), y lo que piensan los personajes, entre lo que está escrito de forma seria, y lo que es pura ironía (Proffer, 1984: 156-157). Eso puede llevar a diferentes conclusiones sobre el texto, sobre un mismo párrafo del mismo, cosa que de hecho ha ocurrido y ocurre en la crítica de esta obra de Bulgákov.

*La guardia blanca* es una mezcla de aproximación dramática, teatral se diría, de algunas escenas, con unas descripciones muy pictóricas, líricas incluso. Este tipo de prosa, llena de dolor interior a través del cual se contempla un mundo perdido, es único en la obra de Bulgákov; en ninguna otra de sus obras las interrupciones líricas del autor transforman tanto la forma tradicional de la novela gracias a ciertos elementos de cuento y fragmentos de prosa ritmizada. El lenguaje de grandes contrastes, de una sensibilidad que rápidamente cambia de lo lírico a lo grandioso, de lo satírico a lo propio de un cuento de hadas, es el que se encarga de juzgar la historia, una historia que al fin al cabo también mezcla en sus páginas la alegría y el dolor, lo bueno y lo malo de los hombres y de su devenir. Se convierte así *La guardia blanca* en un

laboratorio estilístico en el que el escritor utiliza diferentes herramientas, diferentes técnicas.

Bulgákov hace en *La guardia blanca* una sincera aproximación a lo vivido en su ciudad durante un breve período de la guerra civil, con la mayor objetividad posible, pero no sería él mismo si no transmitiera en su obra su propia visión de las cosas, a través del prisma de su educación, de su añoranza, de sus recuerdos de la familia y de los años felices. Quizás por remitirse a su hogar añorado sea *La guardia blanca* la obra más lírica que escribió nunca; quizás sea su despedida más desgarrada de un mundo que nunca va a volver, que parece para siempre. En los años en los que escribe la novela, Bulgákov ya tiene que ser plenamente consciente de que los bolcheviques con su ideario y sus mitos han venido para quedarse durante mucho tiempo: es una novela escrita desde la perspectiva de un vencido que sabe que la pérdida de su mundo es inevitable. Eso es lo que subrayaba Stalin de la obra teatral que Bulgákov basó en *La guardia blanca*, *Los días de los Turbin*, una obra que marcaría el rápido ascenso de Bulgákov a la fama y haría su nombre muy conocido en los círculos literarios de la Unión Soviética.

### 3. LA FAMA Y LA CAÍDA

#### 3.1. “Los días de los Turbin”

La popularidad de Bulgákov va a llegar de la mano del teatro. Y su camino hacia el teatro empieza con *La guardia blanca*, que tantos problemas editoriales le da al escritor. A pesar de que la revista *Rossia* es cerrada sin haber publicado la última parte de la novela, en abril de 1925 Boris Viershilov, el vicedirector del Teatro de Arte moscovita (MJAT), se pone en contacto con Bulgákov preguntando por la posibilidad de escribir una obra nueva para el teatro. Para el escritor esto es cumplir un gran sueño que albergaba desde que empezó a escribir, como bien refleja la carta que escribió desde Vladikavkaz a su primo Konstanti en año 1921, contándole con cierta amargura las andanzas de la representación de *Los Turbin*, un temprano antecedente de *La guardia blanca* y de *Los días de los Turbin*:

Mi vida es un sufrimiento. Ay, Kostia, no puedes imaginarte cómo me hubiera gustado que estuvieses aquí cuando *Los Turbin* se representaron por primera vez. No puede imaginarte qué tristeza había en mi alma por haberse puesto la obra en un rincón perdido, por haber tardado 4 años en hacer lo que debía empezar hace tiempo: escribir.

En el teatro gritaban “El autor” y aplaudían, aplaudían... Cuando me llamaron después del 2º acto, salí con un sentimiento de confusión... Miraba turbado a los maquillados rostros de los actores, a la atronadora sala. Y pensaba: “es que se ha cumplido mi sueño... pero de qué forma tan monstruosa: en lugar

de un escenario moscovita, un escenario de provincias, en lugar del drama sobre Aliosha Turbin, que yo acariciaba, un producto inmaduro, hecho a toda prisa”.

MJAT es en aquellos tiempos una institución de mucho prestigio en Moscú, con el famoso Stanislavski al frente, pero pasa por una crisis: después de una gira de dos años por el extranjero hay que integrar de nuevo a todo el grupo, el teatro está siendo criticado por su estética demasiado recargada según los vanguardistas, y a esto se suma falta de un repertorio nuevo y de valor. Bulgákov accede inmediatamente a colaborar con el teatro, ya que además tiene el proyecto de una obra, una adaptación escénica de *La guardia blanca*. Cuatro meses después presenta el texto, una obra en cinco actos, y en septiembre se hace una primera lectura.

Aquella versión no será la definitiva. La obra resulta ser demasiado larga para una representación escénica, ya que es prácticamente una adaptación fiel de la novela. Stanislavski estaba lejos de entusiasmarse por ella y en octubre empiezan los problemas, que luego además se repetirán con cada obra teatral que intentará poner Bulgákov en la escena. El comisario Lunacharski no está contento con la obra. En una crítica que manda a la dirección del teatro la tilda de “descolorida”, dice que le falta la expresión, que el final es inadmisibile:

He leído atentamente la obra *La guardia blanca*. No encuentro en ella nada inadmisibile desde el punto de vista político, pero no puedo dejar de manifestarle mi opinión personal. Considero a Bulgákov una persona inteligente, pero esta obra es excepcionalmente torpe, con la excepción de la escena más o menos viva de la huida del hetman. Todo lo demás es, o bien ajetreo bélico, o bien inusualmente mediocres, estúpidas, descoloridas estampas de gentes mezquinas que a nadie interesan. En fin, no hay ni un solo tipo, ni una sola posición atrayente, y el final sencillamente me produce



indignación, no sólo por su falta de concreción, sino por su falta de efectividad. Si algunos teatros dicen que no pueden montar tales o cuales obras revolucionarias por su imperfección dramática, yo estoy convencido de que un teatro medio no aceptaría esta obra precisamente a causa de su falta de brillo, debida seguramente a su completa debilidad dramática o a la extrema inexperiencia del autor.

El Glavreperthkom declara que la obra es “desde principio hasta el final una apología de la Guardia Blanca” y que es “completamente inaceptable y no puede ser representada en la forma adaptada por el Teatro”. El MJAT propone varias soluciones, como cambios radicales en la obra, su estreno al cabo de dos temporadas o montaje en la Sala Pequeña, de las cuales ninguna satisface al escritor, que amenaza con retirar su obra si el teatro no acepta sus condiciones. Y eso ocurre gracias a la presión de los propios actores que se entusiasman con la obra después de su lectura, y gracias a que Stanislavski se da cuenta después de los primeros ensayos que tiene ante sí la pieza ideal para forjar una nueva generación de actores que hagan sobrevivir al MJAT en la época soviética.

Se crean finalmente tres versiones diferentes, reduciendo el número de los actos y de los personajes. La primera versión tiene cinco actos que siguen fielmente el esquema de la novela, y la obra en sí todavía no tiene el tinte dramático que adquirirá posteriormente. La segunda versión tiene ya cuatro actos, que se verán con algunas escenas reducidas o suprimidas en la tercera. El texto se ve muy recortado (desaparecen por ejemplo los sueños de los personajes, la escena en la que los nacionalistas ucranianos de Petliura torturan a un judío), se transforma el final de manera que el joven Nikolka se mueve hacia las posiciones de los bolcheviques, y también se cambia el título por otro que no mencione directamente a los blancos: *Los días de los Turbin*, bajo las presiones de Stanislavski, que tenía claro que la obra no pasaría por la censura bajo el título de *La guardia blanca*, y proponía el título *Antes del*

*final*, desechando las proposiciones del propio autor como *El diciembre blanco, 1918*, *La toma de la ciudad* o *La blanca tormenta de nieve*.

Sin embargo, como atestiguan las cartas mandadas por Bulgákov a la dirección del teatro, el escritor no cedió nunca en los puntos de la obra que le parecían sustanciales:

Tengo el honor de anunciar que no estoy de acuerdo con tachar la escena de Petliura de mi obra *La guardia blanca*.

Motivación: esta escena está orgánicamente ligada a la obra.

No estoy de acuerdo tampoco con llamar la obra *Antes del final*.

No estoy de acuerdo tampoco con hacer de la obra de cuatro actos una de tres.

Estoy de acuerdo con discutir con el Consejo del Teatro el cambio del título para la obra *La guardia blanca*.

En caso de que el Teatro no estuviera de acuerdo con lo arriba expuesto, les pido que quiten la obra *La guardia blanca* de inmediato.<sup>51</sup>

El ensayo general tiene lugar en junio de 1926, pero esto no significa todavía el final de los problemas. Esta vez es la censura, el Glavrepertkom, la que no permite el estreno, exigiendo algunos cambios más. La obra levanta polémica ya antes de su lanzamiento, y en prensa se van cruzando las voces de sus detractores y de sus admiradores. En el discurso pronunciado en la sala de la Academia Comunista, el comisario Lunacharski decía: “*La guardia blanca* es una obra ideológicamente inconsistente, en parte es políticamente inexacta. Sin embargo ha sido permitido su montaje porque el público soviético sabe apreciarla en su justo valor”.

---

<sup>51</sup>Cit. por Marianne Gourg, *idem*.

Unos días más tarde Lunacharski justificaba en la prensa el estreno de la obra con motivos económicos:

La aparición de esta obra en la escena del MJAT es, por supuesto, un acontecimiento espinoso... pero en ella se han gastado medios materiales y fuerzas artísticas y, por lo tanto, si la retiramos de escena, minaríamos radicalmente la situación del teatro. [...] nuestro estómago se ha fortalecido tanto que puede digerir también la comida picante.

*La guardia blanca* está en el punto de mira de muchas de las instituciones soviéticas; Grigori Faiman cita por ejemplo un documento marcado como urgente de los archivos de Narkompros de 24 de septiembre de 1926, poco antes del estreno, donde aparece una airada protesta de la cabeza del Departamento de la Información de la OGPU en contra de la producción de la obra de Bulgákov; ese mismo día hubo una reunión de urgencia en el Narkompros que aprueba una resolución según la cual el Comité del Repertorio nota cierta mejoría en la obra, aunque afirma que ésta sigue pisando un terreno resbaladizo (Faiman, 1995: 82).

Finalmente, la obra se estrena el 5 de octubre de 1926; es la fecha en la que empieza la gran popularidad de Bulgákov y mejora notablemente su situación económica (de una habitación en un piso comunal se puede mudar a su propio piso, se puede permitir ir de vacaciones al Cáucaso o a Crimea, sueña con comprar un coche y su mujer durante algún tiempo mantiene incluso con una amiga un caballo), pero también empiezan los ataques feroces de la crítica contra su persona. De hecho, ante las críticas previas al estreno, la dirección del teatro decide que el autor de la obra no debe aparecer en el escenario después del estreno, cuando lo aplaudan los espectadores; sólo se lo permiten en la segunda representación. Aun así, Bulgákov se convierte de repente en el autor teatral más conocido y más admirado por el público en todo Moscú; las entradas para la obra son prácticamente imposibles de conseguir, y

hasta 1941, a pesar de algunos años en los que la obra estaría prohibida, *Los días de los Turbin* llegarán a representarse 987 veces, batiendo todos los records no sólo del MJAT, sino de los teatros soviéticos en general (según los registros del Teatro de Arte el mismo Stalin asiste más de diez veces a la representación). Sin embargo *Los días de los Turbin* pondrán también en marcha el mecanismo que más tarde condenará al escritor al ostracismo.

Las razones de los ataques son principalmente políticas. Los personajes, la familia de los Turbin, están presentados con demasiada simpatía para ser blancos, y su rendición ante el poder bolchevique no es lo suficientemente entusiasta. Por primera vez desde la revolución no se presenta a los blancos como monstruos y opresores sedientos de sangre. Además, como señala Sahni, la producción de *La guardia blanca* coincide con la creciente influencia política de algunas organizaciones literarias proletarias, y con el principio de la era de la intolerancia (Sahni, 1995: 206). Por eso para críticos como Orlinski *Los días de los Turbin* es como un guiño hacia la guardia blanca, si no su idealización; es este crítico quien acuña en la prensa el término “bulgakovchizna” para determinar el estilo y los valores del escritor, llamando a su extinción. En su artículo “La guerra civil en la escena del MJAT” Orlinski escribía lo siguiente:

Se ha llevado a cabo un severo aislamiento social de la guardia blanca como clase. La familia de un eminente dignatario militar, todos los jefes y oficiales vive, guerrear, comen, mueren y se casan sin un solo ordenanza, sin criados, sin el más pequeño contacto con personas de cualquier otra clase y capa social.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Citado en el prólogo a la edición española de *Los días de los Turbin*, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena en España, Madrid 2002, escrito por Anatoli Smeylanski

Con *Los días de los Turbin* Bulgákov fue tachado claramente de blanco, y él aceptó el reto: aparecía en público hasta con un anticuado monóculo, como queriendo subrayar su otredad, parecer un personaje de otra época. En aquellos momentos, sin embargo, tenía todavía confianza en su futuro literario, esperanza de poder participar en la vida literaria de su país sin dejar de ser fiel a sí mismo. Será con el fin del NEP y en la década de los años 30 cuando se dará cuenta de que su situación era irreversiblemente difícil, y que se hallaba incluido en una lista negra que le imposibilitaría casi cualquier intento de existencia literaria.

Bulgákov guardó tanto todos los recortes de prensa publicados acerca de su obra, como el silencio, interrumpido solamente durante un debate público que tuvo lugar sobre *Los días de los Turbin* en el Teatro Meyerhold el 7 de febrero de 1927<sup>53</sup>, un debate del cual se han conservado las notas taquigráficas, gracias a lo que se puede ver su respuesta precisamente a las acusaciones de Orlinski:

... cada vez que interviene, de forma verbal o escrita, acerca de mi obra, informa de algo que no existe. Por ejemplo, aquí se ha equivocado con la frase “el autor y el teatro, presas del pánico, han cambiado el título de su obra”. Pues en lo referente al autor esto es mentira. Sobre el teatro, claro está, no me atrevo a asegurar que fuese presa o no del pánico, no lo sé, pero puedo decir con firmeza y completa seguridad que el autor de *Los Turbin* no experimentó ni experimenta ningún estado de pánico y menos aún por la aparición en el estrado del camarada Orlinski.

[...] Este pequeño detalle se refiere a los ordenanzas de la obra, a los obreros y a los campesinos. Hablaré sobre los tres. Sobre los ordenanzas. Yo, el autor de esta obra, *Los días de los Turbin*, habiendo permanecido en Kíev en la época

---

<sup>53</sup> No fue el primero; otro juicio a la obra tuvo lugar por ejemplo el 11 de octubre de 1926 en la Casa de la Prensa, donde todos los críticos vertieron severas acusaciones sobre la obra de Bulgákov. Sólo los actores del MJAT se negaron a intervenir en el debate, alegando que no estaban autorizados ante la ausencia de Stanislavski, enfermo. Hubo también una ciudadana anónima que gritó que “todos los hombre son hermanos”.

del hetmanismo y el petliurovismo, habiendo visto a los guardias blancos en Kíev desde el lado interior de los visillos color crema, afirmo que en Kíev a los ordenanzas en aquella época no se los podía encontrar ni a peso de oro. O sea, que a pesar de todo mi deseo de describir a estos ordenanzas, no habría podido describirlos, aunque hubiese querido describirlos. Pero diré aún más: incluso si hubiese descrito a este ordenanza, les aseguro, y sé esto con total certeza, que al crítico Orlinski no le habría dejado satisfecho.

[...] Por último. Sobre los obreros y campesinos. Yo personalmente he visto y conozco tras esto otro fondo, otros caracteres. He visto en este horrendo año diecinueve en Kíev un fondo totalmente insólito, totalmente indescriptible y, a mi entender, poco conocido para los moscovitas, singular fondo que el crítico Orlinski desconoce por completo. Evidentemente él no ha captado precisamente el carácter de esta época, y éste consiste en lo siguiente. Si uno estuviese rodeado por el poder de Skoropadsky, por oficiales, por intelectuales huidos, entonces quedaría claro ese fondo bolchevique, esa aterradora fuerza que desde el norte se cernía sobre Kíev y que desalojó a Skoropadsky y sus seguidores.<sup>54</sup>

Bulgákov defiende su obra con valentía, y sin ocultar demasiado las que fueron sus simpatías durante la guerra civil. Es obvio cuál es su postura, y eso es fácil de divisar, por eso hay muchos más que postulan lo mismo que Orlinski: Averbach, Tairov, Meyerjold (aunque este le pedirá luego a Bulgákov una obra para representarla en su teatro). El censor Osaf Litovski pregunta: “¿Qué importan al espectador soviético los sufrimientos de los inmigrantes del interior y del exterior por la causa de la muerte prematura del movimiento blanco?”, para responderse a sí mismo: “Absolutamente nada. No lo necesitamos”.<sup>55</sup> Los críticos de RAPP exigen la eliminación de Bulgákov de la vida literaria como un “enemigo de clase”. El único que no ataca a *Los días de los Turbin* es Mayakovski, que afirma que “El chillido de Bulgákov no es peligroso”. Con

---

<sup>54</sup> Citado en la edición española de *Los días de los Turbin*, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena en España, Madrid 2002

<sup>55</sup> Citado por Drawicz de *Komsomolskaia pravda*, 10.10.1926

todo esto, el Glavrepertkom restringe el impacto de la obra de Bulgákov prohibiendo representarla en otro teatro que no fuera Teatro del Arte de Moscú, lo que no permite que llegue a un público más amplio. En las temporadas sucesivas Stanislavski logra mantener el permiso para representar a *Los días de los Turbin*, pero en 1929 y por tres años, la obra desaparece de la escena a pesar de su arrollador éxito.

La obra se abre y se cierra en un mismo lugar, el piso de la familia Turbin, tal como lo hace también en la novela. Los hermanos Alexei, Nikolka y Elena están esperando al marido de esta última, Talberg, mientras oyen disparos a lo lejos. Nikolka quiere ver qué pasa en el Estado Mayor, pero su hermano mayor, coronel, se lo prohíbe. Poco a poco a la escena llegan más personajes: primero aparece Mishlaievski, oficial del ejército blanco igual que Alexei Turbin, que viene completamente helado de Krasnyi Traktir, donde ya están llegando los campesinos de Petliura, sobre los que ironiza: “Pues es que allí están los campesinitos, en Traktir. ¡Esos mismos entrañables campesinitos de las obras del conde Lev Tolstoi!”

Turbin lo admite en su unidad, estacionada en el gimnasio<sup>56</sup> Alexandrovsky, y que se está preparando para la contienda. Momentos después aparece Lariosik, un primo de Zhitomir, cuya llegada es inesperada ya que el telegrama que la anunciaba no había sido entregado. Después de que lo instalen en la biblioteca de la casa aparece Talberg, el marido de Elena que ejerce de ayudante del ministro de la guerra del hetman, y le anuncia su marcha por la retirada de los alemanes que ayudaban a este último. La conversación deja patente que Talberg es un oportunista que no tiene reparos de salvar su propio cuello sobre todo lo demás: “Te lo digo en secreto: <<huyo>> porque sé que tú nunca se lo dirás a nadie. Los coroneles del estado mayor del hetman no huyen. Van en comisión de servicio”.

---

<sup>56</sup> Un tipo de escuela.

Cuando Talberg se despide de todos, queda claro que no le tienen demasiado aprecio: Alexei se niega a darle la mano, mientras que Nikolka comenta que se parece a una rata. En la siguiente escena se muestra la última cena que celebran los Turbin y sus amigos (como Shervinsky, el edecán personal del hetman, contento ante la desaparición de Talberg, y Studzinsky, capitán de la unidad de Alexei Turbin) antes de salir de campaña, y los comentarios de los presentes están teñidos de nostalgia de paz en un mundo inseguro y agitado:

Señores, estas cortinas de color crema... tras ellas a uno le descansa el alma... uno se olvida de todos los horrores de la guerra civil. Es que nuestras almas cubiertas de heridas anhelan tanto la paz... [...] Cortinas de color crema... Ellas nos separan del resto del mundo....

El discurso que lanza el coronel Alexei Turbin a continuación deja claro que todos se preparan para una batalla que en el fondo saben ya perdida, que son conscientes de luchar contra fuerzas que les superan por completo; pero estas fuerzas no sólo tienen que ver con Petliura, que es la amenaza más presente, más cercana, pero sin embargo no la única, no la que intuyen realmente ganadora: “¿Saben qué es ese Petliura suyo? Es un mito, una niebla negra. Es que no existe en absoluto. Echen un vistazo a la ventana, miren lo que hay allí. Ahí tiene una nevasca, unas sombras... En Rusia, señores, existen dos fuerzas: los bolcheviques y nosotros”.

Discuten sobre si es verdad la muerte del zar; Elena cuenta un sueño profético que ha tenido sobre la huida en un barco. Cuando la cena termina y casi todos desaparecen de la escena, Shervinski adula a Elena, que finalmente le besa, no sin decir antes palabras de desaliento: “Toda nuestra vida se viene abajo. Todo se arruina, se desmorona”.



El segundo acto se desarrolla en el despacho del Hetman al que llega Shervinsky, extrañado de que no haya ningún edecán de guardia. Le cuentan que el que estaba se había marchado, vestido de paisano, después de recibir una llamada telefónica. Shervinsky llama al destacamento de Sviatoshino y descubre que no hay allí ningún oficial. Pide al lacayo que le traiga un paquete de casa; momentos después aparece el propio hetman, al que Shervinsky informa que el comandante en jefe del ejército de voluntarios se ha marchado con todo el estado mayor en dirección a Alemania, y que el ejército de Petliura ya está entrando en la ciudad. Hetman intenta recabar el apoyo de los alemanes, pero lo único que le proponen es su evacuación, a la que finalmente accede cuando se entera que hay una sentencia de muerte dictada contra él por Petliura. Se marcha disfrazado de un general alemán herido; Shervinsky llama a coronel Turbin para advertirle que todo el estado mayor y el hetman habían desaparecido, y después de vestirse de paisano se marcha también.

El siguiente cuadro traslada al espectador al estado mayor de la 1ª división de caballería de Petliura, donde traen ante el coronel Balbotún a un desertor. Éste afirma que su intención no era escaparse, sino ir a la enfermería ya que tenía los pies congelados. Entre amenazas de muerte le hacen quitarse las botas y comprueban que lo que dice es verdad. Traen a otro fugitivo que dice ser zapatero y llevar la mercancía a la ciudad; le quitan todo lo que lleva y cuando protesta le echan a punta de pistola. Cuando reciben la noticia que ya se han tomado los accesos a la ciudad, salen corriendo para atacar.

El tercer acto empieza en el gimnasio Alexandrovsky. Los cadetes de la unidad de coronel Turbin comandados por Mishlaievski forman filas y luego descansan. Los oficiales comentan a Mishlaievski que algunos cadetes se han ido y preguntan por el comandante, mientras que los cadetes se quejan de frío y a pesar de las protestas del bedel Maxim rompen los pupitres para encender las estufas. Al llegar Turbin ordena volver a la avanzadilla, y después de congregarse a todos les anuncia que disuelve la división: “La lucha contra Petliura ha terminado. Ordeno a todos, incluso a los oficiales,

quitarse las hombreras, todos los distintivos e inmediatamente huir y esconderse en sus casas”.

Turbin no quiere dar más explicaciones, pero ante la rebelión de los suboficiales que quieren arrestarle por traidor, les revela que no hay a qué ni a quién defender, ya que el propio hetman se encuentra ya fuera de la ciudad; les dice que no vale la pena pagar por esa farsa con su sangre. Les disuade también de encaminarse hacia el Don para reunirse con los ejércitos de Denikin, diciéndoles que allí se encontrarán con lo mismo: “Ellos le obligarían a batirse contra su propio pueblo. Y cuando éste les parta la cabeza en dos, ellos huirán al extranjero... Sé que en Rostov están sin munición, los cadetes están sin botas, pero los oficiales están en los cafetines”.

Haciendo caso a su coronel, los cadetes se dispersan, mientras que Alexei Turbin se queda quemando algunos papeles y esperando la avanzadilla. Le pide a Mishlaievski que vaya a casa a cuidar a Elena, y discute con Nikolka que niega a irse. Empiezan a caer los proyectiles, y Turbin ordena a los cadetes a huir por el pasadizo del sótano mientras que él les cubre. Finalmente Alexei cae, mientras que Nikolka logra escaparse de los hombres de Petliura.

La siguiente escena traslada la acción de nuevo al piso de los Turbin. Elena está inquieta por la suerte de sus hermanos, aunque Shervinsky la tranquiliza diciendo que él había avisado a Alexei de todo lo que ocurría. Llega Mishlaievski anunciando que a los Turbin los escoltarán los cadetes de la avanzadilla y que las calles no están todavía ocupadas por el ejército de Petliura. Poco después traen a Nikolka con la cabeza ensangrentada; cuando recobra el sentido Elena le pregunta con insistencia por Alexei, si lo han matado o no. Los oficiales discuten quién tiene la culpa de dejar al coronel sólo, y Elena se desmaya.

El cuarto acto transcurre dos meses más tarde. Elena y Lariosik decoran el abeto navideño<sup>57</sup>, y él le declara su amor; ella le dice que ya tiene un romance. Aparece Shervinsky, vestido de “pobre”, anunciando que los bolcheviques entrarán en la ciudad esa misma noche. Le pide a Elena que se case con él, a lo que ella finalmente accede, y se van a su cuarto a cantar al piano. Sale Nikolka, andando con muletas, y anuncia a Lariosik que Elena se casará con Shervinsky. Momentos después llegan Mishlaievski y Studzinski, debaten si ante la llegada de bolcheviques deberían unirse al ejército de Denikin, con lo cual Mishlaievski no está de acuerdo, recordando las palabras de coronel Turbin; dice incluso que está a favor de los bolcheviques, que está cansado de combatir y que no le importaría nada que le movilizaran:

Delante hay una muralla de guardias rojos, detrás los especuladores y el hetman con andrajosos de toda clase, ¿y yo en medio? ¡No, muchas gracias! No, ya estoy harto de hacer el papel de mierda flotando en un agujero abierto en el hielo. ¡Que me movilicen! Al menos tendré conciencia de servir en el ejército ruso. El pueblo no está con nosotros. El pueblo está contra nosotros.

Shervinsky y Elena anuncian a todos su casamiento y, cuando se disponen a brindar, llega Talberg vestido de civil. Elena le cuenta que Alexei murió y que Nikolka ha quedado inválido, y luego rechaza su propuesta de abandonar Kíev con él. Mishlaievski golpea a Talberg que se marcha; todos los demás celebran la Navidad mientras al fondo se oye La Internacional acercándose, sonando cada vez con más fuerza. Según Proffer, este acto entero sirve de epílogo; la alegría del primer acto se mezcla con una especie de desesperación, porque los Turbin y sus amigos ya no tienen mucho más que perder, y están preparados para todo lo que pueda venir (Proffer, 1984: 214).

---

<sup>57</sup> Para Bulgákov fue tan importante que este acto se desarrollara alrededor del árbol de Navidad que hizo coincidir con estas fechas la entrada de los bolcheviques en Kíev que en realidad tuvo lugar más tarde. Bulgákov fecha el último acto el 19 de enero (según el calendario antiguo), mientras que los bolcheviques entran en Kíev en febrero. El árbol era para él un símbolo de la continuidad tanto doméstica como cultural, de la existencia tanto del pasado como del presente.

No cabe duda que al espectador de la época una obra como *Los días de los Turbin* tenía que causar una gran impresión. Al fin y al cabo la obra se estrenaba después de muchos años en los que los blancos eran presentados por la propaganda como unos verdaderos monstruos, unos depravados sedientos de sangre de las clases más desfavorecidas, y de repente se podía verlos andando por el escenario de un teatro, uniformados, trayendo a la memoria los terribles años de la guerra civil, y pareciendo sin embargo tan humanos, tan normales. Es más, *Los días de los Turbin* era una obra singular para la época porque era la única de las piezas que trataban sobre la guerra civil que no retrataba de manera romántica y heroica a los bolcheviques, sino a sus contrarios, los blancos. De hecho, los bolcheviques ni siquiera hacían acto de aparición, sólo se sugerían detrás de la escena.

Los caracteres de *Los días de los Turbin* no son ejemplos de coraje, porque se dan por vencidos ante la realidad que se les presenta, pero aun así son heroicos, porque en cierto sentido no dejan de lado sus ideales. Su vida está estrechamente vinculada a los acontecimientos históricos y su drama que choca constantemente con las relaciones del día a día, a veces cómicas. En la obra lo trágico se mezcla con lo cómico, creando a veces en una misma escena un conflicto de modos, haciendo que la pieza se pueda ver como una tragicomedia. Y son precisamente los personajes los que menos cambian de una versión de la obra a otra, aunque tampoco se libran de las presiones del teatro y de la censura; de hecho Alexei Turbin, un médico intelectual y algo pasivo, impotente ante los cambios históricos que presencia, que aparece en *La guardia blanca*, se convierte por la fusión con el coronel Nai – Turs en todo un líder militar, un hombre de acción. Como apunta Proffer, de esta manera la destrucción de los blancos se puede mostrar a través de sólo un hombre, y su antigua posición, la de un hombre que ve como las olas los acontecimientos históricos llegan a su puerta, desaparece olvidada por completo (Proffer, 1984: 187). Las ganas de dar batalla a los hombres de Petliura, o luego a los bolcheviques, ceden tan sólo ante la inevitabilidad

de la derrota; la rendición no es una opción sino una necesidad si uno quiere sobrevivir en el torbellino que lleva consigo y deshace los mejores y más altos ideales.

Los Turbin estaban bien trazados y bien definidos como caracteres, no eran unos simples clichés. Alexei Turbin, ese héroe tan querido y tan pensado por Bulgákov durante muchos años, es desde principio mostrado como un hombre serio, preocupado, incluso brusco; parece una figura distante, poco humana, algo fría, y si sentimos su muerte es porque vemos cómo ésta afecta a los demás personajes. Elena Turbin es la única mujer en toda la obra, la que más cambios va experimentando en su actitud según los personajes con los que interactúa; es la guardiana del hogar, una mujer fuerte, que utiliza un lenguaje algo picante a veces, y con un comportamiento algo ambiguo al ser una mujer casada que mantiene un *affaire* con Shervinsky, algo que le hace parecida y prototipo de Margarita de *El maestro y Margarita*. Nikolka Turbin es un joven idealista que aprende la amarga lección sobre que los ideales pueden costar caro, en su caso la vida de un hermano y su propia salud. Lariosik es el observador algo ingenuo, pero no por eso menos sabio, de lo que ocurre a su alrededor, un idealista que muchas veces acierta mejor que nadie con sus apreciaciones de la realidad circundante. Myshlaievski es el personaje que personaliza lo militar, un soldado atractivo con sus debilidades, con un lenguaje algo brusco, pero con un fondo muy decente y recto. Shervinsky parece más formal que Myshlaievski, pero es un carácter ambiguo, una caricatura de la vanidad del perfecto amante y a la vez un hombre inteligente y sensible. Talberg, el marido calculador de Elena, está marcado por sus acciones, que dan la sensación de falsedad y de repulsión. Con esta marcada caracterización de todos los personajes Bulgákov hace que el espectador tenga muy claro quiénes son los “buenos” y los “malos”, haciéndole inclinarse hacia los Turbin, oficiales blancos, tan odiados por la propaganda oficial.

No es de extrañar que mucha parte de la audiencia se identificase perfectamente con la familia de los Turbin, una familia obligada a aceptar lo que en otros tiempos parecería inaceptable, igual que muchos que tuvieron que someterse a las nuevas reglas de juego en la recién creada Unión Soviética. Como escribe Wright,

para una parte de la audiencia *Los días de los Turbin* era un retrato de la misma clase intelectual a la que ellos mismos pertenecían, y veían en ella una justificación de sus propias motivaciones. Evidentemente, para muchos el retrato simpático de una familia de los blancos era un ultraje, y en el estreno de la obra oyeron gritos de “Contrarrevolucionarios”, aunque también hubo quien gritó “Gracias por la verdad” (Wright, 1978: 89). Para otros era un alivio ver en la escena a una familia blanca retratada de forma noble, y no como moralmente degenerada. Y eso, sin duda, era un acto de valentía por parte de Bulgákov, y leyendo hoy en día esta obra teatral suya, y conociendo la época en la que vivió, no podemos dejarnos de extrañar que a pesar de todas las dificultades, la obra finalmente se estrenó en el escenario de un teatro, y que se representó tantísimas veces.

*Los días de los Turbin* es también la visión de varias maneras de afrontar el cambio histórico, las situaciones sobrevenidas a las que uno no puede controlar. Los personajes de la obra eligen una u otra según su educación, sus convicciones, y según las circunstancias. El hetman, su estado mayor y Talberg huyen, salvando su vida por encima de todo, aunque sea a precio de perder el honor. El viejo bedel Maxim se encierra en su mundo en el que él debe cuidar del edificio del gimnasio, sea quien sea el que se encuentre al mando del poder político, porque aunque el poder cambie, siempre habrá alumnos viniendo a estudiar. Alexei Turbin sacrifica su propia vida para salvar la de aquellos que están bajo su mando, que dependen de él, porque es lo que le dicta su sentido del deber. El resto de su familia permanece en la ciudad, esperando pasivamente qué vuelta darán los acontecimientos. Otros, como Mishlaievski, piensan adaptarse a los nuevos tiempos, ingresando incluso en el Ejército Rojo; viendo que no pueden luchar contra el enemigo, prefieren unirse a él. Lo único que está claro es que el cambio es inevitable, y que la vida seguirá a pesar de las nostalgias del pasado: seguramente es un sentimiento que Bulgákov tuvo que llevar consigo durante toda la vida, sintiéndose vivir fuera de la época que le correspondía, y teniendo que jugar con las reglas que no le eran nada cómodas.

### 3.2. “El piso de Zoika”

Tres semanas después del estreno de *Los días de los Turbin*, el 28 de octubre, en el Teatro Vajtangov se estrena otra obra de Bulgákov, *El piso de Zoika*. Aunque el contrato para esta obra fue firmado el 1 de enero de 1926, tuvo que ser escrita antes, en los últimos meses de 1925, ya que en fecha tan temprana como el 11 de enero de 1926 ya se hizo una primera lectura de ella en el teatro, y eso teniendo en cuenta que Bulgákov la escribió rápida y ligeramente, como cuenta su tercera mujer, Elena Sergueievna. Aquí el escritor tampoco puede evitar problemas, de los que da fe la carta dirigida al director de teatro, Alexei Popov:

Para ponerlo brevemente, Zoika es una obra en cuatro actos. Es im-po-sib-le hacer de ella una obra en tres actos.

No voy a escribir una nueva obra en tres actos. Primero, porque estoy enfermo, segundo, porque estoy exhausto, tercero, las personas que han visto los ensayos me han dicho “No les escuches” (al Consejo, ¡perdóneme!), “son ellos los que cargan con la culpa por todo”.

Cuarto: imagino que esto debería ser así: yo escribo obras, y el teatro las monta. Pero ¡no las monta! ¡El teatro no se preocupa por la producción! Está ocupado con un montón de otras cosas: está planeando lo que hay que rescribir. ¡Evidentemente tendré que montarlas yo sólo! ¡Pero no tengo un teatro! (¡Por desgracia!) (Curtis, 1991:81).

Los primeros ensayos tuvieron lugar en abril de 1926, pero después de ellos el teatro sugirió al autor ciertos cambios, aunque más de la naturaleza artística que política. Finalmente el teatro presenta una versión de tres actos (los actos III y IV se

funden en la escena I y escena II del acto III); posteriormente en 1935 Bulgákov hará todavía una última revisión de la obra para su producción en París. Hay que tener en cuenta que al mismo tiempo que se prepara el montaje de *El piso de Zoika*, tiene lugar la batalla por la representación de *Los días de los Turbin*, y el Teatro Vajtangov mide mucho sus pasos teniendo en cuenta la gran repercusión y las críticas que tienen *Los Turbin* antes todavía de ponerse en escena; de hecho Popov en una entrevista para *Vechernaia Moskva* de 26 de octubre de 1926, antes del estreno de la obra, intenta adelantarse a las críticas afirmando que los actores y el teatro tenían grandes dudas acerca de la aceptabilidad ideológica de aquella, y que la intentaron hacer más aceptable haciendo sus actuaciones más cercanas a la farsa que a la lírica, tratando de destacar los rasgos más groseros y vulgares de los personajes. Bulgákov monta en cólera después de esta entrevista, pero en su crítica de la obra en *Pravda* Orlinsky se congratula con que el teatro haya podido hacer de *Zoika* una pieza admisible, a pesar del autor. El permiso de Glavrepertkom para la representación de la obra llega de todas maneras tres semanas después de su estreno.

*El piso de Zoika* es una obra cercana en la temática y en el estilo a muchos de los relatos de Bulgákov publicados principalmente en *Nakanunie*, aquellos que desgranaban la vida moscovita de los años 20, de la época del NEP, con sus luces y sus sombras. Es la única de las obras teatrales de Bulgákov que se ciñe a la vida real, sin incursiones en mundos irreales o ideas utópicas. De hecho, la idea proviene del mundo real; cuando el director del teatro Vajtangov le pide una comedia, Bulgákov se fija en un artículo de *La gaceta roja* que cuenta cómo la policía encuentra un salón de juego camuflado como una tienda de costura en el apartamento de una tal Zoya Buialskaia, y a partir de allí desarrolla la acción de su obra.

El primer acto de la obra nos traslada al piso de Zoika; en una carta a Maria Reihardt, que tuvo la iniciativa de representar la obra en París en el teatro “Vieux Colombier”, Bulgákov caracterizaba de la siguiente manera al personaje principal de la pieza: “Mujer de 38 años, antiguamente la mujer de un rico fabricante; hoy todo lo



que le queda y a lo que se aferra con toda su voluntad es el piso. Se convirtió en una cínica, ya se acostumbró a todo, y se defiende a sí misma y a Abolianinov, al que ama”. Es precisamente a su amante a quien Zoika dice misteriosamente que ya había conseguido el papel. Momentos después viene Portupeia, el presidente del comité habitacional del edificio, y la amenaza con quitarle alguna de las seis habitaciones que Zoika tiene a su disposición; la amenaza es poco velada, y demuestra el gran poder de la burocracia en la Unión Soviética, una burocracia siempre amenazadora: “El comité habitacional es un ojo vigía. Un ojo duerme y el otro vigila. Por eso ocupamos esos puestos. [...] Sabes que puedo entrar en cualquier sitio. ¡Soy un funcionario, es decir, un ser inviolable!”

Ante la amenaza Zoika le enseña el permiso que tiene para montar en su piso un taller de costura, conseguido a través del presidente de un importante trust, Boris Semionovich Gus<sup>58</sup>, y luego le da cincuenta rublos para sobornarle, los cuales Portupeia acepta gustosamente. El amante de Zoika, el antiguo noble Abolianinov, habla con ella de sus sueños de salir del país, y luego le pide que mande a su sirvienta Maniushka a los chinos por la cocaína a la que está adicto; mientras ésta cumple con el recado, se enamoran de ella los dos chinos que trafican con drogas, Querubín y Gandzalin. Mientras tanto, en el piso aparece repentinamente Ametistov, el primo pícaro de Zoika, al que ésta daba por muerto, y dado que había escuchado toda su conversación con Abolianinov acerca de sus planes de conseguir el dinero, Zoika se ve forzada a meterle de administrador en su “empresa” y registrarlo en su piso, no sin escuchar antes las andanzas extraviadas del pequeño granuja:

Llegaron los blancos... Los rojos ya me habían dado dinero para evacuar hacia Moscú, pero yo, por supuesto, evacué hacia los blancos que estaban en Rostov y comencé a trabajar para ellos... Yo, es decir... volví a recibir dinero de los blancos para la evacuación, y entonces partí con rumbo a los rojos. Ingresé como director del grupo de agitación política. Los rojos me dieron dinero para

---

<sup>58</sup> Ganso

la evacuación y fui con los blancos a Crimea, ahí trabajé sencillamente como administrador de un restaurante en Sevastopol....<sup>59</sup>

En el acto segundo el piso de Zoika se transforma en un taller de moda. Zoika y Abolianinov convencen a Alla Vadimovna de trabajar para ellos como “maniquí”, dado que tiene deudas con Zoika por los vestidos que había encargado. Zoika anuncia a Ametistov la llegada del señor Gus, y éste nervioso prepara el piso para llegada de tan ilustre invitado; cuando Gus aparece, Zoika lo recibe con muchas atenciones y con champán, y luego una a una desfilan delante de él mujeres en vestidos muy escotados.

En el acto tercero el taller de Zoika es visitado por los inspectores del gobierno que presencian la lucha de los dos chinos por la sirvienta Maniushka. Después del chivatazo que les da Gandzalin fingen que están satisfechos y se marchan. De noche en el apartamento de Zoika se celebra una fiesta; cuando Alla sale haciendo de modelo Gus se queda petrificado, porque descubre dónde trabaja su amante. Se va a otra habitación donde se encuentra con Querubín, al que confiesa que tiene mucho dinero pero no la felicidad; al ver el dinero el chino se da cuenta que se pueden realizar sus sueños de escapar a Shanghai con Maniushka, y mata a Gus con un cuchillo. Ametistov al descubrir el cadáver hace su equipaje y se marcha. Poco después es la propia Zoika la que descubre al muerto, pero cuando intenta escapar con Abolianinov aparecen los inspectores y los detienen. También el corrupto Portupeia cae en las manos de la policía, y con eso termina la obra.

Es probable que Bulgákov pensara que una obra como *El piso de Zoika*, en la que se ponía bajo la lupa los excesos odiados del NEP, no debería crearle demasiados problemas, y sin embargo en el contexto en el que presentaba la obra, aquel de los ataques feroces sobre *Los días de los Turbin*, su aparición en la escena fue vista como una provocación, con unos personajes que no llegaban a dar una lección de moral suficiente. Los caracteres principales de *El piso de Zoika* parecen ser la esencia de todo lo que odiaba el régimen soviético, de todo lo denostado: antiguos nobles o

---

<sup>59</sup>Mijaíl Bulgákov, *El departamento de Zoia*, Fondo de Cultura Económica, México D.F, 2002

“propietarios explotadores”, que sueñan con huir del régimen al que no tienen ningún afecto y luchan por conservar todo lo que pueden de su antigua vida. Son personas que tenían en el antiguo régimen un determinado estatus social y que no se resignan a perderlo, porque creen que merecen vivir tal y como están acostumbrados a hacerlo. Se supone que la obra es por tanto una caricatura de aquellas criaturas que aprovechan la época del NEP para sus turbios negocios que deben devolverles aquello que perdieron durante la revolución y los años de la guerra, hacerles olvidar las penurias y las humillaciones y procurarles todas las comodidades a las que están acostumbrados. Pero aunque Zoika se convierta en una simple *madame*, su amante Abolianinov sea un adicto a la cocaína, y Ametistov sea un granuja sin escrúpulos que solamente mira por su bien, son en el fondo personas que luchan por su supervivencia en un mundo para ellos nuevo y hostil, y no se puede evitar verlos con más simpatía que a los personajes como Gus o Portupeia, que siendo partes del engranaje del régimen aprovechan su posición para lucrarse o vivir la misma clase de vida que antes llevaban Zoika, Abolianinov y Ametistov, una vida que está marcada como burguesa en el discurso oficial, pero que en secreto anhelan.

De esta manera, aunque se puede ver *El piso de Zoika* como una sátira sobre el NEP, la obra encierra en sí un significado bastante más profundo. Como subraya Proffer, los críticos que acusan a Bulgákov de hacer de sus héroes figuras atractivas preferirían ver unos caracteres más decididamente positivos o negativos, blancos o negros, para poder también dar a la obra un sentido didáctico, como se solía hacer en aquellos tiempos; Bulgákov sin embargo no hace de sus personajes simples caricaturas de determinados rasgos, sino los presenta como individualidades, individualidades que no son ni decididamente buenas ni decididamente malas, exponiéndose a las críticas que consideraban que sus descripciones de la realidad eran demasiado “blandas” (Proffer, 1984: 231). Así Zoika, a pesar de inducir a la gente al pecado seduciéndolos con sueños de riquezas y de glamour, nos parece una persona de buen corazón, sobre todo por cómo trata a Abolianinov, y nos gusta su determinación en conseguir el objetivo de emigrar del país, mientras que Ametistov nos inspira compasión y simpatía con su manera de manejarse en un mundo de contrastes en el que él prefiere no

apostar por ningún color sino tan sólo por su propia persona. El propio escritor definía su obra como “una bufonada trágica”, porque a pesar del atropello cómico de los acontecimientos que se desarrollan a toda velocidad, a pesar de los rasgos tan exagerados de algunos personajes, en el fondo el poso de la obra es trágico, y no podemos más que compadecernos con estas figuras que se mueven en el laberinto del piso y en el laberinto de la vida sin guía y a ciegas. Así expresa Abolianinov su desconcierto:

Hoy llegó un cazador que todavía llevaba las botas puestas y me dijo: “Usted es el exconde...” [...] Tiró la colilla al suelo... Y cuando yo venía a verla, el tranvía pasó frente al zoológico y vi un letrero: “Se exhibe una exgallina”... Le pregunté al vigilante, ¿y qué es ahora? Me respondió: “Un gallo”. No entiendo nada...

El piso de Zoika es un mundo al revés, es todo lo contrario a lo que desea el régimen soviético, un último reducto de lo burgués, donde las apariencias, los modales y la opulencia cuentan más que cualquier otra cosa. Pero es también el lugar de lo íntimo y de lo individual en un mundo colectivizado, un lugar que proporciona un agradable escape de la rigidez y austeridad revolucionaria, un lugar que aparece aprovechando los huecos del propio sistema del NEP y gracias a la propia idiosincrasia esquizofrénica de la época que secretamente desea aquello que oficialmente combate y prohíbe. Como afirman Cassidy y Rouhi, Zoika facilita una huida de la realidad en forma de sexo, de drogas o literalmente del viaje a París, y de hecho ella es casi la menos culpable del caos que se desata en su pequeño *atelier* al final de la obra (Cassiday y Rouhi, 1999: 428 - 429). Zoika en el fondo es una gran desenmascaradora: ante su seductor discurso claudican los oficiales guardianes de la ley y de las buenas costumbres, porque este mundo de simulado lujo se antoja irresistible para los que en el fondo siempre hayan perseguido el pertenecer a él; el piso de Zoika de esta manera parece tener más coherencia que el mundo exterior, que está lleno de falsedades.

El apartamento se convierte así en un lugar mágico donde nada es lo que parece, y donde tras las máscaras finalmente afloran los verdaderos rostros de todos los personajes, sus verdaderos sueños, aspiraciones y motivaciones. Mágico o un poco infernal, según como se mire: Bulgákov no sería Bulgákov si no metiera en la obra alguna reminiscencia fantástica, algún elemento que nos sonará a algún fragmento o escena de *El maestro y Margarita*; así por ejemplo Portupeia dice a Zoika lo siguiente: “Usted, Zoia Denisovna, tiene contacto con algún espíritu maléfico, hace mucho que me di cuenta”, la supuesta lavandería de los chinos por su ubicación en el sótano y por su triste iluminación parece un infierno, y el Cuerpo Muerto que aparece en la fiesta del último acto recuerda a aquellos asesinos y maleantes que aparecerán más tarde en el Gran Baile de Volland. Pero, como afirma Jarzebski, también por ser en cierta medida un lugar fantástico todos los personajes pueden entrar en el apartamento, aunque para cada uno hay una escenografía diferente, y en ellas cada uno revela su auténtica naturaleza: el presidente del comité habitacional resulta ser un corrupto, el chino de la sonrisa celestial resulta ser un traficante de drogas y un asesino, y Ametistov en sí en una especie de hombre – ficción del que siempre dudamos si lo que dice haya ocurrido realmente o no (Jarzebski, 1987:21).

Lo que sí tienen en común casi todos los personajes es su deseo de huir al extranjero, de salir de la Unión Soviética. Es clara la lectura satírica de este hecho, de unos burgueses huyendo como ratas para salvar sus cómodas vidas, pero el fondo del asunto es también más profundo: es la amargura de verse al margen de la sociedad, el sentimiento de no encajar en los moldes de la sociedad nueva tan pregonada por la propaganda oficial, son las ganas de volver a vivir en un escenario donde las reglas son claras y las reacciones siempre previsibles, todo lo contrario a lo que ocurre en la Unión Soviética. El soñar con la emigración subraya el hecho de que las prometidas mieles de la nueva sociedad no están hechas para las bocas de todos, que son muchos los que se sienten excluidos de esa nueva colectividad que no acoge con buenos ojos a los que no son proletarios de pura cepa y que además los trata con cierto sentimiento de venganza.

### 3.3. “La isla púrpura”

En 1924 Bulgákov publicó en *Nakanunie* una historia bajo el título de *La isla púrpura*, en la que usó una combinación de los caracteres de Julio Verne con una parodia “simplista” a la Revolución que exponía las alegorías propagandísticas vigentes en Unión Soviética de los años 20. En 1927 el escritor utilizó este mismo material para elaborar una obra teatral que ampliaría las dimensiones de la historia publicada anteriormente, y que tituló de la misma manera, poniéndole además un subtítulo: *El ensayo general de una obra del ciudadano Jules Verne en el teatro de Guenadi Panfilovich, con música, una erupción del volcán y los marineros ingleses*. Bulgákov mismo considera *La isla púrpura* como un panfleto teatral que presenta el trabajo en el teatro, la censura, el conformismo y el miedo de los que integran la plantilla. Su forma es de una obra dentro de la obra, y su marco principal es un teatro contemporáneo en el que se intenta representar una obra que usa algunos caracteres de Jules Verne. Es una parodia de la forma y el contenido de muchas obras “revolucionarias” escritas en aquellos momentos, y que Bulgákov tenía en gran desprecio.

Bulgákov escribió su nueva obra para el Teatro Kamernyi, que dirigía Alexandr Tairov, y que tenía un perfil diferente del Teatro de Arte con el que Bulgákov hizo su presentación como dramaturgo, o del teatro de Meyerjold. Kamernyi era el teatro famoso por su glamour y elegancia y por los diseños imaginativos del decorado y del vestuario, centrado en el actor y la musicalidad de sus gestos; era también teatro que producía más obras teatrales extranjeras en comparación con otros teatros, y que necesitaba obras que procediesen de su propia época y del propio país (Proffer, 1984: 289). Como sostiene Milne, aunque es posible que Tairov se acordara de Bulgákov y de su historia publicada en *Nakanunie* por el estreno en 1926 de la opereta *La Isla Verde* de Charles Lecocq en el Teatro de la Comedia Musical de Moscú, que bajo la

producción de Grigory Yaron adquirió tintes de una sátira sobre la política colonial de las grandes potencias europeas, hay que tener en cuenta que el contrato de Bulgákov con el Teatro Kamerny, firmado el 20 de enero de 1926, prevé un tema alternativo para la obra, lo que indica que el teatro más que en una obra en concreto estaba interesado en colaborar precisamente con Bulgákov; en caso de que *La isla púrpura* resultara imposible de adaptar para la escena, el escritor iba a presentar al teatro una obra basada en *Los huevos fatales* (Milne, 1990: 160).

Según el contrato, Bulgákov debía presentar su obra al teatro no más tarde que el 15 de junio de 1926, pero a pesar del anticipo de quinientos rublos que recibió el escritor, el término de entrega era imposible de cumplir, ya que dichas fechas coincidieron con trabajo que tenía Bulgákov preparando las representaciones de *Los días de los Turbin* y *El piso de Zoika*. El trabajo sobre *La isla púrpura* tuvo que esperar y Bulgákov no pudo acabar la obra hasta 1927; entre febrero y marzo Tairov insistió en recibir la copia de la obra terminada, ya que se avecinaban cambios en Glavrepertkom y después de ellos podía ser más difícil pasar la obra por la censura. Finalmente, y aunque ya en marzo de 1927 había signos de que la obra obtendría el permiso para su representación, dicho permiso no fue concedido hasta octubre de 1928, y el estreno tuvo que esperar hasta diciembre de dicho año. De esta manera en un mismo momento en las escenas de los teatros de Moscú se puede ver tres obras de Bulgákov. Esta situación no se va a repetir nunca más, ya que la siguiente obra (de las muchas escritas) que Bulgákov logrará introducir en el escenario, y además sólo para siete representaciones, será *Molière* en 1936.

El estreno de *La isla púrpura* fue todo un éxito. Ellendea Proffer cita algunas críticas de corresponsales extranjeros, que describieron con fidelidad las reacciones de la audiencia. En una de ellas se presenta el problema que tenían los críticos soviéticos para escribir sobre la obra:

“Si tildan la obra de contrrevolucionaria, reflejan de manera poco favorecedora la inteligencia de los censores; si dicen que es un éxito pueden caer en problemas, ya que pueden enfurecer al comunista medio. Si la llaman estúpida, ¿cómo explican su popularidad?” (Proffer, 1984: 290).

Poco después de las primeras representaciones el teatro parece arrepentirse de su propia valentía y quita la obra del cartel. Sin duda ayuda a tomar esta decisión la postura de la crítica, que considera la obra como una burla del gran gesto revolucionario. Pavel Novitski escribe que la obra “se mofa con satisfacción maliciosa de la dictadura política de la clase trabajadora y parodia el desarrollo de la Revolución de Octubre”, mientras que I. Nusinov argumenta que “en *La isla púrpura* se ha demostrado la descomposición de la cultura soviética, y se ha hecho un ataque a la ideología revolucionaria”.

*La isla púrpura* tiene forma de obra dentro de la obra, teatro dentro del teatro; como dice Sakharov, es una pequeña enciclopedia teatral, una historia satírica de la escena rusa (Sakharov, 2000: 153). La pieza cuenta como un teatro representa la obra de un joven dramaturgo Dymogatski, que escribe bajo el seudónimo de Jules Verne. En el prólogo conocemos al director del teatro, Guenadi Panfilovich, al que se describe como “muy experimentado”, y que lleva a su teatro con la mano de hierro; es un gran conocedor de los entresijos de la vida teatral y de las dificultades que tiene que atravesar toda obra para llegar a ser representada. Panfilovich está desesperado por la espera de la obra de Dymogatski que, a pesar del anticipo, se retrasa con la entrega. Cuando el escritor aparece en el teatro, el diálogo que sostiene con el director es parecido al que pudo tener el propio Bulgákov con Tairov en las últimas fases de escribir la obra:

DYMOGATSKI. (Con una montaña de cuadernos en las manos.) ¡Buenos días, Guenadi Panfilych!



GUENADI. ¡Ah, buenos días, mi muy estimado camarada Dymogatski! ¡Buenos días monsieur Jules Verne!

DYMOGATSKI. ¿Está usted enfadado, Guenadi Panfilych?

GUENADI. Pero, ¡cómo se le ocurre! ¡Cómo se le ocurre! ¡Ja, ja! ¿Yo, enfadado? ¡Ji, ji! ¡Estoy extasiado! ¡Literalmente, tiemblo de admiración!

DYMOGATSKI. He estado enfermo, Guenadi Panfilych. Terriblemente enfermo...

GUENADI. No me diga. Ay, ay, ay. ¿Escarlatina?

DYMOGATSKI. La más cruel gripe, Guenadi Panfilych.

GUENADI. Vaya, vaya.

DYMOGATSKI. Aquí está, aquí la tengo, Guenadi Panfilych.

GUENADI. ¿Qué fecha es hoy, ciudadano Dymogatski?

DYMOGATSKI. Dieciocho, según el nuevo calendario.

GUENADI. Exactamente. Y usted me había dado su palabra de honor de entregar la obra ya corregida el día quince.

DYMOGATSKI. Son sólo tres días, Guenadi Panfilych.

GUENADI. ¡Tres días! ¿Sabe usted que ha ocurrido en estos tres días? ¡Savva Lukich se va a Crimea! ¡Mañana, a las once de la mañana!

Las palabras del director hacen palidecer al pobre escritor, ya que Savva Lukich mencionado por Panfilovich es el censor que debe autorizar la obra para su representación, para lo que debería asistir a un ensayo general. Panfilovich, temeroso del retraso que las vacaciones de Savva Lukich podrían suponer para la representación de la obra, decide improvisar un ensayo general con vestuario y escenografía incluidos; mientras da órdenes de congregarse a todos los actores y se encarga también de preparar los decorados, aprovechando los existentes para otras obras, llama por teléfono al censor para pedirle que vea la obra antes de irse. Lo que dice Panfilovich a Savva Lukich da fe de las relaciones que existían en realidad entre los directores de los teatros soviéticos y los censores:

Verá, Savva Lukich, necesitamos que nos la autorice. ¿Cómo? ¿O que nos la prohíba? ¡Ji! ¡Tan agudo como siempre! ¿Qué? ¿Hasta el próximo otoño? ¡Savva Lukich, no nos hunda! Le ruego que asista hoy al ensayo general... La obra está lista, completamente lista. ¿Para qué se va a tomar la molestia de leerla en Crimea? ¡Lo que usted necesita es bañarse en el mar y no leer tonterías! Pasear por la playa. ¡Savva Lukich, nos está usted hundiendo! ¡Será nuestra ruina! ¡Es una obra ideológica hasta el tuétano! ¿Acaso cree que yo permitiría algo impropio en mi teatro? Dentro de veinte minutos comenzaremos. Venga aunque sea al tercer acto; le daré los dos primeros para que los revise aquí. Le estoy profundamente agradecido.

Panfílovich encarga la preparación del samovar para el té y los mejores canapés para cuando venga Savva Lukich, y también habla con el autor de la obra advirtiéndole de la dureza del censor. Protesta por la alegoría que el escritor afirma escenificar en la obra, la lucha de los aborígenes rojos contra el dominio de los árabes blancos, diciendo que las alegorías no le gustan a Savva Lukich para nada: “¡Por fuera son alegorías y por dentro son un menchevismo galopante!”. Esto indica claramente que los criterios en los que se basan los teatros para escoger su repertorio no son los de la validez cultural e interés de la obra, sino son más bien criterios puramente ideológicos, como afirma el propio Panfilovich:<sup>60</sup>“Una y otra vez le he repetido que la obra era ideológica, muy ideológica; ¿y si resulta que no es tan ideológica? Tenga presente que si llega a ser necesario, haré cortes despiadadamente; se trata de salvar el pellejo”. Lo mismo pasa con la distribución de los papeles de la obra entre los actores, en la que no siempre hay un criterio objetivo; no hay que dar más ejemplos que la acaparamiento del papel

---

<sup>60</sup> Es lo que se desprende por ejemplo de la carta secreta de A. Sviderskii al secretario de Comité Central del Partido, A.P. Smirnov en la que dice lo siguiente: “En sus apreciaciones de obras dramáticas el Glavrepertkom a menudo se inclina hacia una sencilla clasificación entre piezas <<soviéticas>> y <<no soviéticas>> basándose en atributos o características muy burdas. Si el autor es comunista, o casi comunista, si la obra tiene un tema revolucionario, si los blancos y la burguesía se presentan bajo una luz negativa y los rojos positiva, y si la obra tiene un final fructífero en sentido socialista, esa pieza será considerada como soviética. Si la obra pertenece a la pluma de un compañero de viaje y sobre todo de algún notorio escritor burgués, si la pieza no está escrita directamente sobre un tema revolucionario, si los blancos y los burgueses muestran algunas cualidades positivas, si los rojos son mostrados en tonalidades grises y actitudes similares, y si la obra no termina de forma positiva, entonces esta obra tiene riesgo de ser calificada de “no soviética” (cit. Por Gudkova, 1991: 9 – 10).

de la heroína principal por la esposa del director, entre las protestas de otras actrices de la compañía; el propio director coge el papel de Lord Glenarvan, mientras que el autor de la obra hace de Kiri-Kuki.

A pesar de todo ello, Bulgákov da fe en su obra de su gran amor por el teatro. Al principio del acto primero, en el que empieza el ensayo de la obra de escritor Dymogatski, Bulgákov afirma que “algo mágico ocurre en la escena”. Los actores, aunque sea la primera lectura y no conozcan sus papeles, se meten dentro de la obra; la decoración, aunque hecha a toda prisa de los fragmentos de los decorados de otras obras (el volcán es, por ejemplo, una montaña deteriorada a la que se le hace un agujero), nos traslada mágicamente a una isla exótica. En la isla, habitada por los aborígenes rojos explotados por los árabes blancos, se celebra un juicio a dos de los aborígenes, Kai-Kum y Farra-Tete, traicionados por el Kiri-Kuki, un árabe provocador que se acercó a los aborígenes para luego delatarlos. Los aborígenes se quejaron a Kiri-Kuki de su mala suerte y de su esclavitud: tienen que trabajar mucho sin recibir casi nada a cambio, para que el rey Sizi-Buzi pueda vender todas las riquezas de la isla a los europeos a cambio de alcohol y de cosas sin valor. Los dos aborígenes son condenados a la muerte pero logran escaparse y saltar al mar; mientras tanto a la isla llega un barco europeo, con Lord Glenarvan y francés Jacques Paganel a bordo; acogidos por los árabes los europeos se enteran de las grandes cosechas de perlas que tiene la isla y acuerdan comprarlas al rey Sizi dentro de unos meses.

El segundo acto empieza con la erupción del volcán, que destruye el *wigwam* del rey Sizi, causándole muerte al soberano de la isla. Kiri-Kuki planea ocupar su puesto; con el apoyo de Likki-Tikki, el jefe de la guardia árabe, logra convencer a los aborígenes de ser su amigo y les anuncia la libertad después de la caída del tirano. Al principio todo parece marchar bien, pero unos días después los aborígenes, tomando en serio las palabras de Kiri sobre la libertad, se niegan a entregar al nuevo soberano las perlas que sacan del mar, y que ya están vendidas a los europeos. Kiri ordena una represión de los mensajeros de los aborígenes, mientras que a la vez reaparecen los

dos aborígenes condenados a la muerte por el rey Sizi, y acusan a Kiri de traición: “... este bribón, sin honra, nos engañó a nosotros y a vosotros entonces, junto a los maizales, fingiéndose amigo del pueblo y revolucionario”. Los aborígenes se levantan contra sus opresores y los árabes tienen que escaparse de la isla.

En el tercer acto, los árabes expulsados de la isla llegan a Europa, al hogar de Lord Glenarvan, donde Kiri cuenta todo lo que ha ocurrido en la isla: la sublevación de los aborígenes y la peste que surgió a continuación. Pensando en su fabuloso negocio de las perlas y a sabiendas de que sería difícil sacar esta riqueza de la isla sin la ayuda de Kiri, Lord Glenarvan acepta mantener durante algún tiempo al ex-soberano y a su guardia, aunque a éstos segundos piensa utilizar como mano de obra en sus tierras. Así, Kiri vive de la manera regia en la casa de Lord Glenarvan, ocupándose principalmente de flirteos con Lady Glenarvan y a la vez con su sirvienta, Betsy, mientras que su guardia tiene que trabajar. Uno de los árabes, Tohonga, planea escaparse con Betsy, y a su plan de escapada se apunta también Likki-Tikki, que piensa volver a la isla y pedir perdón a los aborígenes. Cuando Lord Glenarvan se da cuenta de la huida de Tohonga y Likki-Tikki, pone en marcha la expedición a la isla. En este momento al teatro llega Savva Lukich que, invitado por el director, gustosamente ve el resto de la obra desde el propio escenario, como una parte de la expedición.

El acto cuarto traslada la acción de nuevo a la isla, repleta de banderas rojas, y en la que los aborígenes se tratan de “camaradas”. Los aborígenes perdonan a Likki-Tikki y a Tohonga, que les advierten de la posible invasión de la isla por los europeos y traen armas robadas en casa de Lord Glenarvan para ayudar a la defensa; Likki aconseja incluso a los aborígenes que mojen las flechas en cadáver de alguien muerto por la peste, para así asustar a los invasores. Cuando llega a la batalla, la guardia árabe que llega con los europeos se rinde con mucha facilidad, Lord Glenarvan se suicida al enterarse de su deshonra (por las relaciones de Lady Glenarvan con Kiri-Kuki), y los marineros, amenazados por la peste, huyen. La isla queda liberada.

*La isla púrpura* acaba con un epílogo, en el cual volvemos al teatro propiamente dicho. Después de ver el final de la pieza, y para una gran sorpresa de los actores y el director, Savva Lukich prohíbe la representación de la obra. Las reacciones son variadas: el autor se queja de la suerte que le espera si prohíben la obra, mientras que Guenadi Panfilovich intenta comprender los motivos que han llevado al censor a su desautorización, para hacer un último intento de salvar la posibilidad de la representación. Después de las desesperadas gestiones del director, Savva Lukich finalmente revela los motivos de la prohibición: la obra es reaccionaria. Según él, los marineros que aparecen en el cuarto acto son proletarios, y por tanto no pueden continuar en la esclavitud de sus amos y abandonar la isla sin más: el final tiene que ser mucho más grandioso. Desesperado, Guenadi Panfilovich tiene una brillante idea: la obra puede acabar con una sublevación de los marineros, que volverían a la isla para dar fe de una revolución internacional y de la fraternidad entre los pueblos. Los actores del teatro improvisan rápidamente la escena, después de lo que Savva Lukich finalmente autoriza la obra.

La inspiración para esta obra le vino a Bulgákov, sin duda, de sus anteriores trabajos teatrales. La lucha por la supervivencia de los teatros vio Bulgákov ya en el Cáucaso, aunque la mayoría de los detalles proviene de las experiencias que tuvo durante la preparación de *Los días de los Turbin*. El fondo teatral que aparece en *La isla púrpura* es, por tanto, principalmente el Teatro del Arte. También “roba” detalles de personajes del mundillo teatral: así, por ejemplo, la aparición en la obra de la pareja director del teatro – actriz principal pudo tener como inspiración al mismo Tairov, casado con la actriz Alisa Koonen, o a Meyerjold, casado con Zinaida Raikh que dominó la escena de su teatro hasta el punto de provocar la salida de allí de muchas actrices, descontentas con su acaparamiento de los papeles principales (de lo mismo se quejan las actrices en *La isla púrpura*).

*La isla púrpura* es una parodia en la que Bulgákov mezcla muchos temas. Por un lado, el último acto de la obra se puede leer como una parodia a la intervención militar de Gran Bretaña y Francia durante la guerra civil rusa; los europeos que llegan a la isla para repartirse sus riquezas son un lord inglés y un francés, que no tardan en ponerse de acuerdo para pagarle a Sizi-Buzi por las preciosas perlas. Pero los europeos tienen que salir de la isla huyendo y derrotados: Bulgákov da a entender que las potencias extranjeras no tienen nada que buscar en Rusia. En cambio, con el regreso de los árabes blancos de la guardia a la isla retrata el contexto histórico del momento en el que escribió la historia publicada en *Nakanunie* y que sirvió como material para la elaboración de la obra: la vuelta de la inmigración de muchos miembros de la inteligencia rusa, atraída por la mayor seguridad de la era NEP. En esta vuelta masiva sonaban con mucha fuerza los nombres como Alexei Tolstoi, que volvería de Berlín para convertirse en uno de los escritores soviéticos más afamados. Pero Bulgákov no quiere decir que esta vuelta de los emigrados rusos significa la aceptación por su parte de la ideología de la Unión Soviética; cuando Tonga y Likki-Tikki deciden volver a la isla no lo hacen porque estén convencidos por el sistema que han implantado los aborígenes rojos, sino por el sentimiento que tienen hacia su tierra, y las dificultades de la vida en las tierras de Lord Glenarvan.

La estructura de la obra de Dymogatski dentro de *La isla púrpura* es muy alegórica: ya en el primer acto los conceptos y el lenguaje que usan tanto los habitantes de la isla como los europeos son exactamente iguales al lenguaje politizado al que estaban acostumbrados los ciudadanos de la Unión Soviética en los años 20. La situación de los aborígenes rojos respecto a los árabes blancos nos trae a la mente un sistema esclavista, el primero que Marx distinguió en su teoría de determinismo económico (Sabine, 1994: 568 - 572), en el que los aborígenes están explotados por una "clase" ociosa, los árabes blancos. Esta situación continúa en el segundo acto, donde el cambio del rey Sizi-Buzi por Kiri-Kuki, que supuestamente tiene una actitud diferente respecto a los derechos y libertades de los aborígenes, no supone una mejora real en la vida de los aborígenes. Después de la lucha que tiene lugar al final del segundo acto, y con el tercer acto que transcurre fuera de la isla, en el último acto de

la obra de Dymogatski nos encontramos con un cambio enorme en la estructura política de la isla: de un sistema con rasgos característicos del esclavismo pasamos directamente a una “dictadura del proletariado”, con un lenguaje y los comportamientos políticos típicos de la propia Unión Soviética de los años 20. Algunos estudiosos ven claramente en esta alegoría de la Revolución los personajes históricos: así Kiri-Kuki puede representar a Kerensky, Kai-Kum a Lenin, Farra-Tete a Trotski.

Hay, por lo tanto, un gran salto en la evolución histórica que preconizaba Marx en sus escritos, ya que en la isla no se pasa por el estado feudal ni por el capitalismo. El sistema en el que todos son iguales y tienen los mismos derechos es el único que puede recompensar las injusticias de la esclavitud, por lo que se hace esta simplificación histórica que, a petición del censor, acaba además en una revolución internacional. El efecto que Bulgákov obtiene de esta manera es una ironía muy profunda: en un mundo real las cosas no son nunca tan fáciles, y la historia no se puede tomar tan a la ligera ni de manera tan simplificada. Los grandes cambios requieren tiempo y no se pueden acelerar, tal como se hace en la Unión Soviética; una vez más Bulgákov nos muestra que el camino correcto a seguir es, según su opinión, una evolución, y que las revoluciones pueden resultar muy peligrosas.

Pero aparte de ser una alegoría política, la obra sobre todo acomete en contra de la censura, de la “baratija” artística, de los funcionarios, contra los escritores que escriben lo conveniente. El autor es alguien quien conoce bien el teatro por dentro, y se ríe de él utilizando sus propios procedimientos y medios, pero tras la risa hay algo más serio y profundo: como dice Sakharov, las figuras del inepto asesino de talentos Savva Lukich y del humillado dramaturgo Dymogatski son a la vez patéticas y trágicas, recordando la crudeza de la realidad que está tapada por el superficial brillo escénico (Sakharov, 2000: 154).

Como afirma Smeylanski, en *La isla púrpura* Bulgákov revela a los espectadores los secretos de la ilusión teatral: muestra el proceso de montaje de la obra, el ensayo, y cómo y porqué las obras son censuradas, exponiendo a la audiencia toda la complicada (pero a la vez improvisada) maquinaria de teatro (Smeylanski, 1989: 150). Durante los cuatro actos de la obra de Dymogatski Bulgákov no nos deja olvidar nunca que esto es sólo un ensayo general improvisado, que es sólo el teatro dentro del teatro, consiguiendo con unas pequeñas interrupciones recordarnos dónde exactamente nos encontramos. La primera de estas interrupciones es la llegada con retraso de uno de los músicos de la orquesta, luego vienen las que son dadas ya por los propios actores, siempre cuidadosamente separadas, para que los espectadores tengan tiempo de olvidar la última. Son también muy cortas, la mayoría de las veces se reducen a una sola frase (como la observación del director, en el papel de Lord Glenarvan, acerca de la dificultad del texto), aunque pueden también llegar a interrumpir la acción de manera considerable, como ocurre en la escena de beso entre Lady Glenarvan y Kiri-Kuki, en la que director del teatro, promovido por los celos por su esposa, objeta que la escena es pornográfica y debe ser tachada del texto de la obra. También interrumpe el transcurso de la obra de Dymogatski la llegada de Savva Lukich, con la que más que en otras ocasiones se recuerda a la audiencia que asisten a una obra que tiene como parte de acción a un ensayo general en el teatro.

Para Amiard – Chevrel esta estructura general de “teatro en el teatro” es fuente de comicidad a diferentes niveles; no es sólo la sátira sobre las costumbres teatrales o sobre la burocracia y la censura, sino es también una representación marionetizada de la propia revolución y una parodia del teatro de la agitación tan propio de los primeros años después de la revolución, con sus modos de representación esquematizados y diálogos reducidos que hacen de los personajes una especie de máscaras simplificadas de clichés (Amiard – Chevrel, 1993: 313).

Bulgákov consigue también que no nos olvidemos de las verdaderas personalidades de los actores que representan el ensayo general de la obra de



Dymogatski, a veces porque sus roles coinciden con los que tienen en el mundo real, como es el caso de la mujer del director del teatro, que se otorga a sí misma el papel de la *coquette* (flirteando con Dymogatski y con Kiri-Kuki en la obra, papel que interpreta él mismo), o de la actriz que interpreta el papel de la sirvienta Betsy, y que detesta profundamente a la esposa del director, tanto en la vida normal como en la obra. Otras veces Bulgákov usa ciertas características del lenguaje de los personajes para subrayar este paralelismo la “realidad” y “ficción” dentro de la obra, como ocurre con el mismo Guenadi Panfílovich, que tiene la costumbre de repetir que “el teatro es un templo”, mientras su personaje, Lord Glenarvan, en alguna ocasión dice a su esposa que “la casa es un templo”. De esta manera Bulgákov enfatiza la teatralidad de todo lo que vemos: es una obra real sobre la representación de una obra, en la que los actores reales hacen el papel de actores que representan sus papeles en una representación.

Guenadi Panfilovich, el director del teatro, es una mezcla de pragmatismo y romanticismo teatral. Él mismo se refiere a su persona como “un viejo idealista”, o incluso como a una especie de mártir de la cultura: “¡Déjenme todos! ¡Déjenme! Que el idealista Guenadi que soñaba con el renacimiento del teatro muera como un perro callejero junto al volcán”. Como director actúa a veces con histeria:

¡En una palabra, al diablo con todo! Si no hay ensayo, tampoco habrá la obra.  
¡Cierro el teatro! ¡No puedo trabajar rodeado de pequeños burgueses y  
alcohólicos! ¡Váyanse todos! (Movimiento.) ¡Alto! ¡Adónde van! ¡Vuelvan!

Pero a la vez es una persona muy práctica que sabe muy bien qué es lo que se debería hacer en cada momento: cómo hacer de la nada una escenografía, cómo poner a los actores a trabajar, cómo pasar la obra por la censura. A veces miente, tanto a Savva Lukich como al pobre Dymogatski a quien dice que el teatro ya ha puesto mucho dinero en la obra, pero en general es la esencia de la vida detrás del telón teatral, tanto en los aspectos prácticos como emocionales.

Dymogatski, presentado en el prólogo como un joven inexperto y algo *naïf*, revela su personalidad más profunda en el epílogo. Aunque accede a algunos cambios en la obra, no lo hace por puro interés, sino por el gran amor que siente hacia el teatro. La inexperiencia del joven autor, que todavía no ha visto representar en la escena ninguna obra suya, se torna a lo largo del ensayo general en una gran desilusión, y cuando el censor anuncia que la obra no va a obtener el permiso para su representación, algo se rompe en el interior de Dymogatski; después de hacer sólo una pregunta, “¿Cómo?”, el joven escritor se sume en un silencio, para luego empezar a hablar consigo mismo, reaccionando por primera vez a todo lo que ocurrió a su pobre obra. En un cómico caos en el que Guenadi Panfilovich sigue intentando convencer a Savva Lukich de la necesidad de sacar la obra a la luz, Dymogatski, que parece haberse vuelto loco ya no inspira la risa, sino la compasión. En un corto monólogo, interrumpido constantemente por las maquinaciones del director del teatro, Bulgákov crea una conmovedora imagen de pobreza y miseria de un dramaturgo dedicado en cuerpo y alma a la creación artística:

La lavandera se hace rosca todos los días; ¿cuándo me va a pagar por los calzones que le he lavado? ¡Por la noche las estrellas me miran a través del vidrio rajado y no tengo con qué poner uno nuevo! ¡Medio año, medio año con fiebre, ardiendo o tiritando, medio año he esperado el amanecer en la calle Pliushija, con la pluma en la mano y el estómago vacío! Y las tormentas de nieve aúllan, y resuenan las hojas de hierro... y yo no tengo botas de invierno... Medio año... medio año...corriendo de redacción en redacción, llamando a todas las puertas, escribiendo notas sobre incendios... por tres rublos setenta y cinco kopeks... Sí, ¿y cómo recibía los honorarios? Son gorro y en la puerta... Págueme por favor... déme un anticipo de tres rublos. En cuanto termine *La isla púrpura*... Y aparece un anciano funesto... y de un solo gesto, de un plumazo, me aniquila... Aquí está mi pecho; atraviésalo con un lápiz...

Algunos estudiosos toman la obra de Bulgákov como una parodia de la cultura oportunista, apuntando que en ella “una obra mala es transformada en una aún peor para obtener el permiso del censor para su representación” (Milne, 1990: 163), pero tildar a Dymogatski de un escritor sin talento es una simplificación demasiado exagerada, ya que su obra, que se desarrolla dentro de *La isla púrpura*, no siempre confirma este juicio. Sin duda, la obra de Dymogatski es muy simplista presentando su punto de vista sobre la Revolución o retratando a los extranjeros, pero si Bulgákov quería en *La isla púrpura* hacer la división entre el arte verdadero y lo que no lo es, quizás la obra de Dymogatski no es lo suficientemente mala. Además, hay que tener en cuenta el tratamiento que Bulgákov da al propio Dymogatski: el escritor no es para nada estúpido u oportunista como para servir de ejemplo de autores serviciales que abundaban en la época. Es más, en el epílogo Bulgákov hace que el espectador sienta compasión del pobre escritor, al que ve sin representar su obra soñada y sin medios de vida. Como afirma Proffer, la lucha entre las fuerzas del teatro y la censura sí que nos da una imagen lamentable del estado de la cultura y los valores artísticos en la Unión Soviética, pero no la misma obra de Dymogatski en sí (Proffer, 1984: 293). No es la Revolución lo que se critica, sino la política cultural que se sigue en la Unión Soviética, y se ridiculiza el manejo por parte del Estado y el Partido de la vida teatral y cultural, como afirma el propio Bulgákov en su carta a Stalin:

...en ella se alza realmente una sombra siniestra y esa sombra es el Comité Central del Repertorio. Es el que hace surgir ilotas, panegiristas y personas atemorizadas y serviles. Es el que asesina al espíritu creativo. Es el que se empeña en destruir la dramaturgia soviética; y la destruirá.

No manifesté tales pensamientos cuchicheando en una esquina. Los plasmé en mi panfleto dramático y puse en escena ese panfleto. La prensa soviética, interviniendo a favor del Comité Central del Repertorio, escribió que *La isla púrpura* era un libelo contra la revolución. Se trata de un comentario carente de seriedad. No hay libelos contra la revolución en la obra por muchos

motivos, de los cuales por falta de espacio tan sólo expondré uno: escribir un libelo contra la revolución es IMPOSIBLE debido a su extraordinaria grandeza. El panfleto no es un libelo y el Comité Central del Repertorio no es la revolución.

A pesar de todo, es indudable que Bulgákov usa en la obra de Dymogatski un juego de clichés y estereotipos, de los que surge toda la energía cómica de la representación. Los caracteres de los personajes son presentados en blanco y negro (aunque sería mejor decir en blanco y rojo); los buenos son decididamente buenos, y los malos no pueden cambiar (con la excepción de Likki-Tikki). Los personajes de la obra de Dymogatski parecen en cierta manera payasos circenses, tanto por sus nombres como por sus funciones, aunque sus debates sean de orden político.

Pero *La isla púrpura* sirve a Bulgákov sobre todo para hacer una crítica feroz a la censura, con la que ya anteriormente había tenido muchos problemas. Savva Lukich es el retrato de Blium, el censor que se ocupó de verificar la validez de *Los días de los Turbin* para las escenas de los teatros soviéticos. Se puede imaginar que tanto éste, como otros censores, no estarían demasiado entusiasmados leyendo la única crítica positiva de la obra de Bulgákov, escrita por N. Novitsky, y en la que se habla de “una parodia en la que está presente la sombra del Gran Inquisidor, destrozando la creatividad artística, cultivando la esclavitud, los absurdos clichés dramáticos, robándoles la individualidad a los actores y al escritor”.<sup>61</sup> No es de extrañar que el estreno produjo mucho nerviosismo en el seno del propio teatro: el *soviet* teatral votó incluso en contra del estreno, considerando que Bulgákov no hizo un ataque sobre ciertos fenómenos de la sociedad soviética, sino sobre la sociedad soviética en general. Sin embargo Tairov insistió; concediendo una entrevista antes del estreno indicó en ella la línea de la defensa de la obra, tildándola de autocrítica dirigida hacia la falsedad de los teatros y los censores que intentan destruir la cultura. El público no estaba de acuerdo con los críticos que describieron *La isla púrpura* como aburrida y burguesa, y

---

<sup>61</sup> Cit. por Proffer (Proffer, 1984: 290).

el éxito fue muy grande, pero en 1929 la obra sufrió un gran revés: por un lado el crítico Iliá Bachelis escribió un artículo en el que afirmó que la obra clamaba por la libertad artística, inaceptable para la cultura proletaria; por otro, en la carta al dramaturgo Bill – Belotserkovsky Stalin afirmó que esta producción daba fe de que el Teatro Kamerny era burgués. El marzo de 1929 *La isla púrpura* fue quitada de los carteles por el propio teatro.

Sin duda, la sátira a Glavrepertkom, el órgano de la censura teatral, era brillante en cuanto a que desarmaba completamente a los censores. No podían prohibir la obra sin reconocerse a sí mismos en ella, y esto significaba reconocer su propia ignorancia y la arbitrariedad de criterios que se utilizaba para aprobar o desaprobar una obra para su aparición ante el público. Sin embargo, no se puede considerar que Savva Lukich sea el único villano en cuanto a los cambios que tiene que sufrir la obra; hay que recordar que muchos de ellos se introducen por el deseo del director del teatro, que se adelanta al censor en cuanto a la pureza ideológica de la obra, o corta la escena del beso, considerándola pornográfica. La excusa de Guenadi Panfilovich es siempre Savva Lukich, ya que parece saber de antemano lo que el censor va a aprobar y que no, pero en algunos casos el director del teatro peca del exceso de celo, y corta escenas ante las que el censor probablemente no reaccionaría negativamente. Guenadi Panfilovich encarna, por tanto, a los directores de teatros soviéticos que por el miedo a la censura y a los posibles daños que podían sufrir sus teatros con la prohibición de las obras que ya estaban en la producción, se convertían ellos mismos en censores de las obras que les presentaban los dramaturgos, exigiendo cambios que probablemente no serían necesarios. Muchos de los cambios además no llegaban a contar con el permiso del autor de la obra; así, el cambio final en la obra de Dymogatski, la revolución internacional que tiene que aparecer al final por la exigencia del censor, se hace sin el permiso del autor, que es llevado a los vestuarios por los actores a expreso deseo del director, que no quiere que el escritor con su monólogo le estropee las negociaciones con Savva Lukich. Hay que notar, sin embargo, que Dymogatski recibe con tanta alegría la final aceptación de la obra por la censura, que parece que ni siquiera los cambios necesarios pueden enturbiarla.

Bulgákov a lo largo de la obra hace guiños hacia otras obras anteriores suyas. Cuando Savva Lukich finalmente autoriza la obra, lo hace sólo para un teatro, para la gran alegría del director, que ya piensa en llevarla de gira por provincias; lo mismo ocurrió a Bulgákov con *Los días de los Turbin*, que no obtuvo permiso para ser representada fuera del Teatro de Arte. Otra obra que aparece en el texto es *El piso de Zoika*; en la escena del beso, tachada por el director por pornográfica, el mismo afirma: “¡No permitiré que esto se vuelva el apartamento de Zoia!”

Es difícil resumir en una frase todos los motivos y temas sobre los que Bulgákov basa *La isla púrpura*. B. Biehl considera que Bulgákov se rebela contra la simplificación en el arte y su reglamentación administrativo – burocrática haciendo una crítica de los dramas revolucionarios de la época y de la división esquemática de los personajes en “buenos” y “malos” según las ideologías (cit. por Dranov, 1991: 169). Desde luego hay en esta obra una crítica del arte a servicio de la política, de la omnipotente censura que no permite absolutamente ninguna libertad de ideas; también se critica el servilismo de los propios artistas, aunque aquí la crítica recae con más fuerza en los directores de teatros o, trasladando el ejemplo a la prosa, en los directores de revistas o de editoriales, a los que escritores tienen que adaptarse si quieren publicar o representar algo. Bulgákov parodia la Revolución, pero no la critica directamente; la crítica se dirige hacia el sistema que se erigió en base a la dicha Revolución. Como dice Henry, la forma “de teatro en el teatro” le permite al autor contrastar la vida en el teatro con la vida creada por el teatro (Henry, 1995: 88), y esa yuxtaposición de lo real y de lo irreal sirve como una metáfora para la gran dualidad existente en la vida soviética y en la misma literatura, donde en muchos casos lo que se lee no es exactamente una intención literal del autor. De esta manera se puede decir que la principal proclama que hace Bulgákov en *La isla púrpura* es un gran grito por la libertad de expresión en Unión Soviética. Un grito que, siendo contrario a las proclamas de arte al servicio de la construcción de un nuevo futuro y un hombre nuevo, tuvo que ser silenciado.

### 3.4. “La huida”

Bulgákov sigue escribiendo, tanto obras teatrales como prosa. El siguiente proyecto es el drama *La huida*, en el que presenta los destinos de los blancos que se ven obligados a emigrar fuera de Rusia después de la caída de su causa y de la victoria de la revolución bolchevique. En esta obra ha influido mucho Lubov Belozerska, la segunda mujer del escritor, que le cuenta muchos episodios de la vida de los emigrantes rusos que ella misma vivió; la otra fuente es el libro de uno de los generales blancos que volvió a Rusia, Jakov Slashchov, que se titula *Crimea en 1920*. El escritor aprovecha en *La huida* algunos materiales que pensaba utilizar para una trilogía de la que la primera parte iba a ser *La guardia blanca*, y que ya en aquellos momentos sabía irrealizable por no existir ninguna posibilidad de publicarla (hay que recordar los problemas de publicación de *La guardia blanca*, de la que vio la luz sólo una parte en la revista *Rossia*).

Bulgákov estructura su obra en ocho “sueños” en vez de actos en los que tradicionalmente se dividen las obras teatrales. Erykalova etiqueta a estos sueños como los precursores de la no – existencia, lugares en los que desde la distancia del tiempo y del conocimiento histórico el autor juzga y presenta estéticamente la realidad tan fragmentada que no se puede abarcar ni entender en su totalidad (Erykalova, 1993: 337 – 338). Pittman concreta que en la creatividad de Bulgákov el hecho de soñar está conectado con los aspectos del imaginario de las vidas de los caracteres, y sirve para iluminar las zonas sombrías tras su experiencia consciente (Pittman, 1995: 161). *La huida* se fragmenta en el tiempo y en el espacio, como si la historia fuese un disparo que disemina por el mundo los restos de lo que antes fue una nación, sus miembros tan repentina y dolorosamente separados de ella, que se resecan y malviven fuera de su tierra. No está de más pensar que arrancando en los episodios de final de la guerra civil, con el episodio de la estación y del colgamiento de Krapilin que recuerda

a sus relatos publicados en *Nakanunie*, Bulgákov intenta predecir en *La huida* lo que hubiera podido ser su propio destino de haber logrado la plaza en aquel barco que le iba a llevar fuera de Rusia, dibujar en la obra lo que hubiera podido ser la inmigración para él, un destino igual de ingrato que la amargura de vivir y no poder escribir con libertad en la Unión Soviética donde finalmente se quedó.

El primer sueño transcurre en la iglesia – abadía de San Nicolás, donde al abrigo de los cánticos de los monjes se esconden Serafima Korzukhin, Golubkov que la escolta en la búsqueda de su marido, el general Charnota disfrazado de parturienta, y el arzobispo Athanasius, que también oculta su identidad. Aunque todos piensan que el territorio en el que se encuentran está controlado por los blancos, les sorprende la llegada de Bayev, el comandante del regimiento rojo de la caballería de Budionnyi, que revisa a todos sus papeles. Después de su partida Charnota convence a todos sobre la necesidad de huir, a pesar de que Golubkov quiere buscar un hospital para Serafima que está enferma de tifus y tiene una fiebre muy alta. Finalmente todos huyen al tren, que les lleva a la estación en la que transcurre el sueño segundo, el más terrible de toda la obra.

En este sueño la figura dominante es la del general Khludov, visiblemente enfermo, pero aun así muy duro en su manera de proceder. Khludov se encuentra sumido en las actividades propias de un frente en la guerra, dictando telegramas y mandando a sus hombres, entre ellos a Charnota, a mantener ciertas posiciones. Amenaza al jefe de la estación con colgarlo si no logra poner el tren en marcha, y luego manda a quemar el cargamento de pieles que llega a cargo de Korzukhin, director adjunto del ministro de comercio; éste protesta diciendo que va elevar la queja al comandante en jefe del ejército blanco, aunque no lo hace con demasiado ahínco después de que Khludov le enseñara colgados a los cinco obreros arrestados en Simferopol por los que pregunta al principio de su conversación. Llega el propio comandante en jefe del ejército blanco, acompañado por el Arzobispo Athanasius, y Khludov le anuncia que el enemigo ha tomado Yushun, que los rojos están ya en



Crimea, y que es el fin de la guerra. El comandante en jefe pide al arzobispo que rece por la misericordia divina, pero Khludov le interrumpe con palabras que recuerdan a aquellas de “El pueblo está contra nosotros” de *Los días de los Turbin*:

Perdone por interrumpirle, su Excelencia, pero ¿para qué importunar al Dios ahora? Es obvio que Él nos abandonó hace tiempo. De todas maneras, ¿por qué debería estar de nuestro lado? Si me pregunta, creo que nunca lo estuvo. Nuestra arena se agotó, eso es todo, y ahora es el turno de los bolcheviques.<sup>62</sup>

Estas palabras denotan la resignación de un hombre ya derrotado, un hombre que sabe además que sus actos durante la guerra no siempre fueron misericordiosos, y que se resigna a su papel de ejecutor, cosa que le recrimina al comandante en jefe cuando éste le acusa de blasfemo:

COMANDANTE EN JEFE: Me opongo categóricamente a este tono. Usted está claramente enfermo, general, y es una pena que no fue usted al extranjero para su tratamiento este verano, como le dije.

KHLUDOV: ¡Ah, por Dios! Y si me hubiera ido, Su Excelencia, ¿bajo qué mando hubieran sus tropas mantenido el istmo de Perekop? ¿Y quién hubiera mandado a Charnota esta noche con la música a cruzar de Chongar al desfiladero de Karpov para retrasar a los rojos? ¿Quién hubiera colgado por usted? Le pregunto, Su Excelencia, ¿quién hubiera sido su verdugo?

Khludov ordena el repliegue y el embarco de todas las unidades, pero antes todavía tiene que resolver otra situación: Serafima y Golubkov que buscaban a Khludov para ponerse bajo su protección llegan a la estación, y después de ver los hombres colgados fuera del edificio Serafima consumida por la fiebre llama al general bestia; en

---

<sup>62</sup> Traducción mía.

vano Golubkov afirma que es la mujer de Korzukhin, que reniega aterrado de ella ante el general, por lo que éste la toma por comunista y manda interrogarla junto con Golubkov. Pero no es la última vez en este sueño que Khludov oirá las incómodas verdades sobre su papel en la guerra civil: aparece el ordenanza de Charnota, Krapilin, y le recrimina haber mandado hombres a la muerte en batallas perdidas de antemano; Khludov reacciona mandando que le cuelguen a él también. Al final del sueño ordena al tren armado disparar en la retirada y bombardear la ciudad de Taganesh para dejar a sus habitantes algo que recordar.

El sueño tercero transcurre en las oficinas de contrainteligencia blanca en Sebastopol, donde Tikhii interroga a Golubkin. Sus métodos no son nada delicados, y el transcurso del interrogatorio nos recuerda mucho a las escenas de los interrogatorios de la época estalinista, donde las amenazas y las torturas estaban a la orden del día:

¿Se da cuenta que está completamente en mis manos? Nadie le va a ayudar ahora, ¿lo entiende? [...] Está bien, ahora puede dejar de jugar a un distraído profesor. Estoy aburrido con su actuación, pequeño asqueroso traidor. ¿No sabes quién soy? ¡Levántate!

Con la amenaza de una picana eléctrica Tikhii logra que Golubkov firme una confesión en la que afirma que Serafima es una bolchevique y que ha entrado en el territorio blanco para sembrar propaganda roja, con el propósito de chantajear a Korzukhin con ello; sus planes se truncan con la llegada de Charnota al que Serafima pide ayuda.

El cuarto sueño prosigue en Sebastopol, donde el comandante en jefe del ejército blanco se convierte en una figura similar a la del hetman en *Los días de los Turbin*. La atmósfera del embarque de todas las tropas blancas, de la urgencia de la

huida que expresan todos los personajes, la retrata la metáfora de Khludov sobre las cucarachas que en su infancia de noche corrían como atontadas hacia el cubo de agua cuando se encendía la luz; las divagaciones de Khludov, que además habla con el fantasma de Krapilin, y sus críticas al comandante en jefe del ejército blanco hacen que este último le tome prácticamente por loco, pero Khludov no se queda sin recriminarle con ironía la amargura de su derrota:

Le odio por arrastrarme hacia este desastre. ¿Dónde están las tropas aliadas que nos han prometido? ¿En qué se ha convertido el Imperio Ruso? ¿Por qué lo intentó y luchó contra los soviéticos cuando estaba tan débil? ¿No puede entender el odio que tiene sentir un hombre obligado a actuar, pero que sabe que lo que sea que haga es inútil? Tiene razón. Estoy enfermo y Usted es la causa de ello. Aun así, esto ahora carece de importancia. Los dos nos encaminamos ahora hacia el olvido.

Cuando Khludov queda sólo, aparece Golubkov que quiere denunciar al comandante en jefe los crímenes cometidos por el general; éste le dice que ha llegado demasiado tarde, y manda a preguntar por el destino de Serafima. A pesar de que Khludov está convencido de que ya la han fusilado, resulta que está viva, pero que ya ha salido de Crimea en un barco con Charnota.

El sueño número cinco nos traslada a Constantinopla, donde Charnota malvive vendiendo muñecas en la calle y apostando en las carreras de cucarachas, convertidas en una especie de desagradable espectáculo infernal en el que naufragan en medio de trampas y sobornos todas las esperanzas. Ese aire de desencanto, de la pérdida de identidad continúa en el siguiente sueño, un sueño que muestra lo bajo que han caído los emigrados, los huidos rusos en su lucha por la supervivencia: Lyuska, la amante de Charnota, le recrimina a éste que todos vivan a costa de que ella venda su cuerpo, y al escucharlo Serafima decide seguir los pasos de Lyuska para no ser carga para nadie.

Justo después de salir Serafima aparece Golubkov que casi no puede creer el haber encontrado por fin a Charnota que le cuenta la penosa situación en la que se están encontrando; cuando Serafima vuelve acompañada de un griego Golubkov lo espanta, pero sin conseguir el fin que esperaba, ya que Serafima lo rechaza. Lyuska decide marcharse a París, y Golubkov y Charnota deciden a seguir sus pasos con el fin de encontrar alguna ayuda financiera en el marido de Serafima, Korzukhin, no sin haber pedido primero a Khludov que cuide de ella en su ausencia.

El séptimo sueño traslada la acción a París, donde Golubkov llega al piso de Korzukhin que parece gozar de una situación económica muy favorable. Korzukhin finge no reconocer a su visitante, y se ríe de sus pretensiones económicas diciendo que ya más de una vez intentaron chantajearle con una supuesta esposa, y que los dólares son demasiado valiosos como para desprenderse tan fácilmente de ellos. Su monólogo sobre el dinero no deja dudas respecto a sus prioridades y su amoralidad:

Ah, joven, antes de que empieces a hablar tan ligeramente sobre mil dólares, deja que te diga lo que significa un solo dólar. ¡El dólar! ¡El dios todopoderoso! ¡Está en todas partes! ¡Lejos de aquí, sobre los tejados, arde un rayo dorado, y junto a él alto en el aire, un gato negro con el lomo arqueado – es allí, el dólar está allí! Un vago temblor, falta de sonido, nada más quizás que un estruendo en las entrañas de la tierra – allí hay trenes decadentes y hay dólares en ellos. Ahora cierra tus ojos e imagina – la oscuridad y las olas tan altas como montañas. La oscuridad y agua rugiente – ¡el océano! Es la bestia salvaje y hambrienta que engulle a los hombres. Pero en este océano, con el siseo de vapor, empujando millones de toneladas de agua, navega un monstruo – ¡rugiendo, chocando y escupiendo fuego! Tiene que luchar para atravesar el agua, pero allí abajo, entre los fogoneros desnudos y sudando, está el cargamento dorado del monstruo, su dorado corazón: ¡el dólar!

De repente hay tensión en el mundo. ¡Allá van! Marchando lejos, sus cabezas unidas a cascos de acero. Están en marcha. ¡Ahora corren! ¡Ahora se arrojan aullando a las hileras de alambre de espino! ¿Por qué lo hacen? ¡Porque en algún lugar alguien ha ofendido al todopoderoso dólar! ¡Pero el problema está terminado ahora y todos hacen sonar las trompetas y gritan de alegría! ¡La guerra ha terminado! ¡El dólar está vengado! ¡Larga vida al dólar!

La diatriba de Korzukhin parece encarnar las peores representaciones propagandísticas de la voracidad del capital, mostrando a los capitalistas como personas sin escrúpulos centrados solo y exclusivamente en el dinero. Una vez más los blancos no son presentados precisamente desde el mejor punto de vista: Korzukhin encarna la avaricia burguesa, la avidez del dinero y de los bienes que se consiguen como sea, sin importar las maneras y el sufrimiento de otros. No es la única vez que los emigrados rusos son retratados de forma negativa: en Constantinopla su hundimiento moral es absoluto, recurriendo a la prostitución, la mendicidad y el juego para subsistir. Según Andrzej Drawicz, es posible que en el escritor funcionara ya una especie de autocensura, y que supiera ya lo que podía permitirse escribir y lo que no; de esta manera no da ninguna posibilidad a que sus personajes puedan tener alguna clase de vida normal en la inmigración, sino que siempre se sienten infelices fuera de su patria (Drawicz, 2002: 274 - 275).

Y, sin embargo, aunque Bulgákov mismo afirmó extrañado ante la prohibición de la obra que prácticamente escribió una pieza propagandística, los críticos consideraban que el retrato de los blancos no era lo suficientemente negativo, ya que incitaba a identificarse con la difícil situación de personas que habían perdido la guerra, la patria y su propia identidad, ya que ésta queda en nada en una situación de inmigrantes sin ningún medio de vida, sin su posición anterior y sin sus contactos. Sus intentos de adaptarse, de seguir viviendo a pesar de todo pueden ser vistos como patéticos, pero también son en cierto modo heroicos, encarnando una lucha con un

horizonte incierto pero sin embargo necesaria por mantener algo de dignidad que parece esfumarse a cada paso.

Es por eso por lo que la aparición de Charnota vestido con pantalones amarillos en el apartamento de Korzukhin en París después de que éste despachara a Golubkov en el sueño séptimo, nos resulta no tanto patética como reivindicativa, y estamos deseando que gane su apuesta a las cartas en al que pone en juego el último medallón que le da Khludov antes de partir de Constantinopla. Finalmente es así, y Charnota consigue ganar veinte mil dólares, aunque no sin problemas: Korzukhin se arrepiente de haber perdido tanto dinero y amenaza a Charnota y a Golubkov con llamar a la policía, y es Lyuska, la antigua amante de Charnota y la actual de Korzukhin, la que convence a este último de que debe admitir su derrota con honor.

El octavo y último sueño vuelve a situarnos en Constantinopla. Khludov sigue hablando con Krapilin, preguntándole por qué es él quien se le aparece entre todos los muertos que tiene en su conciencia. Habla con Serafima que se arrepiente de haber dejado partir a París a Golubkov y que se plantea que quizás lo mejor para ella sería volver a Rusia. También Khludov piensa en volver, ya que siente la necesidad de redimir sus culpas; finalmente, y tras la vuelta de los viajeros de París, son tres los personajes que deciden abandonar el suelo extranjero y volver a Rusia: Golubkov y Serafima con la fe de aplacar su nostalgia de nieve y de las calles conocidas, y Khludov que se atreve regresar a pesar de las más que probables consecuencias negativas para quien fue un comandante destacado en la guerra civil de un bando perdido.

El título original de la obra de Bulgákov, *Beg*, aunque se traduzca al español como *La huida*, tiene en realidad el sentido de la carrera, y en este sentido la huida o la carrera tiene una distinta significación simbólica para cada personaje. Para Charnota y para Khludov es la derrota militar, el tener que abandonar la defensa de unos valores que están por encima del todo, incluso del bien y del mal, y que exigen sobre todo de Khludov una conducta que le lleva al borde de la locura. Para Lyuska es abandonar el

infierno del frente y de la difícil supervivencia en Constantinopla. Para Serafima y Golubkov es la pérdida de una tierra sin la que les resulta difícil vivir. Para arzobispo Athanasius es la expresión de la cobardía porque, como dice Goldstein, en su doblez predica a los líderes del ejército blanco y a los monjes del monasterio la necesidad de lucha contra los rojos demoníacos, y sin embargo huye al extranjero a la primera oportunidad que se le presenta (Goldstein, 2004: 674 – 675). Tras ello subyace la idea de que la vida es un viaje constante para el que algunos están más preparados que otros, algunos tienen más fuerza y posibilidad de sobrevivir que los demás. Para todos, la huida, la salida del país es el escape de una situación de pesadilla, aunque en realidad sea pasar de una pesadilla a otra, de la violencia de la guerra a perderla, de la derrota a la inmigración que pronto enseña sus dientes podridos a todos los que ven en ella la salvación.

Tras la idea de la huida al extranjero subyace la idea de la desintegración – no es solo el caos político lo que viven los personajes, sino que es un caos casi apocalíptico en el que se pierden tanto las personas como las cosas. Según Proffer, los personajes empiezan con una identidad y terminan con una muy diferente, y eso ocurre porque en la emigración pierden su contexto, que es lo que hace de uno lo que realmente es (Proffer, 1984: 284).

La inmigración tiene al menos un aspecto positivo: la libertad de decir exactamente lo que uno piensa sin las consecuencias negativas. Mientras la acción de la obra permanece en el suelo ruso, cualquier personaje que se atreve decir sinceramente lo que piensa, como les pasa a Serafima o Krapilin al decir a Khludov en qué consideración le tienen a él y a sus métodos, termina o en un interrogatorio o directamente muerto; es como si Bulgákov disfrazara de blancos aquellos aspectos negativos de la vida en la Rusia bolchevique, donde la libertad de ideas no es ni mucho menos bienvenida, y donde los métodos para conseguir que todos se alineen con el pensamiento oficial distan mucho de ser suaves, encuadrándose más bien dentro de la brutalidad y el asesinato. Al contrario, en el suelo extranjero y a pesar de su precaria

situación, los personajes se atreven por fin a decir lo que piensan, lo que sienten, dejando de guardar dentro aquello que les hiere o que les disgusta. Esa libertad de expresión es lo necesario para que en un momento histórico como ese los hombres puedan escoger entre el bien y el mal y llevar la responsabilidad por ello en sus propios hombros, sin esconderse y sin engañar a su propia voz interior.

Los personajes de *La huida* son supervivientes natos, sean más fuertes o más débiles, porque su fuerza se manifiesta justo en los momentos decisivos. Aun así, hay diferencias entre ellos: Serafima y Golubkov son los más delicados, más moldeables, y quizás por ello pueden plantearse el volver a Rusia, ya que su carácter puede permitirles adaptarse a circunstancias tan diferentes de las que estaban acostumbrados a vivir en el suelo patrio. Charnota y Lyuska son más aventureros, tienen más fuerza y también tienen más claros sus objetivos: dejar atrás la miseria y simplemente disfrutar de la vida, una vida que ya les ha hecho sufrir lo suficiente. Charnota recuerda en algo a Shervinsky de *Los días de los Turbin*, galante y generoso a la par que charlatán; Lyuska persigue la paz y la prosperidad más que la felicidad, y por eso acaba en los brazos de Korzukhin en vez de seguir con Charnota a quien ama. Khludov es el hombre perseguido por su pasado: la conciencia de los muertos que dejó tras sí en la guerra civil no le deja descansar en paz, por eso su decisión prácticamente suicida de volver a Rusia es simplemente una liberación para él, una expiación justa por sus pecados más que un signo de debilidad o flaqueza.

*La huida* es una obra escrita en tono muy lírico, muy literaria, similar en el tono a *La guardia blanca*. Las indicaciones de escena son muy poéticas, más indicadas para un lector que para un espectador teatral, pero Bulgákov no sería Bulgákov si no mezclara en la obra la tragedia y la comedia, el melodrama y la farsa, dando rasgos cómicos a las escenas más dramáticas y más desgarradoras. Las primeras escenas tienen la atmósfera de una pesadilla que se torna farsa con la descripción de las carreras de cucarachas en Constantinopla, una descripción que se convierte en una gran metáfora de la vida de los emigrados; Bulgákov siempre ríe a través de las



lágrimas, y quizás por ello sus obras tienen un efecto tan fuerte, dejan tanto en que pensar a quien las presencia. La guerra civil, la derrota, las miserias de la inmigración parecen espejismos en esta obra estructurada en sueños, aunque sean sueños de los que no se puede despertar, y la pesadilla continúe existiendo siempre, con los ojos abiertos y los ojos cerrados. El fin del mundo conocido hace huir a los personajes en una carrera sin fin, en la que cada refugio se revela como la siguiente trampa del destino en un camino ya para siempre torcido por la historia.

Bulgákov presenta la obra en el Teatro del Arte en marzo de 1928 y firma el contrato para su representación, aunque tiene también una proposición de Meyerjold. Con su mujer hace incluso un viaje al Cáucaso y Tbilisi con el fin de recopilar el material necesario para la representación. El 9 de mayo el Glavrepertkom anuncia que la obra es inaceptable, ya que el autor no solo no presenta a los inmigrantes que se ven obligados a aceptar la superioridad moral de la Unión Soviética, sino que además hace de ellos héroes. En octubre Nemirovich – Danchenko organiza una discusión en defensa de la obra, a la que es invitado Maxim Gorki quien anuncia que no ve en ella ninguna apología de los blancos y que le augura un enorme éxito. Sin embargo hay también voces críticos con la obra; uno de los puntos que se discute mucho son los motivos de Khludov, de Serafima y Golubkov para volver a Rusia, que se consideran demasiado fútiles en los tres casos, faltos de fuerza ideológica. El 11 de octubre *Pravda* publica el próximo estreno de la obra, pero finalmente el Glavrepertkom, después de una reunión extraordinaria, prohíbe la obra, cuyo último ensayo se celebrará el 15 de enero de 1929, un año que marcará el principio de una nueva época. Las consecuencias son desastrosas para Bulgákov, sobre todo en el terreno financiero, ya que su contrato con el teatro estipula que en el caso de que la obra no sea permitida en el escenario, Bulgákov tendrá que devolver el anticipo de mil rublos, cosa que está haciendo todavía en 1931.

Las discusiones sobre la obra llegan a las más altas esferas. En una carta al dramaturgo Bill – Belotserkovsky (que advertía sobre el “peligro derechista” de la obra de Bulgákov) Stalin escribe:

*La huida* es la manifestación del esfuerzo para estimular la pena, si no la simpatía, hacia ciertos sectores más despreciables de los emigrantes antisoviéticos; eso significa que es una prueba de justificar, o justificar a medias, la causa de los blancos. En su presente forma *La huida* es un fenómeno antisoviético.

Eso sí, *Los días de los Turbin* llegan a obtener el apoyo del secretario general, que opina sobre ella lo siguiente:

La obra es más útil que perjudicial. No os olvidéis que la impresión predominante que deja al espectador es favorable para los bolcheviques. Si incluso las personas como los Turbin están obligados a rendir las armas, a rendirse a la voluntad del pueblo y a aceptar la bancarrota completa de su empresa, eso significa que los bolcheviques son invencibles... *Los días* muestran la fuerza indomable del bolchevismo. Por supuesto, el autor no tiene “la culpa” de ello. Pero, ¿en qué nos perjudica esto? (Curtis, 1991: 69 - 70).

Detrás de la prohibición de *La huida* estaba su verdadero motivo, que era básicamente la lucha por el poder en las artes soviéticas. Como apunta Proffer, en muchos aspectos la lucha por su representación se parece a aquella que se libró por *Los días de los Turbin*, ya que se ven envueltos en ella los mismos agentes, los mismos críticos y burócratas, y otra vez las figuras importantes de Lunacharsky, Stanislavsky y Gorki (Proffer, 1984: 275). Sin embargo, esta vez el resultado es diferente, y eso se

debe a que en los pocos años que separan *La huida* de *Los días de los Turbin* las políticas culturales cambian drásticamente con el acceso al poder del RAPP. Al autor se le propone reescribir completamente la obra, lo cual Bulgákov rechaza por completo, aunque lo hará finalmente en 1937, acortándola y haciendo un cambio de peso en el final de la obra, que termina con el suicidio de Khludov<sup>63</sup>. *La huida* se convierte así en la primera de las obras de Bulgákov prohibida antes de su estreno, la primera de sus obras maduras que el escritor no podrá ver en el escenario, y además la atmósfera de hostilidad en torno al escritor sigue creciendo.

Al principio de 1928 el escritor pide el permiso para ir al extranjero. En su petición alega que quiere ir a Alemania para arreglar los asuntos de derechos de autor de algunas de sus obras (en concreto, de *Los días de los Turbin*), y a París para preparar la escenificación de *La huida* sobre la que en aquel momento se trabajaba en el Teatro del Arte. Las autoridades rechazan la posibilidad de que Bulgákov pase dos meses fuera de la Unión Soviética.

Desde la primavera de 1929 Bulgákov ya no tiene posibilidades de publicar en su país, y sus obras, a pesar de gran éxito, se quitan de las escenas. *Los días de los Turbin* es sustituida el 28 de febrero de 1929 por *Bloqueo* de Vsevolod Ivanov, el 17 de marzo se quita del cartel *El piso de Zoika*, y en junio lo mismo le ocurre a *La isla purpúra*.<sup>64</sup> La noticia sobre el rechazo de la petición de viaje circula por todo Moscú. La prensa le está aniquilando, hablan de intrigas contrrevolucionarias en las que estuvo o está implicado; se anuncia la liquidación total de “bulgakovchizna”. Para RAPP es uno de los enemigos principales. Gourg cita a un artículo de R. Pikiel que resume así el hecho de la desaparición de las obras de Bulgákov de los teatros:

---

<sup>63</sup> Esos cambios no fueron suficientes para conseguir que *La huida* fuese representada en un teatro.

<sup>64</sup> El Teatro del Arte fue presionado para quitar *Los días de los Turbin* ya en otoño de 1927 y la obra de Bulgákov sólo se salvó por las airadas protestas de Stanislavski, que hizo saber a Lunacharski que esto iba a arruinar toda la temporada ya planeada del teatro; en tales circunstancias Lunacharski permitió continuar con las representaciones por lo menos hasta final de la temporada. (ver Nadine Natov, *idem*.)

En esta temporada los espectadores no verán ya las obras de Bulgákov. (...) Esta prohibición da fe sobre el saneamiento del repertorio. Esto no significa que el nombre de Bulgákov ha sido tachado de la lista de los dramaturgos rusos. Con su talento sólo puede equipararse el carácter reaccionario de su obra. Hablamos de obras pasadas. Como su autor Bulgákov no tiene sitio en el teatro soviético. La supresión de las obras de Bulgákov del repertorio tiene un marcado significado político. (Gourg, 1997: 146).

A pesar de todo Bulgákov sigue escribiendo. Justamente en estos momentos tan negativos trabaja sobre la obra cuyo personaje principal es Molière; también escribe fragmentos de lo que llama “la novela sobre el diablo”, que en aquellos tiempos lleva el título provisional *La pezuña del ingeniero* (luego también *El consultor con pezuñas*, *El mago negro*, *Pezuña*). Será la semilla de lo que luego se convertirá en *El maestro y Margarita*, su gran obra. Por ahora en 1929 intenta publicar algunos capítulos en la editorial *Niedra*, pero no tiene éxito.

Sin embargo es difícil trabajar en la atmósfera de creciente hostilidad. En julio de 1929 Bulgákov escribe una carta a Stalin, Kalinin y Svidersky (el gobierno soviético), y al escritor Gorki, en la que pide que le expulsen de Unión Soviética:

Hace diez años que comencé a desempeñar mi trabajo literario en la URSS. De esos diez años, he consagrado a mi tarea de dramaturgo los cuatro últimos, durante los cuales he escrito cuatro obras de teatro. [...]

Acabo de saber que han sido prohibidas las representaciones de las obras *Los días de los Turbin* y *La isla púrpura*. *El piso de Zoika* fue retirada en la pasada temporada, después de 200 representaciones, por orden de las autoridades. De modo que, en la presente temporada, todas mis obras se encuentran

prohibidas, incluyendo *Los días de los Turbin*, que ha sido representada cerca de 300 veces. [...]

Todas mis obras han recibido críticas desfavorables, monstruosas; mi nombre ha sido difamado no sólo en la prensa, sino también en obras como *Enciclopedia Soviética* y la *Enciclopedia Literaria*. [...]

Al cabo de diez años mis fuerzas se han agotado; no tengo ánimos suficientes para vivir más tiempo acorralado, sabiendo que no puedo publicar, ni representar mis obras en la URSS. Llevado hasta la depresión nerviosa, me dirijo a Usted y le pido que interceda ante el gobierno de la URSS PARA QUE SE ME EXPULSE DE LA URSS, JUNTO CON MI ESPOSA L.E.BULGÁKOVA, que se suma a esta petición. (Bulgákov, Zamiatin, 1991: 17 -20).

Igual de dramática pinta la situación en la carta a su hermano Nikolai de 28 de agosto:

...todas mis obras de teatro están prohibidas en la Unión Soviética y ni siquiera se publica una línea de mi prosa. En 1929 ha tenido lugar mi destrucción como escritor [...] Ya no tengo ninguna esperanza.

Sombríos rumores se arrastran a mi alrededor como serpientes: se me considera condenado en todos los sentidos del término...

En otra carta, ésta fechada en 16 de enero de 1930, le escribe a su hermano: "Todas mis obras literarias han perecido, igual que mis planes literarios. Estoy condenado al silencio y, muy posiblemente, al hambre". El silencio forzoso le duele más que el hambre; para él significa la aniquilación. Así lo dice en carta a Nikolai de 21 de febrero de 1930:

Mi destino ha sido enredado y temible. Ahora me lleva a través del silencio, y para un escritor eso es equivalente a la muerte. [...] Soy una pieza compleja (como imagino) del aparato, cuya producción es simplemente innecesaria en la URSS. Eso ya me lo han demostrado claramente, y me lo están demostrando otra vez más en conexión con mi obra sobre Molière (Curtis, 1991: 101).

Bulgákov se queda prácticamente sin medios para vivir. A través de su hermano Nikolai intenta conseguir los honorarios de Francia, pero sin muchas esperanzas. En la situación de desesperación Bulgákov escribe una carta al gobierno soviético, fechada en 28 de marzo de 1930 (después de enviar en 1929 más cartas a Gorki y a Yenukidze), un documento lleno de valor, que defiende la libertad de expresión en un país bajo la dictadura del terror:

Dirijo al gobierno de la URSS la siguiente carta:

1

Desde el momento en que se prohibieron todos mis trabajos literarios, comenzaron a alzarse voces, entre muchas de las personas que me conocen por mi oficio de escritor, para darme un solo consejo: Escribir “una obra comunista” (pongo la cita entre comillas), y además dirigir al Gobierno de la URSS una carta de arrepentimiento por la que renunciara a mis anteriores ideas, expuestas en mis trabajos literarios; y en la que asegurara que en el futuro trabajaría como un leal compañero de viaje por la idea del comunismo; el objetivo de esa actuación sería escapar a las persecuciones, a la miseria y a un desenlace final inevitable.

No he seguido ese consejo. Es poco probable que consiguiera aparecer ante el gobierno de la URSS bajo un aspecto favorable escribiendo una carta carente de sinceridad, que se presentaría como una sucia e indecorosa extravagancia política, por lo demás ingenua. En cuanto a escribir una obra comunista, ni siquiera lo intenté; ya que sé a ciencia cierta que no seré capaz de componer un escrito semejante.

Madurado en mí el deseo de poner fin a mis tribulaciones literarias, me siento obligado a dirigir al Gobierno de la URSS una carta veraz.

2

Repasando mis álbumes de recortes de periódicos, he contabilizado 301 reseñas aparecidas sobre mí en la prensa de la URSS durante mis diez años dedicados a la literatura. De ellas, 3 eran laudatorias, 298 hostiles e injuriosas. Esas últimas 298 muestran, como el reflejo de un espejo, mi vida de escritor. A Aleksei Turbin, el héroe de mi obra de teatro, *Los días de los Turbin*, se le llamó HIJO DE PUTA en unos versos publicados en la prensa; y al autor de la obra se le calificaba como <<afligido por una CHOCHER DE PERRO VIEJO>>. Se me ha descrito como un BARRENDERO de la literatura, ocupado en recoger las sobras de una mesa después de HABER VOMITADO en ella una docena de invitados.[...]

Me apresuro a aclarar que de ningún modo he citado esos ejemplos para quejarme de la crítica o entrar en cualquier tipo de polémica. Mi objetivo es mucho más serio.

Puedo probar con documentos en la mano que, en el curso de todos esos años de trabajo literario, la prensa soviética, y junto con ella todas las instituciones que están encargadas del control del repertorio, se han dedicado, unánimemente y CON EXTRAORDINARIA CÓLERA, a demostrar que las obras de Mijaíl Bulgákov no pueden existir en la Unión Soviética.

Y tengo que declarar que la prensa soviética tiene absolutamente toda la razón.

Más adelante Bulgákov habla de su *La isla púrpura* y en relación con ella afirma:

No me propongo a juzgar hasta qué punto mi obra es ingeniosa, pero reconozco que en ella se alza realmente una sombra siniestra y esa sombra es el Comité Central del Repertorio. Es el que hace surgir iloras, panegiristas y

personas atemorizadas y serviles. Es el que asesina al espíritu creativo. Es el que se empeña en destruir la dramaturgia soviética; y la destruirá.

No manifesté tales pensamientos cuchicheando en una esquina. Los plasmé en mi panfleto dramático y puse en escena ese panfleto. La prensa soviética, interviniendo a favor del Comité Central del Repertorio, escribió que *La isla púrpura* era un libelo contra la revolución. Se trata de un comentario carente de seriedad. No hay libelos contra la revolución en la obra por muchos motivos, de los cuales por falta de espacio tan sólo expondré uno: escribir un libelo contra la revolución es IMPOSIBLE debido a su extraordinaria grandeza. El panfleto no es un libelo y el Comité Central del Repertorio no es la revolución.<sup>65</sup>

Pero cuando la prensa germana escribió que *La isla púrpura* es “la primera llamada a la libertad de expresión que tiene lugar en la Unión Soviética” (*Molodaia gvardia*, nº1 – año 1929), decía la verdad. Lo reconozco. La lucha contra la censura, cualquiera que sea, y cualquiera que sea el poder que la detente, representa mi deber de escritor, así como la exigencia de una prensa libre.<sup>66</sup> Soy un ferviente admirador de esa libertad y creo que, si algún escritor intentara demostrar que la libertad no le es necesaria, se asemejaría a un pez que asegurara públicamente que el agua no le es imprescindible.

Bulgákov habla también de su posición como satírico en un país en el que cualquier sátira se considera una traición de los ideales revolucionarios, y de su apego de representar a la inteligencia rusa como el mejor estamento del país, para definir luego así su situación personal:

No sólo están condenadas mis obras anteriores, sino también las actuales, al igual que todas las que escriba en el futuro. Y yo personalmente, con mis

---

<sup>65</sup>Subrayado mío.

<sup>66</sup>Subrayado mío.



propias manos, he arrojado al fuego el borrador de una novela sobre el diablo, el borrador de una comedia y el comienzo de una segunda novela: *Teatro*. Todas las cosas que he escrito se encuentran en una situación desesperada.

Para acabar la carta, Bulgákov dirige al gobierno los siguientes ruegos:

Le pido que considere que, para mí, el no poder escribir es lo mismo que ser enterrado vivo.[...]

LE PIDO AL GOBIERNO SOVIÉTICO QUE ME AUTORICE URGENTEMENTE A ABANDONAR LA URSS EN COMPAÑÍA DE MI ESPOSA LIUBOV EVGUÉNIEVNA BULGÁKOVA. [...]

Apelo al humanitarismo de las autoridades soviéticas y les pido que actúen magnánimamente conmigo, un escritor que no puede ser de ninguna utilidad a su patria, y me concedan la libertad. [...]

Si lo que acabo de escribir no resulta convincente, y estoy condenado a guardar silencio para siempre en la URSS, le pido al gobierno soviético que me dé un trabajo de mi especialidad y me encomiende un puesto en el teatro en calidad de director de escena titular. [...]

Me ofrezco a la URSS con absoluta honradez, sin sombra alguna de sabotaje, como actor y realizador especializado, encargado de montar escrupulosamente cualquier obra de teatro, desde obras de Shakespeare hasta obras actuales.

Pido que se me nombre realizador auxiliar del primer Teatro Artístico, de la mejor escuela, que dirigen los maestros K. S. Stanislavski y V. I. Nemirovich – Danchenko.

Si no soy nombrado realizador, pido un puesto titular de figurante. Si tampoco es posible ser nombrado figurante, pido un puesto de tramoyista.

Si eso tampoco es posible, pido el Gobierno Soviético que proceda conmigo como crea más conveniente, pero que proceda de alguna manera; porque yo, un dramaturgo que ha escrito 5 obras, suficientemente conocido tanto en la

URSS como en el extranjero, EN EL MOMENTO ACTUAL me encuentro abocado a la miseria, a la calle y a la muerte” (Bulgákov, Zamiatin, 1991: 27 - 38).

Esta carta no deja de todo claro qué es lo que esperaba Bulgákov de las autoridades soviéticas. Desde luego, que mejorase en algo su situación. Pero su petición de salida al extranjero no es de todo firme; lo demuestra el hecho que a la vez pide un trabajo en el Teatro del Arte o en cualquier otro teatro. A la vez, no pide tampoco que sus obras vuelvan a representarse, aceptando de antemano las prohibiciones que pesan sobre ellas y el hecho de estar silenciado.

No se sabe exactamente cuál fue la reacción a esta carta en el Comité Central. Pero tan sólo unas semanas después de esta carta de había suicidado Mayakovski, el gran bardo de la revolución, luego tan decepcionado con el desarrollo de la política soviética y de su propia carrera. Cuatro días después de esa trágica muerte, el 18 de abril de 1930, Bulgákov recibe en su casa una llamada telefónica del propio Stalin. Al escritor, que ya estaba durmiendo, esta llamada le coge completamente desprevenido, y Stalin sabe aprovechar muy bien las debilidades que se sentía en la carta dirigida al Gobierno Soviético. La conversación la relata de siguiente manera en sus diarios la tercera mujer de Bulgákov, Elena Serguéievna:

- ¿Mijaíl Afanasievich Bulgákov?
- Sí.
- El camarada Stalin va a hablarle.
- ¿Qué? ¿Stalin? ¿Stalin?
- Sí, le habla el camarada Stalin. Buenos días, camarada Bulgákov.
- Buenos días, Iosif Visarionovich.

- Hemos recibido su carta. La hemos leído con los camaradas. Va a recibir usted una respuesta positiva... Y, quizás... ¿quiere marcharse al extranjero, no es eso? ¿verdaderamente está harto de nosotros?
- Últimamente me he planteado reiteradamente la siguiente pregunta: ¿puede un escritor ruso vivir fuera de su patria? Y me parece que no.
- Tiene usted razón. Esa es también mi opinión. ¿Dónde quiere usted trabajar? ¿En el Teatro del Arte?
- Sí, me gustaría; pero no he recibido más que negativas.
- Presente una solicitud. Me parece que esta vez la aceptarán. Tendríamos que reunirnos para charlar.
- ¡Oh, sí, Iosif Visarionovich! Tengo que conversar con usted.
- Sí, habrá que encontrar un momento apropiado para eso. Y ahora, adiós y enhorabuena. (Bulgáкова, 1990: 21).<sup>67</sup>

Esta conversación muestra de alguna manera la actitud hacia Stalin que Bulgákov compartía sin duda con muchos otros artistas y una gran parte del pueblo ruso. Como señala J.A.E. Curtis, el escritor no tenía demasiadas ilusiones acerca de las posibilidades de publicar o de representar sus obras, pero achacaba esta situación sobre todo a la estrechez de las mentes de los burócratas de la censura soviética que llevaban a cabo una persecución minuciosa y persistente que conducía a silenciar a los artistas. Pero la actitud hacia la misma persona de Stalin era diferente; igual que una gran parte de la población que sufría por las purgas creía que éstas eran llevadas a cabo sin el consentimiento de Stalin y por exceso de celo de los funcionarios y de otros altos cargos del Partido, muchas figuras artísticas de la época creían que Stalin en realidad no tenía ningún interés en aniquilarles y que una conversación con él podría poner fin a todos sus problemas. Sin duda Stalin fomentaba esta actitud, interesándose puntualmente por algunos artistas; es también verdad que algunos de los que eran considerados “conflictivos” lograron sobrevivir a esa época, mientras que muchos de los que intentaban satisfacer las exigencias del momento fueron aniquilados; en este comportamiento de Stalin no había una lógica aparente. Bulgákov

---

<sup>67</sup>En adelante todas las citas de los diarios de Elena Bulgáкова proceden de esta fuente.

mismo esperará hasta el final de su vida esta conversación prometida por Stalin, y están conservados algunos esbozos de cartas que pensaba enviarle; de hecho escribir estas cartas se convirtió para Bulgákov en una especie de obsesión, aunque destruía la gran mayoría. Obviamente nunca más tuvo la ocasión de hablar con Stalin; esto seguía causándole una gran depresión, ya que confiaba en que una conversación podría cambiar su destino. Así lo lamenta en la carta a su amigo Vikenty Veresayev de 22 – 28 de julio de 1931:

Sufro de una infelicidad atormentadora. Y eso porque mi conversación con el Secretario General nunca tuvo lugar. Para mí esto significa horror y la oscuridad de la tumba. Tengo el sueño fantástico de ver otros países, aunque sea por poco tiempo. Me despierto con este pensamiento cada mañana y me voy a dormir con él. [...] Hay dos teorías circulando por Moscú. Según la primera (y esta tiene numerosos abogados), estoy bajo la más estrecha e infatigable vigilancia y por consiguiente cada mi línea, pensamiento, frase y paso está sopesada. Es una teoría halagadora, pero por desgracia tiene un gran defecto. Por eso en respuesta a mi pregunta, “¿Pero por qué, en este caso, si es todo eso tan interesante e importante, no me permiten escribir?”, las mentes estrechas de los habitantes de Moscú llegan a la siguiente conclusión: “Aquí está la cuestión. Escribes Dios sabe qué, y por eso tienes que ser purificado por el fuego en una prueba de privaciones y problemas, y cuando estarás limpio, los elogios empezarán a fluir de tu pluma”. [...] Hay otra teoría. [...] Según ella ¡no hay ningún problema! No hay enemigos, ni una prueba, ni vigilancia, ni deseos de elogios – nada. Nadie está interesado, nadie lo necesita, así que ¿de qué estamos hablando? Las obras del ciudadano fueron representadas, y luego, bueno, fueron quitadas, así que ¿cuál es el problema? ¿Por qué debería este ciudadano, algún Sidor, Piotr o Iván, empezar a escribir a Comité Central o el Ministerio de la Educación, y dioses saben a dónde más, sus aplicaciones y peticiones, incluidas las de visitar el extranjero? ¿Y cuál será la recompensa por su dolor? No obtendrá nada. Ni bueno ni malo. Simplemente no habrá respuesta. ¡Y eso es perfectamente

normal y razonable! Si empezaras a responder a cada Sidor, acabarías como en una torre Babel. (Curtis, 1991: 130 - 131).

En una carta de 11 de junio de 1930 a O.M. Freidenberg Bulgákov escribe: “No tengo perspectivas de futuro, no se qué va a ser de mí”. Es esa la sensación vital de desolación al entrar en la última década de su vida: desasosiego y horror.

#### **4. LA ÚLTIMA DÉCADA**

Después de la conversación telefónica con Stalin Bulgákov consigue por fin el trabajo como asistente de director de escena en la plantilla del Teatro de Arte, aunque la relación con este centro seguirá siendo bastante difícil. Así se expresa Bulgákov en una carta fechada en 6 de agosto de 1930 que escribe a Stanislavski después de enterarse de que por fin sus aplicaciones al Teatro del Arte han dado sus frutos:

En mi carta a Gobierno escribí: “Pido el permiso para unirme a la mejor escuela, encabezada por los maestros K.S. Stanislavski y V.I. Nemirovich – Danchenko”... Querido Konstantin Sergueievich, le pido que acepte a su nuevo director con el corazón ligero. Créame, él quiere su Teatro del Arte. (Curtis, 1991: 123).

El primer trabajo que realizará el escritor allí será una adaptación escénica de *Almas muertas* de su querido (y considerado por él uno de sus maestros) Gogol. Obviamente el trabajo sobre esta obra no está exento de problemas: al principio la forma de la adaptación, que más que una adaptación es una obra nueva basada en Gogol, muy diferente de lo que se había hecho hasta ahora, se encuentra con poca comprensión en el teatro, y el texto sufre muchas alteraciones de las manos de

Nemirovich – Danchenko. Bulgákov asiste al desmontaje de su concepción, y luego llega a la conclusión que la adaptación de esa obra es imposible. La producción de la obra también se alarga, y Bulgákov se queja del largo tiempo que lleva en la etapa de ensayos sin ser presentada al público. Sin embargo ya estrenada la obra es un éxito, y más tarde la adaptación revisada de Bulgákov es utilizada por el teatro durante décadas. En abril de 1930 Bulgákov empieza a trabajar también en TRAM (Teatro de los Jóvenes Trabajadores) con el que va a hacer un viaje a Crimea en junio del mismo año; eso sí, su colaboración con ese teatro no va a durar más allá de un año.

A esta solución de los problemas inmediatos de trabajo, que hacen que Bulgákov salga de un letargo creativo de varios meses, se añade que este periodo es un momento feliz en la vida personal del escritor ya que el 28 de febrero de 1929 conoce a la que va a ser unos años más tarde su tercera mujer, Elena Serguéievna Shilovska. En aquel momento ella está casada con un alto oficial del Ejército Rojo (en segundas nupcias), y Bulgákov vive con su también segunda mujer, Lubov Bulgáкова. Durante cierto tiempo los dos viven una relación oculta, luego viene un año y medio de separación por las exigencias del marido de Elena (que intenta todavía salvar su matrimonio, sobre todo por sus dos hijos). Entre 25 de febrero de 1931 hasta junio de 1932 Bulgákov no tiene ninguna clase de contacto con Elena Serguéievna (dado que su marido le prohíbe incluso contacto telefónico), lo que le causa una gran depresión y un sentimiento muy profundo de soledad. Sin embargo en un encuentro casual en la calle los dos se dan cuenta de que los sentimientos son más fuertes que cualquier otra cosa y reanudan su relación; pocos meses más tarde Elena decide finalmente abandonar su marido. Bulgákov obtiene el divorcio el 3 de octubre de 1932, y se casan el 4 de octubre. Elena aporta a su vida en común a su hijo menor, Serguei (el mayor se queda con su padre), a parte de una gran estabilidad para el escritor, que se reflejaba en la normalidad en la que Elena mantenía la casa y el archivo de Bulgákov. Estarán juntos ya hasta la muerte del escritor en 1941.

Con la aparición de Elena Serguéievna en la vida de Bulgákov aparecerá también una nueva fuente de información sobre el escritor. Después de que sus diarios fueron requisados por la OGPU Bulgákov prometió que nunca más escribiría este tipo de notas tan personales, pero en cambio le insta a su tercera mujer que escriba un diario en el que ésta llegará a describir desde septiembre de 1933 con bastante detalle la vida diaria que llevan. En este diario hay notas sobre los problemas de la vida cotidiana, también aquellos relacionados con las obras del escritor, algunos encuentros con amigos más allegados a la casa, que constituyen la élite cultural de Moscú de aquellos tiempos. Es un fiel reflejo de los tiempos difíciles; no faltan notas sobre arrestos de escritores y artistas, sobre críticas hacia obras estrenadas o publicadas por algunos amigos o conocidos, sobre la atmósfera de presión que crean algunos personajes que parecen estar en el círculo de Bulgákov sólo para sondearle sus convicciones políticas.

#### **4.1. “Adán y Eva”**

A pesar de la imposibilidad de publicar o de representar sus obras, Bulgákov sigue escribiendo, principalmente obras teatrales. La siguiente obra es una incursión en la ciencia ficción, que ya antes había utilizado en sus obras en prosa; de hecho es en cierta medida la reanudación de los motivos a los que ya había recurrido en *Los huevos fatales* y *El corazón de perro*. En 1931 escribe *Adán y Eva*, una de sus obras teatrales menos conocidas, en la que muestra un posible apocalipsis que podría ocurrir en el futuro con el uso de las armas químicas, la guerra en el cosmos y también las posibilidades de la convivencia social después de un ataque a la Unión Soviética. Es un drama antiguerra, que reniega de la violencia, con un mensaje pacifista más claro de todas las obras de Bulgákov, aunque con ciertos defectos dramáticos y una calidad quizás algo inferior de la que poseían otras de sus obras teatrales, puede que por el miedo del escritor a la censura, puede que por no saber fijar las ideas de una comedia utópica en un texto dramático tan bien como en la prosa. Aun así, la obra contiene

muchos de los tópicos habituales en Bulgákov y sus personajes tienen un marcado carácter bulgakoviano.

*Adán y Eva* es una obra en la que Bulgákov no trabaja demasiado tiempo. En junio de 1931 el escritor firma con Teatro Rojo de Leningrado el contrato para escribir una obra sobre “el tema de una futura guerra”; unos días después firma lo mismo con Teatro Vajtangov de Moscú. Habiendo aprendido una lección de la frustrada representación de *La huida* y de sus posteriores problemas financieros Bulgákov percibe esta vez un anticipo que no tiene que devolver si la obra no llega a ser permitida por la censura; en este caso la directiva de Vajtangov, moviéndose con todas las precauciones posibles dados los antecedentes de las otras obras de Bulgákov, invita a la lectura de la obra al comandante de la aviación soviética Alksnis, a quien la obra sobre un posible ataque sobre la patria del proletariado y la representación de la destrucción de Leningrado le parece inaceptable, y logra que no se represente. Cuando Bulgákov viaja a la lectura de la obra en Leningrado, el teatro mismo le deja claro que la obra no se puede representar, lo cual ni siquiera sorprende demasiado a Bulgákov, casi acostumbrado ya a los rechazos de sus obras.

La trama de *Adán y Eva* es bastante sencilla: un genial pero distraído científico, el profesor Efrosimov, preocupado por la posibilidad de una guerra a nivel mundial con armas químicas, inventa un aparato (semejante a una cámara de fotos) que logra contrarrestar los efectos de los gases venenosos haciendo que las personas irradiadas por él sobrevivan al ataque, y los heridos recobren la salud. Justo después de terminar el invento y cuando se encamina a la casa de un amigo, Efrosimov es perseguido por los perros y acaba en casa de Adán, un comunista convencido y recién casado con Eva. En agradecimiento por su acogida, Efrosimov irradia con su rayo a los recién casados y a algunos personajes más que por casualidad están cerca: el piloto Daragán, el escritor Ponchik – Nepobeda, y a Markizov, un pillo con el que el profesor discute y al que tacha de gamberro, pero quien se cuelga por la ventana justo en el momento oportuno.



Efrosimov está convencido que pronto habrá una gran guerra entre el capitalismo y el socialismo, y reacciona así cuando Adán le dice que se dedica a construir puentes:

Ahora no tiene sentido construir puentes. ¡Déjelo! ¿Quién en la tierra puede pensar en construir puentes ahora? La idea es irrisoria... Pasas dos años construyendo un puente al que yo tengo el propósito de volar por los aires en tres minutos. ¿Para qué perder el tiempo y los materiales?<sup>68</sup>

El consejo del profesor es construir ciudades subterráneas en vez de puentes, y les habla a los presentes de los experimentos con un gas muy letal, y de la posibilidad remota de anular sus efectos. Daragán dice que si existiera semejante invento debería ser dado inmediatamente al Consejo Militar Revolucionario, y Efrosimov dice que si este descubrimiento se diera a la vez a todos los países, ninguna guerra química tendría ya sentido. Daragán se escandaliza ante la posibilidad de que este tipo de hallazgo pudiera pasar a manos de los países capitalistas, y manda a Ponchik a informar a las autoridades sobre ello, mientras que él mismo acude a las órdenes de partir con su avión. Pronto llegan dos agentes acompañados de una psiquiatra, haciéndose pasar por amigos de Adán, pero justo en el momento en el que intentan hacerse con la “cámara” del profesor todos los que se encuentran fuera y dentro de la casa empiezan a morir, salvándose tan solo de los presentes Adán, Eva y el propio profesor Efrosimov.

El acto segundo nos traslada a unos grandes almacenes que dan fe del apocalipsis que vive Leningrado: los escaparates están destrozados, hay un tranvía empotrado en medio de la tienda, y cadáveres por todas las partes. Se ve a la vez el cielo, en el que salen los primeros rayos de sol matutino, y el infierno, en forma de innumerables incendios que asolan la ciudad. Acompañada de un silencio mortal, Eva entra en los almacenes, y pronto se encuentra con Daragán, medio ciego y sordo, que

---

<sup>68</sup> Traducción mía.

ha caído con su avión justo allí. Efrosimov le irradia con su rayo y así le cura sus heridas, y entonces es cuando le explican la situación en la que se encuentran y las razones por las que todos ellos hayan podido sobrevivir al ataque de gas solar. Daragán se vuelve loco y amenaza con arrojar sobre el enemigo el gas que él mismo posee, y a su vez acusa de traidor al profesor por no haber entregado a tiempo su invento a las autoridades. Adán como el miembro del Partido Comunista asume el mando y persuade a Daragán; poco después Efrosimov encuentra a Ponchik y a Markizov.

En el acto tercero la acción de la obra se traslada a un bosque donde se refugian los supervivientes del ataque con gas, que tienen que dejar Leningrado por las plagas y la contaminación del agua. Daragán está listo para volar, y afirma que si encuentra al enemigo le dará combate; acusa al profesor de pacifista y le pide su máquina, y aunque éste se la entrega le advierte que ha vaciado de gas los contenedores que tenía el piloto:

En un acceso de locura los hombres de este mundo asfixian unos a otros con gas venenoso, y este hombre, ardiendo en deseos de venganza, quiere reducir la población mundial con una ración más. ¿Puede alguien explicarle lo absurdo de su comportamiento?

Daragán quiere que Adán condene al profesor Efrosimov a muerte por traición, y es Eva, la única mujer superviviente a la que se disputan todos, la que defiende al científico recordando a todos que si no fuera por él estarían muertos, y advirtiéndole que Daragán quiere eliminar al profesor para así quitarse un posible rival en la lucha por ella. Finalmente Daragán decide partir en su avión, y pide que enciendan hogueras durante tres semanas siguientes para que pueda localizarles al volver al campamento.

En el acto cuarto y último las hogueras siguen ardiendo a pesar de haber pasado ya el tiempo marcado por Daragán en su despedida. Ponchik se rebela ante tan ardua tarea, y despotrica contra el comunismo que con tan dura mano aplica Adán en esa pequeña comunidad:

¡Mira lo que nos ha traído el comunismo! Hemos enfadado, asustado y provocado al resto del mundo – por supuesto con “nosotros” no entiendo a nosotros, los intelectuales, sino a ellos. Ellos empezaron a ladrar hacia afuera nuestra propaganda, proclamar la destrucción de los valores en los que se apoya la civilización...

[...] Escucha: habíase una vez algo llamado URSS y que ha dejado de existir. Todo el país ha sido golpeado por una guerra química, ha sido acordonado y le han puesto el letrero de “Plaga. Manténganse fuera”. Ese es el resultado de provocar el choque con el mundo civilizado. [...] Al infierno con el sangriento comunismo.

A pesar de las quejas de Ponchik Adán le obliga a punta de pistola a mantener el fuego. Mientras tanto Eva entra en la tienda del profesor, quien finalmente le confiesa su amor, sin darse cuenta que Adán les escucha desde fuera. Los dos enamorados deciden marcharse, y Adán finalmente les deja; Ponchik y Markizov quieren seguirles, pero Daragán vuelve al campamento acompañado por otros aviadores del gobierno mundial, y busca a Efrosimov para que les ayude a desinfectar Leningrado, por lo que el profesor y su amada tienen que posponer sus planes de vivir en una casita en Suiza.

Esta versión de la obra no fue la única; Bulgákov escribió también una en la que en el último acto todo resulta ser tan sólo un sueño de profesor Efrosimov, se borra toda mención al gobierno mundial y a los aviadores extranjeros que vienen con Daragán, y la ciudad de Leningrado pasa a ser denominada simplemente “La Ciudad”.

Esta versión se escribió inmediatamente después de la lectura en Vajtangov, y el escritor intentó hacer de esta manera de su obra algo menos cuestionable, por supuesto sin mayor éxito: había en ella demasiados elementos que no podían aparecer en la escena de un teatro soviético. Milne señala también que en cierto sentido la versión del sueño es quizás más efectiva como propaganda anti-militarista, ya que muestra que aunque la gran catástrofe no había ocurrido todavía, los descubrimientos científicos que posibilitan la destrucción total pueden hacerse, y ante la división del mundo en dos ideologías hostiles una vez inventados seguramente se utilizarían (Milne, 1990: 193). Y parece ser que la posibilidad de una futura guerra era algo que no provocaba en los habitantes de la Unión Soviética demasiado asombro ni miedo: Erykalova cita un artículo de 11 de agosto de 1931 del periódico *Vechernaia Moskva* que afirma que “M.A. Bulgákov ha terminado una pieza teatral sobre una intervención bélica futura” como dando por sentado que una futura guerra puede producirse en cualquier momento (Erykalova, 2007: 114).

*Adán y Eva* se enmarca en la corriente de ciencia ficción que aparece después de la Revolución con bastante fuerza. No es de extrañar: la ciencia ficción intenta en cierta forma predecir el futuro, anticiparlo, y la Revolución es indudablemente un momento en el que el fluir de tiempo parece precipitarse hacia delante, y lo que es un posible o probable futuro se torna repentinamente en presente. Sin embargo, como apunta Suvin, esta corriente tiene sus días contados en la Unión Soviética: en 1929 RAPP lanza una fuerte campaña en su contra y consigue que se prohíba su publicación (Suvin, 1984: 334 – 335). La actitud estalinista hacia la ciencia ficción se podía resumir en la “teoría de los límites” que postulaba que el único deber de anticipación literaria era resolver los problemas tecnológicos del futuro cercano. De esta manera la ciencia ficción quedaba anclada en el realismo socialista y reducida a la función de ensalzar la tecnología.

Como afirma Wright, *Adán y Eva* es la obra más literaria e intelectual de Bulgákov, con unos caracteres que en sí tienden a ser estereotipados: Adán es el típico comunista concienciado, Daragán es militante, Ponchik – Nepobeda un escritor

oportunista, Markizov un pícaro simpático, y Efrosimov un profesor despistado pero genial (Wright, 1978: 161). Es también la obra más seria y más profética que otras de sus obras: tan solo diez años más tarde Unión Soviética entra en guerra con Alemania (hay que recordar que a lo largo de la obra Bulgákov se refiere a la amenaza fascista), y que no menos de un millón trescientas mil personas morirán tan solo en Leningrado. Es por tanto *Adán y Eva* una obra fuertemente ideológica, aunque no en el sentido que propugna la propaganda oficial de aquellos años: aunque nunca antes plasma Bulgákov con tanta nitidez la dicotomía capitalismo/socialismo, intenta aplicar los mismos criterios a ambas ideologías con la mayor objetividad posible, no destacando ninguna por encima de la otra, ni dando razón a ninguna de ellas.

Según Bulgákov, las ideas no son buenas o malas por sí mismas, pero llevarlas al extremo puede desatar fuerzas que sean imposibles de controlar. Las ideologías se enmarcan dentro de una cierta relatividad, y no hay ninguna que sea plenamente certera; es más, la subordinación de toda la energía intelectual de los hombres a las ideologías nacionalistas solo puede conducir a una catástrofe. Además, el tener una idea no debería conllevar el pretender imponérsela a los demás, como le recuerda el profesor Efrosimov a Adán en su intento de hacerle ver que su ideología no es superior a las otras:

El mundo capitalista está lleno de odio hacia el socialismo, y el mundo socialista bulle de odio hacia el capitalismo, mi querido constructor de puentes – ¡y la fórmula para el cloroformo es  $\text{CHCl}_3$ ! Habrá guerra porque todo hoy es opresivo y asfixiante. Habrá guerra porque todos los días en el tranvía la gente me dice: “¡Míralo, lleva un sombrero!” Habrá guerra porque cuando uno lee los periódicos se le ponen los pelos de punta y piensa que tiene una pesadilla. ¿Qué dicen? “El capitalismo tiene que ser destruido”. ¿Y qué dicen allá? ¿Qué publican en sus periódicos? “El comunismo tiene que ser destruido”. Es una pesadilla.

[...] Puede ser una gran idea, pero hecho es que hay mucha gente en el mundo que tiene otra idea – y su idea es destruirte a ti y a tu idea.

La figura del profesor Efrosimov nos recuerda a otros personajes de Bulgákov, como el profesor Persikov de *Los huevos fatales* o el profesor Preobrazhenski de *El corazón de perro*; de hecho en cierta medida es una combinación de ambos. Efrosimov tiene los rasgos de distraimiento de Persikov, eso sí, llevados al extremo, ya que después de pasarse un largo tiempo recluido en su laboratorio trabajando no se acuerda ni siquiera de su apellido, y parece que haya olvidado en parte el lenguaje, no sabiendo designar con las palabras adecuadas a los niños, los perros o al policía. Por otro lado, e igual que el profesor Preobrazhenski, le gusta estar bien atendido: su manera de vestir es muy correcta, porque se la prepara su ama de llaves, a la vieja usanza. Efrosimov, sin embargo, es moralmente y éticamente superior a sus predecesores, que le dan la importancia sobre todo a sus descubrimientos y a la ciencia en sí: en este caso el profesor tiene desde principio un marcado discurso pacifista, y su postura acerca de quién debería beneficiarse de su hallazgo es muy clara, ya que pretende entregárselo a toda la humanidad y de esa manera disuadirla de las futuras guerras, que se antojarían simplemente inútiles. Como afirma Goldstein, esa negación de la entrega de sus inventos a la Unión Soviética para no provocar su abuso es lo que le hace diferente a Efrosimov de otros inventores en la obra de Bulgákov (Goldstein, 2004: 681).

La situación que vive el profesor en la Unión Soviética es la ilustración de la situación de muchos “especialistas” en el país: aunque no sean comunistas de convicción viven y trabajan en la Unión Soviética que muy a pesar suyo necesita de sus conocimientos y los tolera como compañeros de viaje, eso sí, bajo un control bastante estricto, como demuestra en la obra la aparición de los agentes secretos en el piso de Adán, y su pormenorizada descripción de las últimas vacaciones del profesor, durante las cuales seguía siendo vigilado muy de cerca. Esa necesidad de aceptar el trabajo de gente que ideológicamente está lejos del comunismo la expresa Daragán: “Está bien

saber que en nuestra república de trabajadores hay científicos que tienen un conocimiento tan colosal como el suyo”.

En el personaje de Efrosimov parecen cristalizar todas las frustraciones con la sociedad del propio Bulgákov. El profesor es un individuo que lucha contra el estado incomprendible representado por Adán, un Adán que tiene corazón bueno (a diferencia de Daragán su motivación no es la venganza, sino la justicia), pero erra en su concepción del mundo. No es que el profesor esté en contra de construir un mundo mejor, pero ni las maneras, ni el “material humano” del que tanto habla Adán le parecen los más adecuados para un fin tan alto: “Mi única pena es que todos los miembros del gobierno soviético no estén aquí para presenciar esta escena, para que pudiera enseñarles el tipo de materia prima que utilizan para construir la sociedad ideal, sin clases...”.

Es por tanto el profesor el expositor claro de la idea de Bulgákov de evolución en vez de revolución, aunque solo sale victorioso porque en las condiciones de la guerra total el aparato del estado es destruido o es inefectivo. El ataque de gas devuelve a la civilización a un estado primigenio desde el cual habrá que reconstruir la humanidad entera, pero hay que tener muy claro sobre qué bases se hará dicha reconstrucción, y la lucha personal del profesor por el amor de Eva, por ser realmente un “nuevo Adán”, presagia el surgimiento de una nueva civilización que pueda triunfar sobre el caos sin recurrir al belicismo, el terror ni la amenaza. De esta manera, *Adán y Eva* no es solo una obra que versa sobre una futura guerra, sino que habla también sobre el presente, reflejando la situación tanto nacional como internacional de los años 30, con una atmósfera de creciente odio y rencor y el armamento exacerbado. De hecho, en la obra no queda explícitamente claro quién empieza la guerra, si es el Occidente o la Unión Soviética, pero hay que recordar que Daragán mismo confiesa que escoltaba a unos bombarderos antes del ataque a Leningrado, con lo cual se puede suponer que es la “patria de los trabajadores” la que ataca primero deseosa de borrar del mundo al capitalismo, cueste lo que cueste. El país que se cree a sí mismo la encarnación de una utopía, se muestra claramente como una distopía. Y lo que sí está

claro es que este tipo de afirmación en la Unión Soviética, que se mostraba a sí misma como el adalid del progreso de la humanidad, no solo era motivo de no representar una obra en el escenario de un teatro, sino que podía acarrear serias consecuencias a un autor que se atreviese insinuar ciertas incómodas verdades.

Bulgákov hace en *Adán y Eva* una parodia de aquella filosofía positivista reinante en la Unión Soviética que vinculaba el progreso técnico con el progreso social y moral y que el escritor ve absolutamente falsa; cree, al contrario, que el desarrollo de la técnica puede llevar la humanidad a una verdadera catástrofe. No sólo eso: si en la ciencia ficción subyace la idea de la existencia de un método científico único a través del cual se puede alcanzar la verdad, esta obra de Bulgákov muestra los efectos demoledores que puede tener la pretensión de cuantificación y cualificación de la vida en la Unión Soviética, las consecuencias de la utopía, las secuelas prácticas de un pensamiento político que se erige en único. Para el escritor la catástrofe que describe en su obra es el sinónimo de la catástrofe ideológica de Rusia, reflejada en los acontecimientos que se viven en la Unión Soviética a finales de los años 20 con su “gran cambio”: el principio de la colectivización masiva, los procesos de Shajti, la purga en la Academia de las Ciencias, los arrestos de los historiadores – archivistas que se vieron en 1929. No es tan solo la posible guerra entre el socialismo y el capitalismo o el fascismo lo que esboza en su obra, sino el perecer de toda la civilización europea, toda la tradición europea a la que tanto se siente unido. Afirmar eso en la Unión Soviética era imposible e inaceptable, igual que asociar un invento científico con la guerra, con la destrucción de Leningrado, con una Unión Soviética beligerante y probablemente culpable del ataque. Bulgákov ve sin embargo que los peligros de la ideologización de todas las esferas de la vida, desde la privada hasta la pública, no los advierte nadie, y es más, la propaganda oficial propugna esa ideologización con sus mensajes machacones que se cuelan en el consciente y el subconsciente de las personas. Adán y Daragán son dos claros ejemplos de ello; su discurso llega a veces a ser ridículo por su combatiente optimismo, porque es un simple calco de los mensajes propagandísticos que se lanzan desde todos los medios a la población, mensajes que ésta absorbe sin el menor asomo de crítica.



Bulgákov hace también crítica de los portadores de esos mensajes, a través del personaje de Ponchik – Nepobeda, que encarna a los escritores completamente vendidos al régimen que hacen de portavoz a aquellas ideas que le dicta el quien ostenta el poder en cada momento. Ponchik está metido de lleno en la literatura que se pliega a las exigencias del poder político, escribiendo la novela sobre una granja colectiva que sigue tanto las directrices del tipo ideal del realismo socialista, que parece el calco de la novela que escribe su competidor después de que ambos visitaran la misma granja. Su novela tiene una calidad pésima, y sin embargo es admitida para su publicación, porque toca exactamente los temas que debería tocar, y de la manera de la que debería hacerlo, cosa que Bulgákov ve todos los días en su propio entorno, mientras sus obras son rechazadas una y otra vez. Y sin embargo pone en la boca de precisamente este personaje algunas verdades que no se atreve decir nadie, como cuando caracteriza al mando de Adán en el bosque como “una dictadura sangrienta”, o cuando dice sobre la falta de noticias ciertas de alrededor que es “una patraña comunista... una creencia ciega en que la Unión Soviética está obligada a ganar”. El personaje a priori negativo resulta tener más rasgos positivos que los típicos héroes de las novelas del realismo socialista que encarnan Adán y Daragán, que aquí resultan rígidos en sus doctrinas y poco convincentes.

Como escribe Erykalova, Bulgákov sigue claramente el esquema de una novela catastrofista, con innumerables víctimas en nombre de una futura victoria. También sigue otro esquema: el de lucha de clases, tan habitual en las obras de la época. Los personajes de *Adán y Eva* son los típicos del drama social de final de los años 20 y principio de los años 30: un ingeniero que pertenece al partido, su mujer, un militar, un especialista apolítico, un borracho perteneciente al lumpen - proletariado. Bulgákov da a esos personajes que podrían ser reales unos nombres extraños, muchos de ellos bíblicos o relacionados con la religión, con lo que mezcla las fábulas eternas con las contemporáneas (Erykalova, 2007: 91 – 98). Pero sobre todo Bulgákov con su realismo fantástico subvierte el esquema de la novela del realismo socialista, haciendo fracasar

o renunciar a sus ideales a los personajes comunistas, y dando a entender que la verdadera victoria es de aquellos que tradicionalmente son denostados en la literatura soviética, aquellos que no se dejan influenciar por la omnipresente propaganda y se atreven a pensar por ellos mismos.

En verano de 1931 Bulgákov acepta el encargo de otro teatro de Leningrado para hacer adaptación escénica de otro gran clásico de la literatura rusa del siglo XIX: *Guerra y paz* de Tolstoi. A Bulgákov no le entusiasma mucho este trabajo (en una carta confesará que ya no puede ni pasar al lado de la estantería en la que tiene puestos los libros de dicho escritor), al contrario que a un gran amigo suyo, Pavel Popov, quien está casado con la nieta del propio Tolstoi y le ofrecerá ayuda en la recopilación del material necesario. Pronto Bulgákov se dará cuenta que esta adaptación tampoco llegará a buen puerto, y en una carta a Popov ironiza sobre su destino: “En nueve días celebraré mi cuarenta y cuatro cumpleaños. [...] Y hacia el final de mi carrera literaria estoy forzado a escribir adaptaciones. Un final brillante, ¿no lo crees?”.

En aquellos años Popov será uno de los amigos más cercanos del escritor, a quien dirigirá además muchas cartas. Justo en este momento Bulgákov está perdiendo el contacto con otro gran amigo suyo, el escritor Evgeny Zamiatin, con el que también mantuvo una florida correspondencia, siempre en forma jocosa de cartas muy formales. Zamiatin consigue en aquellos momentos lo que Bulgákov no tuvo valor de pedir hasta sus últimas consecuencias; gracias a una carta dirigida a Stalin y el apoyo de Maxim Gorki obtiene el permiso de abandonar la Unión Soviética y se marcha a vivir en el extranjero.

#### **4.2. “La cábala de los devotos” (“Molière”)**

Maxim Gorki le echa también una mano al propio Bulgákov, aunque no para que el escritor pueda visitar el extranjero; sus elogios sobre *La cábala de los devotos* (posteriormente titulada *Molière*) consiguen que esta obra, prohibida por la censura en 1930 obtiene permiso para su representación el 3 de octubre de 1931, aunque en principio sólo para Moscú y Leningrado.

Es el principio de una ligera mejora en la situación del escritor, al que sigue una gran sorpresa en enero de 1932: el gobierno soviético pide al Teatro del Arte que se reanude las representaciones de *Los días de los Turbin*, prohibidas desde 1929. La explicación es probablemente la siguiente: Stalin al venir al teatro para ver otra obra vio que *Los días de los Turbin* no estaban en el cartel y pidió las explicaciones a Nemirovich – Danchenko, que con delicadeza respondió que la obra fue quitada como resultado de las opiniones negativas que sobre las obras de Bulgákov pronunció el propio Stalin. Unos días más tarde una llamada telefónica hizo que la obra volviese a la escena, proporcionando al escritor unos ingresos fijos por los derechos de autor, los únicos que le proporcionaban una precaria seguridad económica.

Los destinos de *Molière* han sido muy enrevesados, causando a Bulgákov mucho desasosiego a lo largo de varios años. Empezó a escribir la obra en octubre de 1929, completando su primera redacción en diciembre de ese mismo año, y remitiendo la pieza al Teatro del Arte que estaba muy interesado en representarla. Bulgákov ponía en esta creación suya muchas esperanzas, o dicho de otra manera, le parecía que era su última esperanza de mantenerse en los escenarios, de seguir viviendo de su pluma. Así lo expresaba en una carta escrita a su hermano Kolia el 16 de febrero de 1930: “Si esta obra es destruida no podré hacer nada para salvarme – y ya sufro el desastre. No tengo defensa ni asistencia. Con toda la serenidad declaro: mi barco se está hundiendo, el agua me llega hasta el puente. Debo ahogarme con coraje”.

Los malos presagios de Bulgákov eran certeros: en marzo de 1930 llegan las noticias del Glavrepertkom que rechaza la obra y le niega el permiso para ser representada. Justo después de esa decepción es cuando Bulgákov, hundido moralmente por completo, escribe su famosa carta a Stalin que tiene como efecto su contratación por el propio Teatro del Arte. No todas las esperanzas están perdidas: Stanislavsky está preocupado por la posibilidad de que Bulgákov le ceda su obra a otro teatro y no acepta tan fácilmente su prohibición, obteniendo al final la victoria después de la intervención de Gorki mencionada más arriba. El Glavrepertkom da en 1931 permiso para la representación de *Molière* después de que el autor introdujera ciertos cambios en la obra.

Los cambios pedidos por el Glavrepertkom y por Stanislavsky no son excesivamente significativos, aunque el primero es muy visible: el cambio del título de la obra de *La cábala de los devotos* a *Molière*, un título mucho más seguro pero que no le hace sentirse cómodo a Bulgákov, ya que sugiere que la obra es una especie de biografía del genial dramaturgo francés, cuando en realidad es una ficción que se apoya en ciertos hechos biográficos de Molière alterándolos e invirtiendo su orden. Los otros cambios son menores: se trata principalmente de desmitificar las figuras religiosas, aligerar la atmósfera religiosa de algunas escenas (se recorta por ejemplo la presencia de la Biblia sobre la mesa o el olor a incienso). Bulgákov saca de la obra todas las indicaciones que subrayan la atmósfera misteriosa o diabólica, altera el pasaje que sugería que Arzobispo Charron era una figura demoníaca, quita la presencia de una siniestra monja que aparece en el último acto recogiendo el vestuario de Molière mientras éste muere en el escenario.

En otoño de 1932 la obra es finalmente aceptada por la producción del teatro, aunque todavía no empiezan los ensayos sobre ella. Bulgákov recibe en aquel momento una mala noticia, la decisión del teatro de Leningrado (que también trabaja en la obra) de la suspensión de las preparaciones para la representación de *Molière*, esta vez no por las prohibiciones oficiales, sino por iniciativa propia. Es un artículo de

Vsevolod Vishnevsky, un dramaturgo rival a Bulgákov, que desencadena esta decisión; en él Vishnevsky sentencia que la elección de la obra de Bulgákov no es la más acertada y apunta que el teatro debería representar algo que fuera de un mayor interés para los trabajadores. Así se queja Bulgákov de lo ocurrido en la carta de 19 de marzo de 1932 a su amigo P.Popov:

Resulta que *Molière* fue quitado por los órganos del Estado. ¡*Molière* fue destruido por una figura totalmente inesperada!

*Molière* fue asesinado por un individuo privado sin autoridad, una figura no-política, amateur y retraída cuyos motivos fueron a todas luces no políticos. Este individuo es un dramaturgo. Apareció en el teatro y les asustó tanto que quitaron la obra (Curtis, 1991: 139).

Finalmente la obra logra estrenarse en Moscú el 15 de febrero de 1936, después de causarle a Bulgákov muchas desesperaciones por los años de ensayos que parecían no tener fin. El Teatro del Arte necesitó más de 4 años de ensayos para que la obra viera la luz; parte de este tiempo la obra está dirigida por Gorchakov, y en la recta final por el mismo Stanislavski, que aplica su famoso “método” que consiste básicamente no en el trabajo sobre el propio texto, sino en ejercicios e improvisaciones que tienen que hacer los actores, cosa que hace a Bulgákov perder la paciencia. En algunas conversaciones Gorchakov disuade a Stanislavsky de pedirle a Bulgákov más cambios en la obra, alegando que el escritor está al borde de un colapso nervioso. Así expresa el propio Bulgákov su desesperación en una carta a Popov de 14 de marzo de 1935:

Ahora Stanislavski ha cogido el mando. Hicieron un repaso de *Molière* para él (salvo la última escena, que no estaba lista), y él en vez de dar su opinión sobre la producción y la interpretación, empezó a expresar su opinión sobre la obra.

En la presencia de los actores (¡cinco años metidos en ello!) empezó a hablarme sobre el hecho de que Molière fue un genio, y cómo ese genio debería ser mostrado en la obra.

Los actores se relamieron los labios con regocijo y empezaron a pedirme que alargase sus partes del texto.

Me venció la furia. Por un embriagador momento estuve tentado de arrojar el cuaderno y decirles: escribid lo que queráis sobre los genios y los que no lo son, pero a mí no me digáis cómo hacerlo, no seré capaz de hacerlo de todos modos. Mejor actuaré en vuestro lugar.

Pero no puedes, no puedes hacerlo. Así que me reprimí y empecé a defenderme.

Tres días después lo mismo. Me dio una palmadita y dijo que yo necesitaba ser llevado a la senda adecuada, y todo empezó de nuevo.

En otras palabras, tengo que escribir algo sobre el significado de Molière para el teatro, y de alguna manera tengo que demostrar que Molière era un genio, etc.

Todo eso es primitivo, enfermizo e innecesario. Y ahora estoy sentado en frente de mi copia del texto, y no puedo ni levantar la mano para trabajar sobre ella. No puedo escribir: declarar la guerra podría significar arruinar todo el trabajo, armar un lío, perjudicar la propia obra; ¡pero escribir parches verdes para un pantalón de frac!... ¡Sabrá diablo lo que debería hacer!

Es verdad que en esta obra hay muchos elementos que se puede leer de manera política: en la figura del rey absoluto se puede ver una alegoría de Stalin, los Hermanos de Escritura Sagrada que aparecen en la obra pueden ser vistos como un retrato del Comité Central del Partido, uno de los personajes, Zacarías Moirron, puede ser leído como un espía de GPU. Sin embargo las críticas se centran sobre todo en la falta de verdad histórica (aunque Bulgákov se documenta muy bien para esta obra,

hace en ella también reconstrucciones psicológicas del personaje); el 29 de febrero de 1936 el Buró Político en persona de Platon Kerzhentsev propone convencer al Teatro del Arte sobre la necesidad de dejar de representar la obra de Bulgákov. Todas las críticas son hostiles; el año 1936 se caracteriza por unos ataques feroces en la prensa sobre muchos artistas, como por ejemplo Shostakovich. El 9 de marzo en *Pravda* sale un artículo demoledor; pero ya antes de su aparición el teatro decide que hay que suspender las actuaciones. El artículo, titulado “Brillo exterior para un contenido falso” se centra sobre todo en que Bulgákov trabaja la obra sobre la base de la vida personal y familiar de Molière, no sobre su trabajo como escritor o autor de obras que pasaron a la historia del teatro. Al día siguiente sale también otro artículo de B. Alpers, titulado “Las conjeturas reaccionarias de M. Bulgákov” que afirma que “la imagen de Molière fue degradada por un dramaturgo contemporáneo para probar tesis falsas y reaccionarias”<sup>69</sup>.

Para Bulgákov se trata de un gran golpe, ya que era la primera obra que logra estrenar desde que quitaran de los carteles a *Los días de los Turbin* y *El piso de Zoika*. Su situación financiera es muy delicada, y tiene deudas que ya no podrá pagar con los ingresos de los derechos de autor de *Molière*. Además, el tormento de seis años de preparaciones, ensayos, cambios y reescritura de la obra hace que su relación con el Teatro del Arte se deteriore hasta el punto de ruptura.

*Molière* no es un retrato oficial de un clásico para un aniversario, sino un retrato dinámico de un ser vivo que sufre por su carácter y por su genio. En esta obra aparece un tema que va a perseguir a Bulgákov durante la última década de su vida: la figura del artista, su relación con el poder, la inmortalidad de su obra por encima de los acontecimientos terrenales. Su expresión máxima la encontraremos, por supuesto, en *El maestro y Margarita*, que en aquella época de hecho ya se está esbozando, pero en *Molière* este tema ya está presente, girando la acción alrededor del dramaturgo francés y el Rey Sol, Luis XIV, quien ejercía de su mecenas.

---

<sup>69</sup> Citado por Wright (Wright, 1978: 192)

La acción de la obra se mueve desde los aplausos del Rey a su dramaturgo favorito en el teatro, hasta la pérdida de su favor a causa de las intrigas de la corte, y la muerte de Molière. Después de la estresante representación ante Luis XIV que tiene a toda la compañía de teatro con los nervios en flor, Molière pide a Armande que se case con él y ella acepta, a pesar de que Lagrange intenta persuadirle; y es que de la conversación posterior con Madeleine Béjart, la antigua amante del dramaturgo y supuesta hermana de Armande, nos enteramos de que Lagrange está al tanto de un terrible secreto: Armande es en realidad la hija de Madeleine.

Es en la corte donde se gesta la intriga contra Molière en el acto segundo: al Rey le presentan un predicador itinerante que tilda al dramaturgo de Anticristo y demanda al monarca que lo queme en una plaza pública junto con su blasfemo *Tartufo*; el Rey manda al predicador a prisión por utilizar con él el verbo “demandar”, pero en la posterior charla con el arzobispo Charron se deja convencer a medias por sus argumentos. En la cena en la que el monarca invita a Molière a su propia mesa le advierte que con ciertos temas debería ser más discreto, pero le permite representar *Tartufo* en el Palacio Real. Luis XIV es aquí la personificación del poder: Él es el estado, como afirma con toda la tranquilidad: “Francia está sentada ante usted, Monsieur de Molière”<sup>70</sup>. Ante semejante poder todos los demás disminuyen; ya en los versos que improvisa Molière durante la representación teatral a la que asiste el Rey el dramaturgo ensalza la figura del monarca disminuyendo la suya propia.

En la siguiente escena nos trasladamos a la casa de Molière, donde Moirron, uno de los actores de la compañía, intenta seducir a la esposa de Molière, Armande, y la lleva a su cuarto; cuando el dramaturgo les descubre se vuelve casi loco y echa de su casa a Moirron, que le amenaza con ir directamente al Arzobispo para contarle su secreto. Mientras tanto, Molière en su conversación con Armande descubre su lado

---

<sup>70</sup> Traducción mía.



más vulnerable, pidiéndole que espere un poco más a ser libre, ya que él no quiere morir solo.

En el acto tercero los miembros de la Santa Orden con el arzobispo Charron en frente piden a Moirron que repita su acusación sobre Molière; cuando este se niega le amenazan con torturas y finalmente cuenta lo que escuchó de la conversación de Lagrange y Madeleine. También aparece ante la asamblea marqués d'Orsigny, afamado espadachín, al quien convencen de que sirve como base para el personaje de Don Juan en la obra del dramaturgo. En la siguiente escena Madeleine a punto de morir se confiesa en la catedral al arzobispo y éste finalmente le cuenta a Armande que Madeleine es su madre. En la escena tercera el arzobispo le cuenta al Rey el escándalo de Armande y Molière; cuando el dramaturgo acude a la llamada del monarca se ve que está muy mal después de la muerte de Madeleine, abandono de su esposa y un infarto. El Rey le tacha de criminal y ateo, le prohíbe aparecer en la corte y representar *Tartufo*, tan sólo concediéndole el permiso para representar sus comedias en el Palacio Real. Molière en principio no entiende el porqué de semejante castigo, pero al salir se topa con el arzobispo y comprende que todo ha sido por sus intrigas. También aparece d'Orsigny dispuesto a matarle, pero Lagrange convence a Molière de tirar la espada y el marqués no lo mata, a pesar de los reproches del arzobispo.

El último acto muestra a un Molière destrozado por la prohibición real, despotricando contra el tirano que aplasta su talento:

¡Luis el Grande! ¡Luis el tirano! [...] Oh, Bouton, casi muero de miedo hoy. Él estaba sentado como un ídolo dorado y sus ojos eran como esmeraldas, ¿puedes imaginártelo? Mis manos estaban bañadas en sudor frío. Todo flotaba ante mía, todo daba vueltas. Sólo sabía una cosa – el ídolo me extirpaba la vida.

[...] ¿Qué más tengo que hacer para demostrar que soy un gusano? Pero soy escritor, su Majestad, tengo cerebro....

En la última escena Molière a pesar de los tumultos en el teatro intenta seguir adelante con la representación, a pesar de los consejos de los miembros de su compañía. Sale al escenario, pero cae y muere allí mismo.

Es complicado no ver en *Molière* una representación de la delicada situación de un artista ante su mecenas, y es difícil no trazar un paralelo entre esa situación del escritor ante el poder y la propia situación de Bulgákov con el poder soviético encarnado en aquellos años en un Stalin que podía permitirse jugar con el escritor al ratón y el gato. Las palabras de Molière sobre el rey de Francia (citadas dos párrafos más arriba) evidencian la dependencia del dramaturgo del poder, la dependencia de su arte del permiso e indulgencia real, la necesidad de contar con el apoyo del monarca para poder seguir desarrollando su actividad. Esa sensación es la misma que tuvo que sentir Bulgákov respecto al poder político en sus tiempos, un poder contra el cual se estrellaba una y otra vez. Y sin embargo, a pesar de la diatriba de Molière contra la tiranía, la obra no presenta al monarca de forma negativa: Luis XIV es presentado como un hombre muy consciente de su poder, de encarnar a un país entero, un hombre muy seguro de sí mismo, pero bastante benevolente (recordemos aquí su partida de cartas con el marqués de Lessac que juega con cartas marcadas y a quien el Rey castiga sólo levemente, o incluso el castigo a propio Molière, a quien a pesar de todo permite representar sus obras en el Palacio Real), y con un carisma especial.

Luis XIV provoca en Molière a la vez una fuerte fascinación y una especie de odio: es posible que fueran precisamente las dos sensaciones que sintiera Bulgákov hacia un Stalin que a la vez le criticaba y asistía a las representaciones de *Los días de los Turbin* una y otra vez. Como sugiere Curtis, el contraste entre el poder absoluto del monarca y la total indefensión del dramaturgo tenía que fascinar totalmente a

Bulgákov (Curtis, 1987: 44); quizás esta fascinación se debía a que se sentía reflejado en la situación del dramaturgo que, sin estar condenado del todo, no podía desarrollar su actividad con total libertad, una situación que Bulgákov sentía en su propia piel, al tener que aceptar los trabajos secundarios por la prohibición de sus obras en los escenarios soviéticos.

La figura del tirano, a pesar de las palabras amargas que pronuncia Molière, no es tan negativa como las de los que le rodean, que son los que realmente orquestan la caída en la desgracia del dramaturgo. La atmósfera que refleja Bulgákov en *Molière* está llena de luces y sombras que acompañan a los personajes, igual que los ruidos de los aplausos y la música; Bulgákov crea con facilidad la sensación de misterio y peligro en las escenas relativas a la Santa Orden, que por la escenificación que le acompaña no parece precisamente santa, sino oscura y oscurantista. Molière tiene claro quién es realmente su enemigo, atacando de esta manera a Charron en el momento de lucidez después de su conversación con el Rey:

¡Ah, santo padre! ¿Satisfecho? Es por el *Tartufo*, ¿verdad? Se por qué estáis en armas por la iglesia. Sois un hombre sabio y habíais visto lo que había detrás, ¿no es así, reverendo padre? No hay duda sobre ello. Algunos amigos me dijeron una vez: “Deberías escribir una obra sobre un cura hipócrita y malvado”. Y yo le describí. ¿En qué otro lugar podía encontrar un hipócrita mayor?

Así es como Bulgákov hace responsable de los problemas del dramaturgo más a los “hipócritas” que conspiran contra él que al propio monarca, más al clima de beataría reinante en la sociedad del momento que a la voluntad del Rey. Molière se muestra así como una víctima de la lucha ideológica más allá de una simple representación teatral, un simple peón en las vicisitudes de la historia, algo que en la obra de Bulgákov ya se había representado con tanta fuerza en *La guardia blanca*. Si hemos trazado el paralelo entre Luis XIV y Stalin, también tendríamos que encontrar el

equivalente de los “devotos” en la Unión Soviética de los años en los que se escribió la obra, y como candidatos perfectos tendríamos al propio Partido Comunista, que ostenta el poder ideológico, a los críticos que tan fielmente siguen las consignas propagandísticas y consideran las obras de Bulgákov como “inadecuadas” en el contexto, o a los grupos literarios que se disputaban el poder en las artes soviéticas imponiendo su propio criterio de lo que era válido o no en la época.

De esta manera, el carácter principal de la obra, la figura que representa el poder absoluto, resulta ser en realidad un hombre de paja, mientras la fuente de todo lo perjudicial está en otro lado, en los que le rodean y se disputan los trozos de poder que puedan. *Tartufo* ataca a unos grupos religiosos tan poderosos que son capaces de manipular incluso la voluntad absoluta del rey. Extrapolando eso a la figura de Stalin nos encontramos con un fenómeno bastante usual en la época de Bulgákov, donde ante el terror y el abuso del poder del Secretario General del Partido Comunista muchos pensaban que el propio Stalin no sabía lo que hacían sus subordinados, disculpándolo de todos los males que ocurrían en la Unión Soviética y cargando las culpas sobre aquellos que le rodeaban. Esa es, en cierta medida, la clave de la relación personal de Bulgákov con Stalin; algunos esbozos de cartas a Stalin que Bulgákov nunca concluyó dan a entender que Bulgákov siempre pensó que si pudiera explicar bien sus problemas al Secretario General, éste le entendería y mejoraría su situación, permitiéndole publicar y representar sus obras. Las figuras que rodean al poder son más peligrosas que el poder mismo, no vacilan en utilizar métodos violentos como la tortura, y el asesinato no les parece moralmente reprobable, como demuestra la figura de arzobispo Charron. Encontramos pues en la época de Luis XIV la misma justificación del “terrorismo del estado” que luego utilizarán los bolcheviques en la Unión Soviética.

Molière, ese *alter ego* de Bulgákov, se revela en la obra frágil y a veces sobrepasado por las circunstancias, aunque las intente llevar con dignidad, toda la que se pueda tener con la presión que lleva sobre sus hombros. Como dice Curtis, Molière es consciente de que “su destino no depende tanto de sus propias acciones, como de

aquellas de la gente que le rodea” (Curtis, 1987: 42); la aceptación del destino como el motor de la vida de los hombres conlleva la sensación de la propia fragilidad y vulnerabilidad que tan familiar le era a Bulgákov. A cambio de exponer los males del mundo, el destino del artista es sufrir, y sólo en la muerte puede encontrar la paz que con tanta ansia busca; indirectamente Molière anticipa el tema del artista y su destino que con tanta maestría Bulgákov desarrollará en *El maestro y Margarita*. “La naturaleza del genio entra inevitablemente en conflicto con los poderosos grupos de interés en el interior del Estado; el Estado está atrapado en su propia ideología” dice Milne (Milne, 1990: 183), pero en el recuento final, el artista a través de sus obras es inmortal, y se eleva por encima del poder terrenal, que siempre perece; de hecho las épocas son recordadas a través de los artistas que las encumbran, y aquí hay que dar la razón al Rey Sol cuando afirma sobre Molière que “todavía servirá para la gloria de nuestro reino”. La pregunta final que plantea Bulgákov es: ¿Qué es más inmortal, el Estado, representado por Luis XIV, o el Teatro, dominio de Molière? No se puede dejar de pensar que quizás el escritor se hacía a sí mismo la pregunta de cuánto perduraría de su obra, sin poder imaginarse si quiera que lo llegarían a leer a lo largo de todo el mundo, no sólo en su país.

Bulgákov no abandonará a Molière al terminar la obra teatral: aparte de ser contratado por el Estudio Teatral Zavadsky para traducir al ruso a *Le Bourgeois Gentilhomme* (el trabajo realizado por Bulgákov será algo más que una simple traducción: será un pot – pourri de los temas de esta y otras obras de Molière, aunque no correrá buena suerte, siendo rechazado por el teatro), entre 1932 y 1933 trabaja sobre una novela biográfica, *La vida de señor de Molière*, encargada para la serie iniciada por Máxim Gorki, “Vida de grandes hombres”. Los dos personajes principales son Molière y Luis XIV, y el tema que sobresale en todo el libro es la situación del artista que depende del poder absoluto. Bulgákov quiere escribir un libro que puede a la vez ser leído como una biografía personal suya y también como una situación universal de la dependencia del arte y del poder. Bulgákov considera el arte y el poder iguales; a Luis XIV le presenta como un monarca ilustrado que toma sus propias decisiones acerca del arte basándose en su propio criterio, cosa que puede tener lectura relacionada con los tiempos en los que vive el escritor; quizás tiene la

esperanza de que el poder absoluto de su época, Stalin, haga lo mismo, y valore su arte del mismo modo que Luis XIV apreciaba el arte de Molière. En esta discusión acerca de los valores artísticos y la libertad de expresión Bulgákov habla también de salvar las obras incluso por el precio de tener que hacer cambios en ellas; paradójicamente los redactores de la serie también exigen de Bulgákov cambios en su libro, cambios a los que el escritor no accede. Bulgákov lo entrega el 5 de marzo de 1933, pero un mes después su obra es rechazada; el editor Alexandr Tijonov encuentra el tono del libro demasiado jocoso, probablemente porque lo que escribió Bulgákov estaba lejos de lo que tenían pensado los responsables de la serie, que iba a ser una colección de biografías más convencionales, sólidas científicamente. Esta vez Gorki, a quien se envió el proyecto a Italia para pedirle una segunda opinión, no apoya a Bulgákov. El libro sólo pudo ser publicado en 1962, y además con muchos cortes hechos por la censura. Bulgákov describe así su batalla por la publicación de la obra en la carta a P.S.Popov de 13 de abril de 1933:

Bueno, ha empezado mi periodo de Molière, con la revisión de Tijonov. Querido Patya, esta revisión contiene un gran número de cosas agradables. Mi narrador, que está encargado de la biografía, está descrito como un joven hombre accidental, que cree en la brujería y en lo demoníaco, posee poderes ocultos, está aficionado a las historias raras, usa fuentes dudosas y, lo que es peor, se inclina hacia el royalismo. Pero no es todo. Según T. en mi trabajo ¡"aparecen extremadamente claras alusiones a nuestra realidad soviética"! (Curtis, 1991: 158).

#### **4.3. "Bienestar. El sueño del ingeniero Reina"**

Aunque *Adán y Eva* fue la primera obra fantástica que Bulgákov escribió para el teatro, no fue la primera vez que tuvo en mente utilizar elementos fantásticos para

introducir en la escena determinados temas que le interesaban. Fue aproximadamente en 1929 cuando concibió otra obra, cuya primera redacción quemó en 1930 y que mencionó en su carta a Stalin, una obra que finalmente retoma y concluye entre diciembre de 1933 y abril de 1934 bajo el título *Bienestar. El sueño del ingeniero Reina*, datándola entre 1929 y 1934. Esta obra se escribe para un teatro de Leningrado a la vez que es contratada por el Teatro de la Sátira de Moscú, pero no satisface a nadie, y se pide a Bulgákov que prescinda de las partes futuristas y rescriba la obra. Este intento de reescritura es lo que más tarde dará como resultado otra obra, *Iván Vasilievich*, que Bulgákov tampoco verá en vida representada en un escenario.

Aunque *Bienestar* sigue en cierta manera la línea de *Adán y Eva*, y plantea prácticamente el mismo conflicto entre un inventor y el estado, éste es esbozado de una manera mucho más suave, sin expresar la opinión de manera tan patente como en la obra anterior. *Bienestar* se enmarca en la línea de obras utópicas – distópicas, y lo podemos denominar así porque es difícil aclarar si es una utopía o distopía aquella sociedad del futuro que plantea Bulgákov en su obra. El héroe de la obra, ingeniero Reina, construye una máquina del tiempo que le permite junto a otras dos personas trasladarse al año 2222, en el que se encuentran con una sociedad sin clases. Aquella sociedad sin duda tiene las características que Suvin atribuye a las novelas utópicas: está en un lugar aislado y completo, con relaciones sociales articuladas en una visión panorámica, con un sistema jerárquico formal que constituye el orden supremo, y una estrategia dramática que entra en conflicto con las expectativas “normales” del lector (Suvin, 1984: 80). Sin embargo, esta sociedad no es tan ideal como lo iban soñando las grandes utopías: ciertos conflictos de intereses y la lucha por sobrevivir tan característicos para la sociedad del principio del siglo XX perviven en el futuro, en un comunismo que se supone ya mucho más desarrollado que el que vivía el propio autor.

La obra se desarrolla en cuatro actos, empezando y acabando en el apartamento del ingeniero Reina en Moscú. Es en este apartamento donde Reina trabaja sobre su máquina de tiempo, dejando de lado todo lo demás, incluida su mujer

que se marcha con un amante. Sin embargo su tranquilidad no es absoluta, ya que en el edificio está Miloslavski que roba con descaro en la habitación del vecino de Reina, y Bunsha – Koretski, el administrador del edificio, que se planta en el piso del ingeniero exigiéndole el pago del alquiler. De paso Bunsha le expresa a Reina su preocupación por la máquina que construye, ya que teme que puede ser utilizada para enfrentarse con el poder soviético, dando con sus afirmaciones la fe de la cultura de denuncia que se ha implantado en la Unión Soviética: “Soy una persona que ocupa una función pública y estoy obligado a enterarme de cuanto sucede. Esta máquina me preocupa y me veré obligado a presentar un informe”.<sup>71</sup>

Manipulando la máquina Reina accidentalmente consigue que funcione, trayendo a Moscú contemporáneo a Iván el Terrible que, asustado por las artes diabólicas que cree que está presenciando, huye de la habitación. Dado que Miloslavski sale de la habitación continua sin que Reina entienda cómo ha aparecido allí, el ingeniero intenta devolverlo a “su” tiempo, pero Miloslavski roba la llave de oro que pone en funcionamiento el artilugio y traslada a sí mismo, a Bunsha y a Reina al futuro, al año 2222, al barrio de Gran Moscú que se llama Bienestar, aterrizando allí en medio de la conversación de Radamanov, el Comisario del Pueblo para la Invención, con su hija Aurora, que no está segura de sus sentimientos hacia Savvich, el director del Instituto de la Armonía.

Los viajeros en el tiempo son bien acogidos en el futuro: en la fiesta de primero de mayo se convierten en la principal atracción, algo de lo que gozan sobre todo Miloslavski, que la aprovecha para seguir con sus pequeños robos de cleptomaniaco, y Bunsha, que no sale de su asombro por la sociedad en la que ha recabado: se pregunta por su origen de clase, no entiende su falta de organización y de burocracia, y no le agrada para nada que se diviertan:

---

<sup>71</sup>Mijaíl Bulgákov, *La isla purpúrea. Iván Vasilievich. Beatitud*, Editorial Cuadernos para el diálogo, Madrid 1973



Todo esto me parece bastante extraño. ¡El socialismo no ha sido creado para divertirse! Estos, por el contrario, han organizado un baile y, además, entre ellos dicen cosas horribles... Oh, oh, oh... pero lo peor es el frac.

En el barullo de la fiesta Aurora le dice a Savvich que no va a ser su mujer, y posteriormente se besa con Reina. En el siguiente acto Savvich le comenta a Radamanov lo poco que se fía de los viajeros del pasado y las muchas ganas que tiene que vuelvan a su tiempo, pero el comisario le explica que eso no será tan fácil. Savvich no es el único que quiere que las cosas vuelvan a su sitio: tanto Miloslavski como Bunsha se quejan a Reina del aburrimiento que están pasando en esta sociedad ideal, y expresan sus deseos de volver a casa, algo a lo que se apunta también Aurora; todo parece a punto cuando Miloslavski devuelve al ingeniero la llave que falta para poner en marcha la máquina, pero entonces Radamanov reclama el invento de Reina para el Estado. Sus formas de primera son suaves, pero cuando el ingeniero en principio se niega y pregunta si es prisionero o si lo van a matar, bajo el guante de terciopelo de Radamanov aparece la mano de hierro:

Realmente, es usted un hombre de otra época. ¿Cómo puede suponer que se niegue la comida a una persona como usted? Coma lo que quiera. Sin embargo, llegará el momento en que no podrá siquiera llevarse la comida a la boca, y morirá. Un hombre que ha realizado una obra como la suya no puede tumbarse en un diván.

Bajo semejante amenaza Reina cede y entrega la máquina, que Radamanov guarda bajo llave. Acto seguido Savvich anuncia que los viajeros del pasado quedarán por un tiempo recluidos en aislamiento porque se han dado casos de robo, y eso significa que son socialmente disminuidos.

En el cuarto acto Aurora consigue convencer a Reina de la necesidad de huir de Bienestar, algo en lo que resultan útiles las habilidades de Miloslavski para abrir

cualquier cerrojo. A pesar de los intentos de Savvich los tres hombres del pasado y Aurora logran volver a su tiempo; allí el vecino de Reina justamente está cursando la denuncia por robo en su vivienda. En la confusión final Miloslavski se escapa, Reina logra devolver a Iván el Terrible a su tiempo, y cuando vuelve al presente él y Aurora son arrestados por la policía. Parece que en la Unión Soviética no hay sitio para una vida tranquila, ni en el presente, ni en el futuro.

La visión del futuro de Bulgákov no es demasiado “futurista”, por expresarlo de alguna manera. La sociedad del año 2222 no posee por ejemplo, una tecnología apabullante y deshumanizadora. Sus costumbres no difieren demasiado de las del siglo XX: siguen celebrando fiestas, trabajando; se visten de manera bastante tradicional, y en cuestión del amor y de la conquista no han cambiado nada respecto a sus antepasados. Hay sin embargo una diferencia con el presente de Bulgákov: es una sociedad mucho más organizada, a pesar de que los seres humanos en su esencia no hayan cambiado. Ya no existe la burocracia, no existen los robos, y la policía se reduce a un mero objeto de museo. La tranquilidad y la comodidad en la vida es lo prioritario para los habitantes de Bienestar, como le deja claro Radamanov a un Bunsha que no entiende para nada el sistema organizativo de esa nueva sociedad: “En primer lugar, Sviatoslav Vladimirovich, no hacen falta papeles. Nosotros no solemos utilizarlos, como ya os he dicho cinco veces. Intentamos hacer todo lo más cómodo posible. Dilo de viva voz. Es más sencillo, más cómodo, se hace antes...”

Esa actitud contrasta completamente con la mentalidad que imperaba en la Unión Soviética, una mentalidad que tantas veces denunció Bulgákov en sus obras, y según la cual el papel es más importante que la persona: sin los papeles es como si la persona dejara de existir por completo. A través del personaje de Bunsha Bulgákov satiriza ciertos aspectos de la vida en su propio tiempo, aquellos que siempre le habían causado malestar en el nuevo “paraíso terrestre” que se suponía iba a ser la Unión Soviética. En Bunsha, el más cómico de los personajes de la obra, y el mejor perfilado junto al ladrón Miloslavski, se concentran todos los defectos del “hombre nuevo”

soviético que tanto alaba la propaganda: como dice Wright, es un hombre falto de imaginación y de inteligencia, que acepta sin cuestionar el poder omnisciente del Estado, representando al hombre al que la revolución dio el poder (Wright, 1978: 206). Es por ello por lo que Bunsha añora aquello que a cualquier otra persona le parecería abominable tal como se estructura en la Unión Soviética, como la policía, los documentos, la burocracia, las denuncias, los sindicatos, la clasificación por el origen de clase, pero que para él es su ambiente natural, el único que realmente conoce y con el que se siente cómodo. Bunsha adora el sistema instaurado con la revolución porque se sabe al dedillo sus entresijos, y sabe en cada momento cómo actuar para poder prosperar y quedar fuera de toda sospecha, y como hombre corto de miras, no logra adaptarse a una sociedad distinta de aquella a la que está acostumbrado.

La sociedad de Bienestar es, por tanto, una sociedad mucho más racional y organizada que aquella en la que vivía el propio Bulgákov en sus tiempos; y sin embargo a pesar de su aparente perfección (de allí que podría ser una sociedad utópica), habría que plantearse si realmente es la sociedad ideal. Desde luego no llega a los niveles de inhumanidad que alcanza por ejemplo aquella pintada por el amigo de Bulgákov, Zamiatin, en la novela *Nosotros*, pero sí resulta aburrida hasta el punto de que el personaje de Aurora desee escapar de ella trasladándose a un pasado bastante más conflictivo. La existencia del Instituto de la Armonía, entre cuyas competencias están entre otras cosas el emparejamiento de los matrimonios y el juzgar la utilidad de las personas según criterios que “no pueden estar equivocados” nos recuerda un poco al estado totalitario de Zamiatin, aunque Bulgákov no ahonda demasiado en el tema, pasando por él de puntillas. Y no hay que olvidarse tampoco de la manera en la que Radamanov aplaca los deseos de libertad y libre disposición que expresa Reina respecto a su propio invento: la libertad en Bienestar está siempre supeditada al Estado y sus necesidades, y pudiendo ser causante de problemas es algo que debería ser “curado”, aunque sea a la fuerza. Y evidentemente, el uso de la fuerza por parte del estado no coincide con los proyectos utópicos, con lo cual debemos admitir que bajo la apariencia de una sociedad sin conflictos y sin problemas se esconde un estado opresivo y violento, y la utopía se torna en distopía.

Bulgákov se escuda por tanto en el futuro para cuestionar los aspectos de tiranía que detecta en su propio tiempo, dando a entender el divorcio que sentía con las ideas oficiales propagadas por el gobierno soviético y por todos los que estaban en comunión con el régimen; hacerlo de forma más clara en la época del “Gran Salto” era absolutamente imposible, e incluso peligroso. Todo lo que Bunsha echa de menos del siglo XX es lo que más detesta el escritor en su país: la opresiva burocracia, los omnipresentes representantes del Estado que meten sus narices en los asuntos privados de la gente sin que nadie les pueda frenar, el peligro permanente de una denuncia malintencionada, el hecho de juzgar a la gente por sus simpatías políticas o por el pasado, tanto el suyo como el de sus familiares (el propio Bunsha cuando Reina le llama príncipe reniega de su padre y hace valer los papeles que atestiguan que en el fondo es el hijo del cochero: una familia como la suya es un pasado demasiado peligroso en la Unión Soviética que juzga la gente por la clase de la que proceden).

A través del vuelo en el tiempo que se asoma al futuro, Bulgákov reflexiona sobre el presente, sobre la realidad que le rodea y, en cierta medida, sobre el futuro histórico de Rusia. La fantasía que utiliza en esta obra Bulgákov Mendlesohn la calificaría de fantasía racionalizada, que no necesita una clara línea divisoria entre lo real y lo irreal, ya que se plasma en un mundo que funciona a todos los niveles como un mundo completo. La sociedad de Bienestar es una sociedad comunista, aunque difiere mucho de aquella que Reina y sus compañeros de viaje dejan atrás en el siglo XX. En apariencia Bienestar es la promesa cumplida de una sociedad mejor, sin clases, donde todos viven bien y en paz; lo que subyace sin embargo bajo esta aparente perfección sigue siendo opresivo, y la situación del científico – inventor no mejora nada por este salto en el tiempo: si en Unión Soviética del siglo XX Bunsha amenazaba con denunciarle por una posible amenaza para la seguridad del país, en el Bienestar del año 2222 le obligan a ceder su descubrimiento a ese mismo Estado. Como afirma Erykalova, si el objetivo de Reina es huir de la realidad que lo agobia, lo que se encuentra en vez de la paz que busca es una visión de la sociedad ideal construida sobre los mismos principios que hacen suyos sus contemporáneos; la edad de oro

resulta ser el reino del despotismo y de violencia sobre lo individual (Erykalova, 2007: 164).

Es por esa renuncia a lo individual frente a lo colectivo por lo que la vida saciada de Bienestar tiene su precio: renunciar al pasado. Es por ello por lo que los habitantes del año 2222 no saben prácticamente nada de la época de la que vienen Reina, Bunsha y Miloslavski, ni tampoco de la historia anterior de la tierra en la que viven. En cierta medida renuncian también al arte, ya que no conocen las figuras tan importante para las letras rusas como Pushkin o Tolstoi; parece que el arte es una distracción superflua en una sociedad perfecta donde por falta de costumbre y de educación todos carecen de gusto artístico, admitiendo como válida una declamación de Miloslavski absolutamente inventada. Si, como afirma Moreno, la ciencia ficción pone en duda los aspectos de la cultura tradicional, aquí Bulgákov reflexiona más bien acerca de qué es lo que puede pasar a una sociedad que pierda su cultura, sus tradiciones, sus raíces. El arte como la celebración de lo individual no tiene cabida en una sociedad controlada y organizada donde cada persona es tan sólo una parte del engranaje social. Los personajes del siglo XX proceden de una tradición cultural que Bulgákov ve extinguiéndose en su propia época, y que da totalmente por pérdida en el hipotético futuro. Se produce así el efecto fantástico del que habla Roas: la revelación de que los sistemas de conocimiento de la realidad que la sociedad soviética tiene por válidos están equivocados. Una vez más aparece en la obra la dicotomía entre el discurso oficial de la nueva sociedad ideal y la realidad a la que conducen sus métodos, aunque en este caso es una realidad especulativa llevada al futuro. Es una crítica muy sutil a la construcción del "hombre nuevo" tan preconizada en la Unión Soviética, ya que Bulgákov muestra sus posibles resultados: hombres muy conscientes de su rol social, pero carentes totalmente de imaginación, lo cual les hace perfectamente adaptados a un estado totalitario que quiere controlar a sus súbditos por completo.

Y el control es mayor de lo que a priori parece: el Instituto de Armonía, bajo el mando de Savvich, manda a la isla de reeducación a aquel "material humano" que no

encaja en lo deseado, para mejorarlo tanto desde el punto de vista moral como biológico. La existencia de la isla recuerda tristemente los campos de trabajo que en la época en la que Bulgákov escribía su obra estaban ya en el auge; no en vano recuerda Erykalova que en primavera de 1934, cuando el escritor concluyó la composición de *Bienestar*, ya se había celebrado el proceso de los ingenieros de "Metropolitan - Vickers", uno de los primeros procesos basados en las "confesiones" obtenidas bajo tortura, que luego se repetían una y otra vez en los siguientes años (Erykalova, 2007: 159).

La única salida ante la opresión estatal es la huida; y la huida es el tema que una y otra vez aparece en la obra de Bulgákov, martirizándolo, quizás porque el escritor nunca se perdonó el no haber conseguido salir del país y hacer la vida en otro lugar, donde su creatividad hubiera podido desplegar sus alas sin cortapisas. En el caso de *Bienestar* esta huida es a la vez una ruptura con la realidad, aunque la realidad persigue al infeliz inventor Reina: el futuro parece una pesadilla, pero la vuelta al presente tampoco soluciona las cosas. Parece que el ingeniero no podrá escapar nunca de las garras del estado que le perseguirá a lo largo del espacio y del tiempo.

#### **4.4. "Iván Vasilievich"**

La seriedad de *Bienestar*, a pesar de sus tintes cómicos, no había convencido a los teatros en los que iba a ser representada la obra. Sin embargo, el motivo de la máquina del tiempo lo va a repetir Bulgákov en la otra versión del mismo tema, sobre la que trabaja en 1935. El resultado es *Iván Vasilievich*, una comedia con fondo histórico en la que desarrolla algunos personajes de *Bienestar*, pero sin que aparezcan en el futuro.

*Ivan Vasilievich* se desarrolla en tres actos, en lugar de los cuatro que tenía *Bienestar*, y sin embargo hay muchas escenas en la primera que son casi un calco de la segunda, igual que muchos de sus personajes. De nuevo el que pone la obra en marcha es un científico – inventor, Timofeiev, que trabaja sobre una máquina de tiempo; igual que al ingeniero Reina, su mujer le deja por un nuevo amante y acto seguido le visita el administrador de la casa, Bunsha, para pedirle el alquiler y las explicaciones sobre el artilugio que tiene en su piso. Al intentar aclararle de que se trata de los experimentos con la posibilidad de viajar en el tiempo, la máquina empieza a funcionar haciendo desaparecer la pared del piso contiguo, donde Miloslavski está ocupado en robar al vecino de Timofeiev, Shpak. Miloslavski se maravilla ante el invento que puede quitar y poner las paredes a su antojo, aunque Bunsha está desconcertado porque las cosas no sean como deberían ser: “Nikolai Ivanovich, usted tendrá que responder ante la ley por esta pared. ¿Con que esa es la máquina que ha inventado? Ha hecho desaparecer medio piso”.<sup>72</sup>

En su afán de probar la máquina Timofeiev empieza a activarla, y delante de sus ojos y los de Bunsha y Miloslavski aparecen los aposentos de Iván el Terrible. El zar se asusta ante lo que le parece una aparición diabólica y sale corriendo de la habitación de Timofeiev, mientras que Bunsha y Miloslavski desaparecen al intentar cerrar la máquina, llevándose consigo la llave de oro que la acciona. Mientras tanto, Shpak vuelve a casa y descubre que le han robado, por lo que llama a la policía.

El segundo acto sigue transcurriendo en el piso de Timofeiev, que poco a poco logra convencer al zar de que no es un demonio, y le invita a un trago de vodka tras confesarle que su mujer ha huido con su amante. El zar le pide que le devuelva a su tiempo, pero Timofeiev confiesa que no tiene la llave para poner la máquina en marcha, ni dinero para un cerrajero; Iván el Terrible saca de sus ropajes una moneda de oro, y Timofeiev sale del piso para hacer una copia de la llave en una joyería. Justo

---

<sup>72</sup>Mijaíl Bulgákov, *La isla purpúrea. Iván Vasilievich. Beatitud*, Editorial Cuadernos para el diálogo, Madrid 1973

después llega Zinaida, la mujer de Timofeiev, enfadada con su amante Yakin que intenta convencerla que la otra mujer con la que le había visto es simplemente una actriz con la que estaba ensayando una escena. En plena discusión, cuando Zinaida dice a Yakin que ella también estaba ensayando para “Boris Godunov”, Iván el Terrible sale de su escondite; después de una serie de cómicas equivocaciones y amenazas del zar a Yakin, Zinaida se da cuenta que es un zar auténtico, y que el experimento de su marido finalmente había tenido éxito. Le hacen cambiarse de ropa al zar, que se parece mucho a Bunsha; de hecho cuando llega la esposa de éste, Uliana, y el vecino Shpak, le confunden con el administrador de la casa, hasta que llega Timofeiev y aclara lo sucedido.

El tercer acto nos traslada al palacio del zar donde Bunsha y Miloslavski han quedado atrapados en el tiempo. Al principio se atrincheran en los aposentos del zar porque los que presenciaron la desaparición de Iván el Terrible quieren matarlos, pero cuando se visten con ropajes reales descubren el parecido de Bunsha con el zar y deciden aprovecharlo para salvar sus cabezas. Dan órdenes a la guardia real, otorgan Kem al embajador sueco, despachan al patriarca que viene alertado de que al zar se lo llevaron los demonios, hacen que les traigan la comida, Bunsha baila con la zarina, Miloslavski comete varios robos de objetos valiosos... Todo está a punto de derrumbarse al llegar las noticias de la sublevación de la guardia real, pero por suerte aparece Timofeiev que haya podido accionar su máquina; el zar se queda en su tiempo aunque arrojando un zapato destruye la máquina, mientras que Timofeiev se lleva a Bunsha y a Miloslavski de vuelta a su apartamento, donde la policía les arresta a todos. Sin embargo todo resulta ser sólo un sueño de Timofeiev, quien se despierta en su apartamento junto a su máquina; pero aunque su mujer no le había abandonado, la obra termina con su vecino Shpak llamando a la policía por el robo en su habitación.

*Iván Vasilievich* es indudablemente una obra más cómica que *Beatitud*, aunque a su vez es menos intelectual, y la crítica que se puede leer entre las líneas de la situación en la Unión Soviética es mucho más atenuada que en la obra que escribió



Bulgákov en primer lugar. Es una revisión bastante drástica de *Beatitud*, aunque conserva de aquella prácticamente todo el primer acto; ese primer acto fue lo que más gustó de *Beatitud* durante la lectura con los actores del Teatro de la Sátira, que quedaron prendados con la idea de la aparición de Iván el Terrible en la época contemporánea, presintiendo todo el potencial cómico que podía tener una situación semejante.

Siguiendo en esta línea, Bulgákov traza una comedia que se centrará sobre todo en satirizar a su propia época, y lo hace principalmente a través de los personajes de Bunsha y de Miloslavski, que en *Iván Vasilievich* se vuelven más importantes todavía para la acción de la obra que en *Beatitud*. Igual que en aquella pieza, también aquí se quedan patentes los mismos defectos suyos: Miloslavski sigue siendo un gran amante de lo ajeno, aunque a pesar de ello nos cae simpático por su arrojo y la capacidad de salir airoso de cualquier situación, por mucho que para ello recurra a la mentira. Bunsha en cambio es un personaje que, aunque nos hace gracia con su poca inteligencia, no deja de tener algo siniestro: en Moscú contemporáneo aprovecha su posición de administrador de la casa para espiar a todos sus habitantes, creyendo firmemente que el pago del alquiler es algo primordial, como atestiguan sus propias palabras:

Se hundirá, si no pagan los alquileres. En esta casa creen que pueden no pagar, pero no es así. Es una casa sorprendente. Cuando paseo por el patio, me estremezco de horror. Las ventanas de par en par, la gente en los alféizares contando tales disparates, que hasta me avergüenza repetirlos.

Si esta actitud de Bunsha en Moscú del siglo XX nos parece censurable, aunque algo cómica y en realidad poco peligrosa, a la medida que afianza su confianza jugando el papel de Iván el Terrible en el siglo XVI se convierte en un personaje cada vez más despreciable: pronto deja de fingir su procedencia plebeya y confiesa que descende

de la aristocracia, y aunque al principio se encuentra perdido con el poder absoluto entre las manos, no tarda mucho en cogerle gusto; de hecho se dispone a gobernar en firme empezando por la creación de administración de viviendas cuando reaparece Timofeiev para devolverle al tiempo al que pertenece. Como sostiene Drawicz, a través de su persona Bulgákov traza similitudes entre las tradiciones absolutistas de los sátrapas, y la burocracia moderna que impera de forma omnisciente sobre la vida de las personas, atrapándolas en su rueda (Drawicz, 2002: 375).

A pesar de ello, Bulgákov trata (quizás en un ejercicio de autocensura) de trazar diferencias entre la época de Iván el Terrible y la suya propia. A parte de los anacronismos en el lenguaje, el uso de violencia es lo que parece distinguir un tiempo del otro: aunque las peticiones constantes del zar de dar muerte a los que le incordian causan risa en el espectador (que no en los personajes) cuando Iván el Terrible está en la época que no le corresponde, sabemos por las peripecias de Bunsha y Miloslavski que en su siglo el precio de una vida era más bien pequeño. Y aunque Bulgákov satiriza el comportamiento del zar, haciendo que su sangriento absolutismo parezca ridículo y dando a entender que la humanidad ha avanzado hacia una solución mejor de los conflictos entre sus representantes, la sombra de la violencia en Moscú contemporáneo siempre existe, con personajes como Bunsha espiando siempre a sus conciudadanos, y la amenaza de la aparición policial muy presente.

Como señala Proffer, hay un asunto que en *Iván Vasilievich* no se menciona, y es la propiedad del genial invento de Timofeiev, lo cual puede ser el efecto de la autocensura a la que se somete Bulgákov (Proffer, 1984: 403). Si en *Adán y Eva* Daragán reclamaba activamente el invento del profesor Efrosimov para el estado soviético, y en *Bienestar* es el tema que saca a relucir la omnipresencia del estado en la vida de sus ciudadanos que están completamente sometidos a sus dictados, en la última de sus obras con elementos de ciencia ficción Bulgákov deja el tema tan solo en una velada amenaza de Bunsha que quiere denunciar al inventor porque no sabe qué consecuencias puede tener la existencia de una máquina del tiempo para el estado:

“Después de tan graves ofensas no me queda más que abandonar el piso y dirigirme a la policía. Yo ocupo el responsabilísimo puesto de administrador de la casa y tengo la obligación de observar lo que sucede”. Timofeiev no discute la propiedad de su descubrimiento, sólo le explica a Bunsha que va a ser muy útil para el país; palabras que introduce Bulgákov probablemente pensando en pasar la censura y en poder representar la obra en los escenarios.

Pero el paso tan directo del despotismo de hace cuatrocientos años a la realidad soviética era arriesgado, ya que podía parecer una alusión a los métodos cultivados por Stalin. Así la obra, una vez más, no llega a representarse; el 5 de octubre es enviada a Glavrepertkom que después de muchas vacilaciones llega a la conclusión de que no hay en la obra ningún contenido subversivo, y da el permiso para su representación. Elena Serguéievna lo describe en su diario de forma bastante cómica (nota de 17 de octubre de 1935):

Asondrosas novedades sobre Iván Vasilievich. En el Glavrepertkom cinco personas han leído la obra, y todas intentaban ver si había algo sospechoso en ella. Pero no han podido encontrar nada. (...) Una maravillosa frase de estos: “¿No sería posible que Iván el Terrible dijera en algún momento que las cosas están mejor ahora de lo que estaban antes?”.

El Teatro de la Sátira empieza los ensayos, pero cuando la obra está a punto de estrenarse aparecen los problemas con la obra sobre Molière y eso imposibilita que la comedia pueda seguir el camino hacia una representación pública. Entre otras modificaciones que se sugieren a Bulgákov a fin de intentar salvar la obra se encuentra la proposición de incluir en ella un personaje positivo: una chica pionera. Sólo en 1990 se publicó en Moscú la primera versión de la obra.

En 1934 Bulgákov prueba algo nuevo en su carrera literaria: escribe un guion para una película basada en *Almas muertas* de Gogol, que le encargan sin duda por el gran éxito de su adaptación teatral para el Teatro del Arte. Tampoco aquí puede realizar exactamente sus planes, y el marco que tiene pensado ya para la adaptación escénica, con Gogol como uno de los personajes, es cuestionado también por los realizadores de la película. Los estudios rechazan tres versiones seguidas del guion, después de lo que Bulgákov tiene que iniciar acciones legales por incumplimiento del contrato; además tiene problemas también con el director de la película, Iván Piryev, quien rescribió una parte del texto y alegaba los derechos de autor sobre él. Más tarde Bulgákov tendrá otra experiencia cinematográfica, esta vez con guion basado en *El revisor*, también de Gogol, aunque en este caso dejará al director de la película, M.S. Korostin, hacer una gran parte del trabajo, probablemente por el hecho de estar ocupado con otros proyectos.

También en 1934 Bulgákov prueba sus fuerzas como actor: en la adaptación de *Los papeles de club Pickwick* de Dickens, hecha por su amiga Natalia Venkstern, en la que hará el papel de juez. Bulgákov hace muy bien su papel, aunque su mujer, tan cuidadosa con las jerarquías sociales, estará desesperada por el hecho de verle en el escenario.

Los años entre 1932 y 1936 son a la vez años de mucha animación en la vida social de Bulgákov, y de momentos muy melancólicos relacionados con los problemas de la vida diaria y con sus obras. Esta melancolía se refleja muy bien en las cartas que escribe Bulgákov a sus amigos, en las que casi nunca habla de otra gente, concentrándose en su propia persona. Quizás estas cartas, como sugiere J.A.E. Curtis, fueran para él un sustituto de diario personal, la única manera de descargar el peso de los problemas contándolos a la gente que más quería y apreciaba. En cambio los diarios de su mujer son mucho más francos, aunque hay muchos acontecimientos que menciona sólo de pasada, como temiendo hacer cualquier comentario que pudiera resultar perjudicial en algún momento. Describe con detalle el círculo en el que se

mueve Bulgákov: entre los que visitan a menudo su casa (en 1934 Bulgákov se muda a un nuevo apartamento en un bloque de pisos en el que viven muchos escritores) se encuentran por ejemplo Yakov Leontiev (que trabajó primero en el Teatro del Arte y luego en el Bolshoi), Pavel Popov, Nicolai Lyamin, Dmitriyev, escritores como Ilf y Petrov, Ajmátova, compositores como Prokofiev o Shostakovich. Los Bulgákov mantienen también relaciones de amistad con el embajador americano en Moscú, William Bullitt, que empiezan después que éste asistiera a una representación de *Los días de los Turbin*. Muchas veces los invitados de la embajada americana vienen al piso de escritor, que a su vez es invitado en numerosas ocasiones a recepciones en la embajada, entre las que destaca principalmente un baile ofrecido por Bullitt en abril de 1935 y que impresiona de tal manera a Bulgákov que le sirve como inspiración del Baile de Satanás en *El maestro y Margarita*.

Estos contactos, aunque parecen ser una ventana al mundo que Bulgákov tanto desea conocer, está siempre estrechamente vigilados. En el apartamento de Bulgákov aparecen regularmente figuras sobre las que se sabe con certeza que son informadores. Se trata de Kantorovich, Zhukhovitsky o Grisha Kinsky, cuyas visitas son toleradas a pesar de que intentan conducir las conversaciones hacia cuestiones políticas.

Las recepciones en casa de Bulgákov son como las reminiscencias de las antiguas reuniones en los salones de la aristocracia y la *intelligentsia* rusa. Bulgákov las necesita como si de aire se tratara; como señala Gudkova, para seguir trabajando el escritor necesitaba alguna especie de lector, y ante la imposibilidad de publicar y de representar sus obras en los teatros, Bulgákov sustituye el espacio público por el privado, y lee sus obras a todas sus visitas (Gudkova, 1995: 23). Entre 1933 y 1940 leerá de esta manera casi todo lo que había creado, aunque a veces sea a una sola persona.

Bulgákov recibe muchas presiones para definir su postura política, no faltan tampoco personas que quieren convencerle de escribir obras que estén más de acuerdo con lo exigido oficialmente. Elena Serguéievna da fe de ello en muchas de las notas de su diario, como esta de 8 de diciembre de 1933:

Knorre se dejó caer por el Teatro del Arte, llamó a M.A. y con gran sutileza y cortesía le ofreció “un tema magnífico – sobre la reeducación de los bandidos en los campos de trabajo de la OGPU”; ¿quisiera M.A. trabajar sobre esto con él? M.A. lo rechazó, no con menos cortesía.

Otra nota, de 3 de enero de 1934 dice lo siguiente:

Zhukovitsky: “Deberías ir fuera con alguna brigada para ver una fábrica, o el Canal del Mar Blanco” (...) M.A.: “No sólo no iré al Canal del Mar Blanco, estoy tan cansado que no iré ni siquiera a Malakovka”.

En 1934 Bulgákov pide otra vez el permiso para ir dos meses al extranjero en compañía de su mujer, queriendo cumplir, además de su viejo sueño de ver otros países, otro proyecto que tenía en mente, de un libro de viajes, cuyos esbozos ya estaba dictando a su mujer (será forma de trabajo que utilizará mucho en los últimos años de su vida). Esta vez parece que el sueño está muy cerca de cumplirse, y Bulgákov puede ver con sus propios ojos los pasaportes que le iban a permitir salir por un tiempo del país (aunque no pensaba quedarse en el extranjero; en Unión Soviética se quedaba Serguei, el hijo de Elena Serguéievna). Finalmente, y después de que le confirmaran la posibilidad del viaje, el permiso es denegado. Las notas del diario de Elena Serguéievna reflejan la incertidumbre que vivió el matrimonio en esos días. El 18 de mayo escribe:

En la mesa están dos pasaportes rojos. Quería pagar por ellos, pero el Borispolets dijo que no había cargo: “Están expedidos con instrucciones especiales”, dijo con respeto, “por favor rellene el formulario abajo”. (...) Borispolets dijo que los pasaportes no podían ser entregados hoy: “Por favor, vengan mañana”. (...) M.A. no paraba de repetir con alegría: “¡Eso significa que no estoy preso! ¡Eso significa que podré ver el mundo!” (...) Es un tema constante por las noches: “Soy un prisionero, me han cegado artificialmente”.

Los días siguientes son igualmente de agónicos. 19 de mayo: “La repuesta fue pospuesta hasta mañana”. 23 de mayo: “La respuesta fue pospuesta hasta el día 25”. 25 de mayo: “Otra vez no había pasaportes. Hemos decidido dejar de ir. M.A. se siente horriblemente”. 1 de junio: “Pilniak y su mujer han recibido sus pasaportes y se han ido. No somos capaces de hacer nada por esta incertidumbre”.

Estos hechos, junto a la ola de represiones que inunda todo el país (en mayo es arrestado el escritor Osip Mandelshtam que vivía en el mismo bloque de apartamentos que Bulgákov), hace que la salud del escritor y de su mujer se quiebre. Bulgákov empieza a sufrir de agorafobia, no puede salir solo a la calle, y este problema se le repetirá cada vez que se produzcan circunstancias similares; también empieza a sufrir las preocupaciones acerca de la muerte. Bulgákov se siente atrapado en la Unión Soviética, y en esta situación escribe otra carta a Stalin (de 10 de junio de 1934), en la que describe todo su martirio. Sin embargo esta vez no hay ninguna clase de respuesta.

A finales de abril del presente año envié al Presidente de la comisión gubernamental del Teatro del Arte una petición en la que solicitaba un permiso de dos meses de duración para viajar al extranjero en compañía de mi mujer, Elena Serguéievna Bulgáкова.

En esta petición se indicaba la finalidad de mi viaje: quería escribir un libro sobre mi viaje por Europa Occidental (para, a mi regreso, proponer su impresión en la URSS).

(...)

El 23 de mayo mi mujer y yo nos personamos en la sección extranjera; y de esa forma nos enteramos de que los pasaportes no estaban. Una vez allí, el empleado se informó de nuestro caso por teléfono y luego nos indicó que llamáramos el 25 o el 27.

Entonces empecé a desconfiar y le pregunté al empleado si había una disposición especial sobre mí, ¿o acaso había entendido mal cuando me llamaron el 17 de mayo? A eso me respondió lo siguiente:

- Usted mismo comprenderá que no puedo decirle de quién proviene la disposición, pero tal disposición sobre usted y su mujer existe; como también existe una disposición similar sobre el escritor Pilniak.

Entonces se despejaron todas mis dudas; y me invadió una alegría ilimitada.

Poco después recibí una confirmación más de la existencia de un permiso para mí. Del Teatro me comunicaron que en el secretariado del Comité ejecutivo habían dicho:

- El asunto de los Bulgákov se está arreglando.

(...)

El 7 de junio un ordenanza del Teatro de Arte fue a la sección extranjera con una lista de actores que debían recibir el pasaporte para ir al extranjero. El Teatro introdujo amablemente mi nombre y el de mi mujer en esa lista, aunque yo había dirigido una petición propia por separado.

El ordenanza regresó en el día; por su confusión y por la turbación de su rostro, intuí que algo había sucedido.



El ordenanza comunicó que le habían sido concedidos los pasaportes de los actores, que los tenía en el bolsillo; en cuanto a mi mujer y a mí, dijo que nos los HABÍAN DENEGADO.

Al día siguiente, se recibió una nota en la sección extranjera por la que al ciudadano M.A. Bulgákov se le denegaba la entrega de un permiso de salida al extranjero.

Después, para no escuchar expresiones de pesar, asombro y demás, me dirigí a casa, comprendiendo únicamente que me encontraba en una situación penosa, ridícula, impropia de mi edad.

2

La ofensa que me ha infligido la sección extranjera es muy grave, ya que no he dado ninguna razón para ella durante los cuatro años que he trabajado en el Teatro de Arte de Moscú; por lo que le pido que interceda en mi favor(Bulgákov, Zamiatin, 1991: 65-69).

Bulgákov tiene que aceptar la derrota de su gran sueño, y su único consuelo es seguir trabajando a pesar de todas las dificultades. Todavía antes de que quitaran a su obra sobre Molière de la escena, Bulgákov escribe entre 1934 y 1935 para Teatro Vajtangov otra obra, esta vez sobre Alexander Pushkin, que titulará *Los últimos días*. Para esta ocasión, y posiblemente para dar a la obra más posibilidades de llegar al público, le pide la colaboración a un gran amigo suyo, el escritor Vikenty Veresáiev, considerado un gran experto en Pushkin y autor de muchos estudios biográficos sobre este gran poeta ruso. Veresáiev iba a surtir a Bulgákov de todo el material necesario, mientras que este último iba a escribir la obra, aunque teniendo en cuenta las sugerencias de su amigo. Sin embargo esta colaboración resulta ser imposible: ya desde principio Veresáiev no está de acuerdo con algunas cosas que Bulgákov considera sustanciales, como por ejemplo el hecho de que Pushkin nunca aparezca en la escena (Bulgákov considera que esto podría provocar la vulgarización del personaje, aparte de que después de la experiencia con Molière teme que le critiquen por crear

una imagen “incorrecta” del poeta); el amigo de Bulgákov considera también que éste no presta suficiente atención a las repercusiones sociales de la situación de Pushkin, así como no está de acuerdo con el hecho de dar a algunos personajes más fuerza de lo que podían tenerla históricamente. Veresáiev llega también a la conclusión de que no está suficientemente valorado en este trabajo, por lo que empieza un intercambio de cartas que se tornan más y más amargas para Bulgákov justo en los momentos en los que la obra está prácticamente acabada y a punto de ser llevada al Teatro Vajtangov y al Teatro del Arte, que también quiere hacer una representación rival. Al final de 1935 Veresáiev decide finalmente borrar su nombre de la obra, aunque conservando su derecho a la mitad de los ingresos en concepto de los derechos de autor. El teatro iba a estrenarla en febrero de 1937, con la ocasión del centenario de la muerte del gran poeta ruso, pero el permiso se concede tan sólo en 1939, y la versión censurada (dados los parecidos entre la corte del zar y el ambiente que rodeaba a Stalin) sale finalmente cuatro años más tarde.

El año 1936 no va ser menos difícil que 1934. El clima político se endurece cada vez más; si en los años 20 los escritores y artistas eran perseguidos con críticas, ahora el peligro no son las palabras y los insultos sino la posibilidad de desaparecer físicamente. El 24 de febrero Elena Serguéievna apunta en su diario la siguiente frase: “El destino de Misha es claro para mí: va a estar solo y perseguido hasta el final de sus días”. El año comienza con problemas con la obra sobre Molière; aunque se estrena, sólo unas semanas después, y a pesar de gran éxito, el teatro suspende las actuaciones. En primavera hay algunas conversaciones acerca de la posibilidad de volver a representar las obras sobre Molière y Pushkin, pero sólo a cambio de muchas correcciones en ambos textos, cosa que Bulgákov rechaza tajantemente. Con el Teatro del Arte firma otro contrato, esta vez para la adaptación de Shakespeare (*Las alegres comadres de Windsor*), sobre la que trabajará en verano, pero sus diferencias con Nikolai Gorchakov, quien iba a dirigir la futura obra, hacen que Bulgákov rompa el contrato y, harto de los problemas en el Teatro del Arte, deje a su puesto allí y empiece a trabajar en Teatro Bolshoi como libretista de óperas, con contrato que especifica la entrega de un libreto por año (escribirá en total cuatro: *Minin y Pozharski*,

*Mar Negro, Rachel, Pedro el Grande*, de los que sólo *Rachel* llegará al escenario, y eso después de la muerte del autor). Este contrato lo firmará justamente en el día del décimo aniversario del estreno de *Los días de los Turbin*, ocasión que no será recordada en el Teatro del Arte, como escribe Bulgákov en una carta de 5 de octubre de 1936 a Yakov Leontiev:

Hoy es una ocasión especial para mí. Hace exactamente diez años fue el estreno de *Los Turbin*. Mi décimo aniversario. Estoy sentado al lado del tintero esperando que se abra la puerta y que aparezca una delegación de Stanislavski y Nemirovich con un discurso y un valioso regalo en homenaje. El discurso hará mención a mis mutiladas o arruinadas obras y a esto se añadirá la lista de las alegrías que ellos, Stan. y Nem., me han dado a lo largo de diez años en el Teatro de Arte. El valioso regalo tendrá la forma de una gran cacerola hecha de un metal precioso (el cobre, por ejemplo), llena de toda la sangre que me chuparon durante diez años (Curtis, 1991: 241).

A pesar de que *Los días de los Turbin* era una de las obras que más tiempo llevaba en el cartel del Teatro de Arte, Bulgákov siempre es dejado de lado en los momentos de los aniversarios o celebraciones. En la nota de 7 de mayo de 1937 Elena Serguéievna se queja de que en un artículo en *Pravda* de P. Markov sobre el Teatro de Arte no sólo no hay ni una palabra sobre *Los días de los Turbin*, sino en la lista de los dramaturgos soviéticos cuyas obras se han representado en dicho teatro el nombre de Bulgákov no aparece en ningún sitio. En otra nota, de 26 de octubre, habla de las celebraciones del 40 aniversario del Teatro:

¡No han incluido a *Los días de los Turbin* en las representaciones de la celebración, aunque está siendo representada desde hace doce años y fue puesta más de 800 veces! No hay ni un artículo sobre el aniversario en el que fuera mencionado el nombre del autor o el título de la obra.

A su vez Bulgákov en una carta a su amigo P.Popov de 24 de marzo de 1937 escribe:

Algunos de estos que me desean bien han elegido el modo muy extraño de consolarme. Cada cierto tiempo oigo sospechosamente dulces afirmaciones: “¡No pasa nada, después de su muerte se publicará todo!” ¡Sólo puedo estar, como no, agradecido por ello!

En aquellas fechas su hermano Nikolai le escribe desde París que es posible que se lleve a cabo finalmente la representación de *El piso de Zoika*, en preparación desde hacía varios años. En el contexto de las crecientes purgas no es de extrañar que Bulgákov insista una vez y otra, en cartas a su hermano y a la traductora de la obra, que se suprima los nombres de Lenin y Stalin que aparecen en el texto francés sin que existieran en la obra original. Los diarios de Elena Serguéievna están llenos de cortas notas sobre los arrestos de muchos personajes conocidos, entre los que están también los que antiguamente perseguían al escritor. Bulgákov y su mujer no pueden sentir demasiada pena por los arrestos de gente como los críticos Litovsky o Averbaj (que sistemáticamente criticaron todas sus obras), Kerzhentsev (quien no cesaba de presionar a Bulgákov para que fuera un escritor al servicio del Estado) o Dobranitsky (quien intentaba persuadirle sobre la necesidad de escribir una obra propagandística y a quien consideraban un agitador político); en sus diarios Elena Serguéievna habla incluso de que la Nemesi ha tocado a las personas que han perjudicado tanto a su marido. Sin embargo Bulgákov rechaza las presiones para unirse a las reuniones de escritores que condenan a algunos de sus colegas, por ejemplo el dramaturgo Kirshon, que en el pasado también le hizo bastante daño. Así lo apunta Elena Serguéievna el 27 de abril de 1937:

Vino Oliesha. Trató de persuadir a Misha para que fuera a la reunión de los dramaturgos moscovitas que empieza hoy y en la que iban a ocuparse de

Kirshon. Trato de persuadir a Misha para que hablara, y que les dijera que Kirshon fue el principal organizador de su persecución. Eso es más o menos la verdad, pero por supuesto Misha no tiene ninguna intención de hablar.

En cambio Bulgákov escribirá una carta más a Stalin, pero esta vez no en su propia defensa, sino pidiendo que cesaran las restricciones de movimiento que pesaban sobre Nikolai Erdman, un dramaturgo satírico que se hizo muy amigo de Bulgákov. Es otra prueba de la valentía de Bulgákov que, teniendo él mismo una situación muy difícil, se arriesga a llamar una vez más la atención de altos cargos. Esta carta tiene un estilo todavía más arcaico que sus anteriores cartas dirigidas a Stalin, como si Bulgákov quisiera subrayar su posición de “diferente” en el mundo literario:

¡Muy estimado losif Visarionovich!

Permítame que me dirija a Usted con una petición concerniente al dramaturgo Nikolai Robertovich Erdman, que ha cumplido en su totalidad sus tres años de exilio en las ciudades de Ieniseisk y Tomsk y actualmente reside en Kalinin.

Convencido de que los talentos literarios son extraordinariamente valorados en nuestra patria, y sabiendo que en estos momentos el literato Erdman ha sido privado de la posibilidad de emplear su capacidad a consecuencia de que se ha creado contra él una actitud negativa, tras recibir duras críticas en la prensa, me permito pedirle que preste atención a su suerte.

Tengo la esperanza de que el destino del literato Erdman será suavizado. Si Usted encuentra tiempo para examinar esta petición, le ruego encarecidamente que se conceda a N. Erdman la posibilidad de regresar a Moscú, que se le permita dedicarse sin trabas a la literatura, abandonando su condición solitaria y su opresión espiritual. (Bulgákov, Zamiatin, 1991: 75 - 76).

#### 4.5. “La novela teatral”

En 1929 Bulgákov empieza otra incursión en el mundo de la prosa, un texto que titulará *A una amiga*, y que está dirigido principalmente a su futura esposa Elena. El escritor quema el manuscrito en 1930, pero aprovecha el material utilizado anteriormente para empezar a construir en 1936 una obra que no concluirá nunca por encontrar otras prioridades creativas, principalmente *El maestro y Margarita*. Se trata de *Notas de un muerto*, publicadas luego bajo el título de *La novela teatral*, una obra en la que Bulgákov plasma sus primeros pasos como dramaturgo, describiendo además con gran claridad y nitidez al mundillo teatral y los rituales escénicos existentes en estos templos del arte. En esta obra, al contrario de lo que ocurre habitualmente con Bulgákov, que suele escribir varias variantes corregidas de sus obras, no hay ningún esbozo previo: su primera variante es a la vez el texto definitivo, y su carácter inconcluso y nunca corregido se revela en ciertas inconsistencias de los nombres, inconsistencias que han sido removidas por los editores de su primera publicación en 1965 en la revista *Novyi mir*.

En *La novela teatral* aparecen muchas referencias y alusiones a los escritores contemporáneos a Bulgákov, como Kataev, Kirschon, Leonov, Pilniak, Tolstoi y, cómo no, también a los directores – así aparecen retratados en la obra Stanislavski y Nemirovich – Danchenko, dos grandes directores del Teatro del Arte con los que el mismo escritor tiene una relación de amor y odio. Es una obra muy autobiográfica, ya que las vivencias que plasma en ella Bulgákov son las mismas por las que pasó por ejemplo con la representación de su primera obra, *La guardia blanca*, aquí camuflada bajo el título de *La nieve blanca*. Como apunta Proffer, prácticamente nada de lo que aparezca en la novela carece de un fundamento anclado en la vida real (Proffer, 1984: 460). Pero no sólo aparecen en *La novela teatral* los duros momentos a los que tuvo que enfrentarse Bulgákov antes de salir a la escena *La guardia blanca*; cuando

Bulgákov escribe su inacabada obra sobre el teatro piensa que su relación con la escena ya había acabado, en gran parte por los ataques a *Molière*. Para el escritor, el año 1936 es igual de devastador en términos profesionales que el 1929: es el año en el que se destruyen las producciones tanto de *Molière*, como de *Iván Vasilievich* y la obra que escribe Bulgákov sobre Pushkin; por ello *La novela teatral* es a la vez una gran sátira al mundillo teatral y su arte, y un canto desolado de quien ama al teatro por encima de todo y se ve apartado de él, prácticamente sin posibilidad de retorno.

No es de extrañar que se mezclen por tanto en *La novela teatral* la risa y el llanto, una risa que pretende hacer olvidar el dolor de las obras que no pudieron ser representadas, del rechazo y el desconcierto que éste provocaba a Bulgákov. El anhelo de un viaje al extranjero en el que conocer Europa y su cultura se enmascara con las digresiones cómicas sobre los viajes de otros personajes; el hecho de verse como un bicho raro, inadaptado a los mundillos literarios y teatrales en los que se mueve tanto Bulgákov como el héroe de su novela, Maksudov, se cubre con una sátira a los mecanismos de funcionamiento y las envidias entre los propios escritores, que no salen demasiado bien parados bajo la mirada de un Bulgákov que siempre se muestra muy crítico con su propia profesión.

*La novela teatral*, gracias a tocar el tema que Bulgákov conocía tan bien de primera mano, abunda en detalles que dan veracidad y vivacidad al relato. Muchos de ellos pasan desapercibidos a un lector que no esté especializado en el teatro soviético de los años 20 y 30, pero los actores del Teatro del Arte a los que Bulgákov leía su novela se reconocían a sí mismos y a sus compañeros de profesión, y se veían dibujados con una minuciosidad asombrosa. Su habitual estilo de escritura ayuda a hacer de la novela un relato original que avanza a un buen ritmo; como asegura Proffer, “la manera de Bulgákov de volver a contar los hechos de su carrera literaria es brillante en su lenguaje afilado y vivaz, lleno de imágenes frescas y detalles cómicos, con su habitual combinación de elegancia y lo inesperadamente mundano” (Proffer, 1984: 460).

El héroe de la novela, Maksudov, es un claro alter ego del propio Bulgákov: las descripciones de las penurias en las que vive en un cuchitril en Moscú, su trabajo en la revista *Navegación* que tanto recuerda a los trabajos periodísticos de Bulgákov de su primera época moscovita, el odio tan profundo que tiene a este trabajo, y el anhelo de escribir una novela inspirada claramente en “... la ciudad en que nací: un ambiente de nieve, de invierno, de guerra civil”, son hechos calcados paso a paso de la propia biografía del escritor, que describe de esta manera (que recuerda las circunstancias de la creación de *La guardia blanca*) el trabajo literario de su héroe, a quien la idea para su novela le viene en los sueños:

Así es como empecé a escribir la novela. Describí la ventisca vista en sueños. Traté de describir el brillo del costado del piano bajo la lámpara con la pantalla. No me salió. Pero yo insistí una vez y otra.

Durante el día, lo único en que me esforzaba era en gastar el mínimo de energía en el trabajo que estaba obligado a cumplir. Lo hacía de una manera mecánica, procurando que no me fatigase la cabeza. Cualquier pretexto me parecía bueno para fingirme enfermo en la redacción y marcharme a casa. No me creían, claro, y mi vida se convirtió en algo muy desagradable. Pero lo aguantaba todo, y poco a poco volví a la normalidad. Lo mismo que el joven impaciente aguardaba la hora de la entrevista, yo aguardaba las horas de la noche. Era cuando la maldita casa se quedaba tranquila.<sup>73</sup>

El héroe de Bulgákov es otro ejemplo del “hombre pequeño” que ya había utilizado en otras obras suyas, como Korotkov en *Diaboliada* o el dramaturgo Dymogatski en *La isla púrpura*. Su vida se encuentra metida repentinamente en una rueda que gira sin parar: lo que empieza como un sueño de escribir una novela termina en la publicación medio fracasada de la misma, y ésta a su vez lleva a una propuesta de

---

<sup>73</sup>Mijaíl Bulgákov, *Novela teatral*, Alianza Editorial, Madrid 1967



adaptación para el teatro, lo cual arrastra al héroe a una vida completamente nueva, el acceso para él a un lugar fuera de lo común, un lugar en el que se siente a la vez perdido y maravillado. Maksudov se ve superado muchas veces por las circunstancias, pierde a menudo la fe en su obra y en sí mismo (de hecho hasta piensa en el suicidio), pero en cierta manera su subconsciente dice que su obra es buena, que merece el esfuerzo de defenderla con todas sus fuerzas, que no debe doblegarse a las insistencias y exigencias de todo el mundillo que le rodea, porque sus intereses no siempre coinciden con un criterio artístico, sino responden más bien a cuestiones personales. Leyendo las peripecias de este héroe que no parece revestido de ninguna cualidad especial no podemos no pensar en el propio Bulgákov, lo diferente y desplazado que se sentía en el mundillo literario moscovita, pero también en la fuerza que desprendían sus obras, que parecían estar escritas por alguien mucho más heroico, mucho más valiente de lo que parecía ser el escritor. Y sin embargo en *La novela teatral* vemos a Maksudov, por mucho que a veces le venza la desesperación, no abandonar las esperanzas por ver representada su obra, luchar por ella soportando lo que parece insostenible con el tal de verla triunfar sobre los escenarios y ver realizada su versión de la realidad.

Uno de los elementos de esta lucha es la eterna disputa con el director del teatro, Ivan Vasilievich, tras el cual está camuflado el propio Stanislavsky y su famoso método que durante tantos ensayos volvía loco al propio Bulgákov. Stanislavsky y su manera de llevar el teatro, su eterna enemistad con el otro director, Nemirovich – Danchenko (aquí camuflado bajo el nombre de Aristarco Platonovich), sus intentos de adaptar toda la obra a una plantilla de envejecidos ya fundadores del teatro (hay que recordar que al final *Los días de los Turbin* la representó la nueva generación de los actores del Teatro del Arte), sus eternos ensayos que no hacen más que empeorar el trabajo de los actores son los principales objetivos de la sátira de Bulgákov, que con su habitual escritura fluida y llena de detalles se desquita a través de la risa de aquellos momentos de tensión que el mismo vivió en el Teatro del Arte tantas y tantas veces. Hablar de Stanislavsky en estos términos es, por supuesto, atentar contra la vaca sagrada de la escena soviética, y sólo Bulgákov puede atreverse a presentarlo tal como

lo presenta: como un tirano con demasiado poder, insensible a las razones del gusto literario, con unas excentricidades (como venir al teatro en un coche de caballos) que de por sí tienen gracia pero que causan al pobre Maksudov una ansiedad e inseguridad que le llevan al suicidio. Como afirma Proffer, “Bulgákov no satiriza aquí sobre encantadoras excentricidades. Ataca la implicación de Ivan Vasilievich en las luchas internas del teatro, su control despótico de todos los aspectos de la producción, su hipocresía y, finalmente, su competencia profesional. Maksudov ve que Ivan Vasilievich es un buen actor, pero un director imposible: sus ensayos son una pérdida de tiempo y agotan a los actores” (Proffer, 1984: 464).

*La novela teatral* es sin duda una gran sátira al mundillo teatral, a los egos desmesurados de sus integrantes, a las maquinaciones que se tejen detrás del telón. Pero hay una cosa que está por encima de todo: el teatro, concebido como un templo del Arte, a pesar de sus entresijos y de los personajes que le dan vida. El teatro crea en Maksudov un estado de encantamiento algo ingenuo, pero sincero, a pesar de los tormentos que debe pasar a causa de su obra provocados por las complicadas relaciones teatrales a las que nunca llega entender (y si las entiende, hace como si no fuera así, ya que le causan el más profundo rechazo). El teatro crea una adicción mucho más fuerte que el mundillo literario que repele completamente a Maksudov; el amor por el teatro está por encima de todos los inconvenientes que le puede ocasionar, dándonos a entender que una cosa es la institución y lo que representa, y otra cosa muy distinta son las personas que componen dicha institución.

El mundillo literario, en cambio, sale bastante peor parado en la novela de Bulgákov que el teatral. En el teatro el escritor ve un espíritu artístico que está por encima de las pequeñas miserias de sus integrantes; en el mundo de los literatos no ve más que envidias, vulgaridad, ganas de presumir de cualquier manera y falta de talento y mediocridad. En su primera fiesta en los círculos literarios Maksudov encuentra en vez de conversaciones intelectuales de altos vuelos, los patéticos intentos de brillar con burdos chascarrillos, en vez del amor por la literatura, amor por

la buena mesa y frivolidad; él, que esperaba mucho de ese encuentro se da cuenta que ese mundo no es exactamente como pensaba: “Ayer vi un mundo nuevo y ese mundo me es desagradable. No entraré en él. Es un mundo extraño. ¡Un mundo repugnante!”

Es un mundo en el que todos tienen claro qué hay que hacer para triunfar, y tienen en consideración todos los factores, incluidos los políticos. Para Maksudov es extraño pensar en algo más que cuestiones puramente literarias a la hora de escribir su obra, y por ello le extraña tanto que después de una de las lecturas a algunos escritores y periodistas todos le dicen que su novela es absolutamente impublicable, que nunca pasará por la censura:

Terminada la novela, se produjo la catástrofe. Todos los oyentes, a una voz, dijeron que mi novela no podía ser publicada por la sencilla razón de que no la autorizarían.

Era la primera vez que oía este reparo y sólo entonces comprendí que, durante el tiempo en que la había estado escribiendo, nunca había pensado en la cuestión de la autorización.

El choque con la realidad lo lleva al borde del suicidio, del que tan sólo le salva el editor Rudolfi, que aparece delante de él asemejándose al mismísimo Mefistofeles. Rudolfi es quien hará que Maksudov venda su alma al diablo de la literatura, aún sin saberlo, porque el héroe desde entonces entregará toda su vida a los caprichosos dioses de las letras, que exigirán de él todos los sacrificios imaginables. Sin duda esa pasión por la literatura es la misma que sentía Bulgákov cuando decidió abandonar la práctica de la medicina y dedicarse a escribir, a pesar de las circunstancias adversas. En el fondo, y a pesar de que Bulgákov se ría del mundo literario y del mundo teatral a los que conoce tan bien, de lo que no se ríe es de los sueños literarios de Maksudov, de su anhelo de ver publicada y leída su novela, de ver representada su obra (¡sin mutilaciones!) en el escenario de un teatro. Bulgákov trata a su alter ego con cierto

cariño, recordando así sus ilusiones de la juventud, sus primeras decepciones, pero también algunos momentos de éxito, aunque sacando siempre a la luz la insana atmósfera que reinaba en las letras soviéticas, tanto por los motivos políticos como los personales.

Mientras tanto a Bulgákov le proponen que escriba otra vez para los periódicos, como al principio de su carrera, o que escriba un libro de aventuras (y Bulgákov está a punto de firmar el cheque). Se habla de él en pasado, se dice que está acabado, y que es algo peor todavía que los compañeros de viaje, hasta entonces tolerados en el régimen. Hace falta una gran pasión por la literatura para seguir escribiendo en esas circunstancias.

En 1937 Bulgákov escribirá por encargo de Teatro Vajtangov una adaptación de *Don Quijote*, un trabajo que hace con mucho entusiasmo. Con el mismo entusiasmo es recibida la obra por el teatro, después de pasar con éxito por la censura, pero todo se queda en esto. La representación se llevó a cabo finalmente en Leningrado, y ya después de la muerte del autor.

La última obra teatral que escribirá Bulgákov tampoco será representada, aunque quizá en este caso habría que decir que por suerte. Se trata de *Batum*, compuesta en 1937, y cuyo personaje principal es el propio Stalin en sus años de juventud. Bulgákov la escribe para el Teatro del Arte, que buscaba una obra para representarla con el motivo del sesenta cumpleaños de Stalin, y aunque las relaciones de Bulgákov con el teatro son muy frías, acepta el encargo, aunque no sin miedo y después de muchas insistencias por parte del teatro.

Como apunta J.A.E.Curtis, el hecho de que Bulgákov escribiera una obra sobre Stalin fue completamente silenciado en la Unión Soviética: por un lado la censura

prohibía mencionar siquiera la existencia de dicha obra hasta 1980, y por otro lado los defensores de Bulgákov temían que esa obra pudiera ser vista como un compromiso del autor con el tirano, o un sacrificio de su integridad artística que tantas veces defendió. Pero hay que decir que la obra no es un panegírico al secretario general del Partido; es más bien una obra histórica centrada en el periodo entre 1898 y 1904 que analiza los factores de liderazgo que llevaron a Stalin al poder. Wright califica la obra de último acto de desafío hacia Stalin (Wright, 1995: 39), donde sorprendentemente en la boca del futuro Secretario General aparecen palabras como éstas:

¿Realmente no entiendes que es el deber de cualquier hombre honorable luchar con este odioso fenómeno en cuyo nombre el país de tantos millones es represaliado y vive en opresión y falta de ley? ¿Cómo se llama ese fenómeno? Su nombre es autocracia.

También hay en esa obra un fragmento en el que los guardias empiezan a pegar a Stalin diciéndole “¡Toma esto! ¡Esto es por todo!”; siendo palabras claves en la obra, es un a especie de acto de venganza literaria, el único desahogo que Bulgákov podía permitirse hacia la persona del secretario general.

Cómo no, la obra no llegó a representarse; en agosto de 1939 Bulgákov junto a su mujer y varios trabajadores del Teatro de Arte hacen un viaje a Batumi en busca de algunos materiales más para la obra, pero ya en el transcurso de viaje les hacen volver a Moscú porque Stalin hizo saber al teatro que no deseaba la representación de dicha obra. Bulgákov está seguro que vuelven a Moscú para encontrarse con la muerte, convencido de que Stalin no se encontró satisfecho con el retrato que hizo de él en la obra. Así lo describe Elena Serguéievna (de 15 de agosto de 1939):

En el coche estábamos pensando: “¿Hacia dónde vamos? ¿Hacia algo completamente desconocido?” Misha tapaba con una mano los ojos del sol y me sostenía con la otra diciendo: “¿Al encuentro de qué nos precipitamos? ¿De la muerte, quizás?” Después de tres horas de conducir con furia, cerca de las ocho de la tarde, estábamos de vuelta en el apartamento. Misha no permitió que se encendieran las luces, así que encendimos velas. Misha está en un estado terrible. Hoy temprano por la mañana me dijo que era incapaz de salir fuera. Pasó todo el día en oscuro apartamento, no puede soportar la luz.

Sin embargo a la vuelta a su apartamento ocurre absolutamente nada. Una vez más, Stalin le deja vivir. No sería por mucho tiempo, porque Bulgákov empieza a desarrollar ya la misma enfermedad que se llevó a su padre, la nefroesclerosis; ya en el viaje de vuelta a Moscú empieza a perder la vista por la hipertensión nerviosa, y el problema se agrava más durante un viaje a Leningrado que hace con su mujer en septiembre. A la vuelta a Moscú quieren ingresarlo en un hospital, pero él se niega, aunque pasa algún tiempo en un sanatorio en Barvikha, cerca de Moscú, de donde regresa a Moscú el 18 de diciembre de 1939 convencido de volver para morir. En estas fechas ya no es capaz de escribir ni de leer, y pronto no podrá ni abandonar la cama. Le esperan unos meses de dolorosa agonía: el último mes ya no puede comer nada y sólo bebe zumo de limón, le duelen los músculos y la piel, y pierde la visión por completo.

#### **4.6. “El maestro y Margarita”**

A pesar de la enfermedad que sabe mortal, hasta dos semanas antes de su muerte Bulgákov sigue dictando las correcciones de una obra que venía escribiendo ya desde 1928 y a la que no abandonó en todo este tiempo. Al final de su vida la considera lo más valioso que había escrito. Se trata de su última novela, la que será la

causa de su gran fama mundial, aunque ya póstumamente, ya que será publicada casi treinta años después de la muerte del propio Bulgákov: *El maestro y Margarita*.

Las páginas que siguen a continuación no pretenden ser un análisis exhaustivo y completo de *El maestro y Margarita*, una novela que encierra en sus páginas todo el universo imaginario de Bulgákov y también la postura que mantuvo el escritor frente al régimen reinante en su país y frente la vida. *El maestro y Margarita* es la culminación de la vida literaria de Bulgákov, y él mismo dijo que después de esta novela, a la que conducían todos los caminos que había andado en sus tareas literarias, quizás no hubiera podido escribir nada más, nada mejor. Es, por tanto, una novela muy compleja y difícil de analizar.

Sobre *El maestro y Margarita* se han escrito muchas páginas, ya que es un libro que llega a apasionar, y muchos estudiosos no han podido resistirse a plasmar en libros y artículos sus lecturas y sus visiones de la novela. Muchos se centran en un sólo aspecto de la novela, estudiándolo con mucho detalle. Como señala Wright, la variedad de los comentarios críticos de la novela “demuestra la imposibilidad de reducirla a una sola interpretación” (Wright, 1973: 1162). Aquí citaremos las aportaciones más importantes, pero de manera muy reducida, para poder detenernos en los aspectos que más nos interesan en este trabajo. Nos centraremos, una vez más, en las circunstancias de la creación de la obra, los elementos de sátira social a la vida de la Unión Soviética y en el imaginario que Bulgákov encierra en las páginas de su obra más grande y más conocida.

#### **4.6.1. La creación**

*El maestro y Margarita* es la obra a la que Bulgákov consagró más tiempo de toda su herencia literaria, haciendo varias versiones de ella, de las que algunas fueron destruidas. Bulgákov empezó a leer a sus amigos el manuscrito de su “novela sobre el diablo”, como llamaba por entonces la obra, entre 1928 y 1929. No se sabe con exactitud cuándo empezó a escribirla, pero en redacciones posteriores son esos mismos años los que Bulgákov maneja como fecha de inicio del trabajo sobre la novela; a estas alturas no tenía todavía un título claro para la novela y manejaba varios posibles. De esta primera versión sólo se han conservado algunos fragmentos, ya que el mismo autor la destruyó parcialmente, por lo que no se puede estudiarla con exactitud.

*El maestro y Margarita* fue creada por etapas, y a lo largo del proceso de escritura Bulgákov hizo varias versiones de la novela. Marietta Chudakova, una de las estudiosas de Bulgákov más reconocidas en el mundo, que tuvo acceso a los archivos del escritor que se encuentran ubicados en la Biblioteca Nacional rusa (anteriormente Biblioteca de Lenin), enumera hasta ocho versiones del texto (Chudakova, 1976: 218 - 253); no siempre se trata de redacciones completas, ya que algunas constan tan sólo de unos pocos capítulos. No está de acuerdo con ella Lidia Ianovskaia, que tuvo acceso a los manuscritos del escritor gracias a la amistad con su tercera mujer, Elena Serguéievna; en su opinión hay seis redacciones de la novela (Ianovskaia, 1992: 7). Otro investigador que tuvo acceso al archivo de Bulgákov en la Biblioteca Lenin, Víctor Losev, se inclina a considerar más correcta la enumeración de Chudakova, aunque añade dos redacciones más que ésta no distingue (Losev, 1992: 12 - 18). Todas estas versiones, comprendidas en veinte cuadernos con manuscritos, dos cuadernos con notas, tres ejemplares de redacciones a máquina y un cuaderno con redacciones de páginas concretas y con paisajes que el escritor ya enfermo iba dictando, permiten ver la evolución de la obra maestra de Bulgákov, aunque también siembran confusión, ya que se discute mucho acerca de cuál fue la versión definitiva (ya que muchos sostienen que Elena Serguéievna siguió revisando el libro después de la muerte del escritor para prepararlo para la edición) y si realmente se puede considerar *El maestro y Margarita*



una obra concluida, dado que Bulgákov no acabó de revisar su segunda parte antes de su muerte.

Las incógnitas acerca de la primera versión de aquella “novela sobre el diablo” que Bulgákov leía a sus amigos entre el año 1928 y 1929 son las más grandes dado que tan sólo se han conservado fragmentos de los dos cuadernos que la contenían, aunque sabemos que probablemente tenía como título provisional *El consultor con pezuña*. En dichos cuadernos sólo algunas hojas se conservan intactas, el resto está rasgado de tal manera que sólo aparece una tercera parte de cada línea. Estos destrozos fueron provocados por el propio escritor, cosa que atestiguan por ejemplo cartas a sus amigos (por ejemplo a Vikenty Veresaiev de 2 de agosto de 1933) en las que Bulgákov confiesa que con sus propias manos arrojó al fuego el manuscrito de la novela. Marietta Chudakova cita también un testimonio de Elena Serguéievna en el que dice que Bulgákov destruyó parcialmente el manuscrito mientras trabajaba sobre la carta a Stalin de 28 de marzo de 1930; el escritor arrancaba las hojas al azar y no destruyó todo el cuaderno para dejar constancia de la existencia de la novela. Aunque los fragmentos son pocos, varios estudiosos han hecho reconstrucciones de posible texto de esta primera redacción como Chudakova en 1975 o Losev en 1992.

Aunque Bulgákov quema su manuscrito, pronto vuelve a trabajar sobre la novela, probablemente en la primavera de 1931. En esta redacción, incompleta todavía, desarrolla los fragmentos que había creado antes, aparecen los personajes del Maestro y de Margarita y se añaden nuevas escenas. Bulgákov interrumpe el trabajo sobre la novela para ocuparse de otros proyectos (como la biografía de Molière); volverá a ella entre 1932 y 1933, creando la primera redacción completa. En la primera página del manuscrito aparecen nuevos variantes del título: *El gran canciller, Satanás, Aquí estoy, El sombrero con pluma, El teólogo negro, Apareció, La pezuña del extranjero*; otros posibles títulos aparecen en la página 55, como *El mago negro* o *La pezuña del consultor*. Hasta el día 16 de noviembre Bulgákov escribe 506 páginas, más de tres gordos cuadernos. A partir de la página sesenta y tres la novela

está escrita con la mano de Elena Serguéievna, a la que Bulgákov dictaba, un método de trabajo que solía utilizar mucho en aquellos años. El cuaderno que Bulgákov tituló "Final" fue escrito probablemente hasta octubre de 1934. Desde aquella fecha y hasta verano de 1935 Bulgákov trabaja sobre otras obras, pero hace muchas correcciones a esta tercera redacción y transcribe muchos capítulos completos.

La cuarta redacción es otra vez incompleta; Bulgákov la escribe probablemente en la segunda mitad de 1936 o al principio de 1937. En el cuaderno figuran tan sólo cinco primeros capítulos, volviendo además a la construcción usada antes de la tercera redacción completa. La quinta redacción comprende trece capítulos, escritos en 1937; en el mismo año Bulgákov empieza siguiente versión, quizás con el propósito de presentar la obra para su publicación. Esta redacción es acabada en mayo de 1938, y usada para pasar el manuscrito a máquina, tarea en la que ayuda a Bulgákov la hermana de su mujer, Olga Bokshanskaia, a la que el escritor dicta el texto. Esta redacción a máquina es acabada el 24 de junio de 1938, y es de cuya creación más datos tenemos gracias al propio escritor; Elena Serguéievna está en aquellos momentos de vacaciones con su hijo, y Bulgákov le escribe cartas en las que la informa de los adelantos en el trabajo. Entre otoño de 1938 y primavera de 1939 Bulgákov hace correcciones ocasionales de esta redacción, aunque no puede dedicar demasiado tiempo a la novela; es en mayo de 1939 cuando las correcciones son más sustanciales - entre otras cosas crea el epílogo tal como lo conocemos ahora.

En 1939 Bulgákov cae enfermo; uno de los síntomas de la enfermedad es la grave pérdida de la visión a cuya consecuencia el escritor no puede trabajar escribiendo él sólo. En estos momentos se apoya en su mujer, Elena Serguéievna, que le lee el manuscrito mientras el escritor le dicta los cambios; este nuevo texto parcialmente se escribe en un nuevo cuaderno (ahora mismo desaparecido), parcialmente se anota en la versión pasada a máquina, a la que muchas veces se añade páginas completas. Bulgákov revisa a fondo la primera parte de la novela, pero interrumpe el trabajo sobre la segunda por falta de fuerzas. Dado el volumen de

cambios hechos en la primera parte es lógico pensar que Bulgákov hubiera cambiado todavía muchas cosas, de haber podido. De todos modos, consideraba que esta novela era el resumen de su vida como escritor e hizo prometer a su mujer que intentaría publicarla.

Es difícil resumir todas las experiencias vitales por las que pasó Bulgákov en el periodo en el que escribió *El maestro y Margarita*; de alguna manera ya lo hemos hecho en la parte de este trabajo en la que esbozamos la biografía del escritor correspondiente a esta época y analizamos las obras que escribía en paralelo y sus vicisitudes. Es indudable que la obra evolucionaba a la par que evolucionaba su creador; en los doce años que duró la gestación de la novela Bulgákov vivió muchas cosas, desde la gloria hasta el fracaso, desde una situación económicamente cómoda hasta la preocupación por poder sustentarse, desde la sensación de amor más sublime hasta la sensación de estar encerrado y perseguido hasta la muerte. Todo ello queda reflejado en la novela.

Aunque Bulgákov fue un escritor prolífico y dejó una obra bastante extensa, indudablemente *El maestro y Margarita* fue su obra más querida, en la que encerró toda su experiencia literaria y todo su mundo imaginario creado a lo largo de toda su carrera. Es también la obra – testimonio de la época en la que vivió; Belza habla de que desarrolla en ella la “poética de la verdad histórica” creada ya por Pushkin, dando fe de una manera contundente del clima político y social vivido en aquel Moscú en el que el diablo aparece de repente, agitando con su presencia el orden establecido (Belza, 1981: 197).

#### **4.6.2. La publicación**

El mismo Bulgákov debió creer poco en la posibilidad de publicar *El maestro y Margarita*, aunque según los diarios de Elena Serguéievna entre septiembre y octubre de 1937 el escritor quería acabar la novela y enviarla “arriba”, a lo mejor a la espera de algún “milagro” de los que a veces ocurrían en la Unión Soviética. Henry Elbaum hace un estudio de la evolución del texto de las sucesivas redacciones de *El maestro y Margarita* y detecta en ellas signos de una autocensura por parte del escritor, sobre todo en cuanto a las referencias a la policía secreta. Como apunta el estudioso, en las primeras versiones Bulgákov menciona directamente a GPU: Iván confiesa intentar cazar al extranjero para llevarlo a GPU, el GPU está presente en la autopsia de Berlioz, Rimski escribe en el sobre con telegramas que respondían a los de Likhodeyev “A GPU”, y Margarita pregunta a Asaselo, cuando éste le aborda en su paseo, si es de GPU. Todas estas referencias aparecen cortadas en versión definitiva, o cambiadas: la inscripción del sobre de Rimski se queda en “unas palabras”, y Margarita finalmente pregunta a Aseselo de qué organización es. También desapareció de la versión definitiva un diálogo entre Maestro y Margarita:

- “Eso es todo” – dijo Margarita y se volvió hacia el poeta.
- “No, no es todo”, respondió el poeta. “Dentro de un día, como mucho, me capturarán, y acabaré mi vida en un manicomio o en prisión”.

Así podemos ver que la intención de Bulgákov era la de mostrar que Maestro ha sido arrestado, aunque este hecho está muy oculto en el texto que tenemos como la versión definitiva y última de *El maestro y Margarita* (Elbaum, 1995: 66 - 68).

La novela pudo publicarse, aunque muchos años después de la muerte del escritor, y con muchos problemas. Según cuenta Stephen Lovell, en 1962 A. Vulis al escribir libro *La novela satírica soviética* contactó con Elena Serguéievna y tuvo acceso al manuscrito de *El maestro y Margarita*. Lo intentó publicar en revistas *Ogonok* y *Novyi mir*; finalmente la novela salió en dos números de la revista *Moskva*, entre 1966

y 1967. Al principio se quería sacar a la luz sólo la primera parte de la novela, como materiales de archivo, haciendo como si la novela no estuviese concluida. Cuando al final se puede editar sale censurada: se habían cortado alrededor de 23.000 palabras, de las que unas 1.600 pertenecían a los capítulos de Jerusalén. La tirada también fue muy baja: sólo 53.000 copias, de las que más de mil fueron devueltas (Lovell, 1998: 29 - 30). En 1969 se publicó el texto completo en ruso en Alemania (edición Posev), y en Moscú el texto completo, basado en las fuentes de archivo, salió a la luz en 1973, aunque en los años 70 las ediciones han sido muy raras y con tiradas muy limitadas.

Si Bulgákov se autocensuró, en *El maestro y Margarita* todavía quedaron elementos inaceptables para el régimen soviético. Por ello, la primera edición rusa de la novela, publicada entre 1966/67 es muy significativa, ya que la censura indica qué partes de la obra fueron las más rechazadas, las que no tenían su razón de ser en la Unión Soviética. Rzhevsky compara la edición completa con la del año 1966/67, y hace una lista de cortes por parte de la censura, que llegan a ser desde unas líneas a casi capítulos enteros (Rzhevsky, 1971: 1). El censor se ceba principalmente con los capítulos moscovitas, con el mayor contenido de la sátira social. En el capítulo del espectáculo de magia en Varietés se cortan los indicios de la aparición de la policía durante la lucha del público por el dinero que cae desde el techo, y la invasión del escenario por las mujeres deseosas de cambiar sus vestidos. Se suprime enteramente el sueño de Nicanor Ivanovich Bosoï, al que se descubren dólares y que sueña con tener que devolverlos; otro episodio con la presencia de las divisas que se suprime es el de Torgsin, los supermercados de lujo, un visible signo de la injusticia social en un país en el que se decía que todos eran iguales. El ataque de Bulgákov al mundo literario soviético se debilita también a causa de la censura: se corta la gran parte de la destrucción de la casa del crítico Latunski por parte de Margarita, y algunos comentarios de Iván sobre el poeta Riujin que le acompaña a la clínica de doctor Stravinsky después de su aparición en Gribóyedov; así desaparece el detalle que habla de que sus versos eran escritos para el 1 de mayo y versaban sobre las banderas ondeantes (ejemplo de la mala calidad literaria), y también el pensamiento que tiene Riujin sobre sí mismo: “No creo ni en una palabra que escribí”.

Se cortan también todas las referencias a la vigilancia policial, al exilio o a la libertad, sobre todo la conseguida en colaboración con las fuerzas infernales, como el grito de Margarita *¡Invisible y libre!* cuando sale volando por la ventana de su casa (Moss, 1996: 115 - 131).

En los capítulos de Jershaláim se suprime sobre todo las referencias a la cobardía, o a la oscuridad, aunque esta última es cortada sobre todo en la parte de la novela que ocurre en Moscú (Rzhevsky, 1971: 10 - 17).

#### 4.6.3. La novela

Una tarde de primavera, “siniestra tarde de mayo”, justo a la hora de más calor, en los Estanques del Patriarca en Moscú se reúnen Mijaíl Alexandrovich Berlioz, redactor jefe de una voluminosa revista literaria y el presidente de Massolit, organización de los escritores, e Iván Nikolayevich Ponirev, poeta que escribe bajo el seudónimo de Desamparado<sup>74</sup>. Los dos discuten sobre un poema escrito por Iván, en el que describe con los tintes negativos a la figura de Jesucristo y que debería publicarse en la revista presidida por Berlioz. Este último quiere convencer al poeta de la necesidad de cambios en su poema: no se trata de presentar a Jesucristo de manera negativa, sino de negar totalmente su existencia, presentarlo como una mera ficción de los hombres. En el transcurso de la conversación a Desamparado y Berlioz se les aparece un hombre con apariencia de extranjero, aunque difícil de describir, y empieza a proseguir la discusión en el mismo punto en el que lo habían dejado anteriormente. Tanto Berlioz como Iván, preguntados por el misterioso personaje, admiten que son

---

<sup>74</sup> En original el seudónimo de Iván Ponirev es “Bezdomnyi”, lo que se traduce literalmente como “Sin Casa”.

ateos: “En nuestro país nadie se sorprende porque uno sea ateo – dijo Berlioz con delicadeza y diplomacia-. La mayoría de nuestra población ha dejado, conscientemente, de creer en todas las historias sobre Dios”.

El extranjero pregunta quién, en caso de la no – existencia del Dios, dirige el mundo; cuando Berlioz afirma que el hombre mismo, el misterioso hombre replica que nunca se sabe lo que le puede pasar a uno, y que el hombre es mortal de repente. Acto seguido predice a Berlioz que le cortarán la cabeza; esta afirmación lleva a Berlioz y a Iván a pensar que el extranjero es un enfermo mental o un espía, pero este sin que le digan nada les enseña sus documentos y explica que es especialista en magia negra. El extranjero afirma que Cristo realmente existió, y que él mismo vio su conversación con Poncio Pilatos, el quinto procurador de Judea.

En este momento la novela, a través de las palabras del misterioso extranjero, nos traslada a Jershaláim, donde el procurador romano, Poncio Pilatos, está juzgando a un hombre joven, de unos 27 años, llamado Joshuá Ga-Nozri, condenado por Sanedrín por incitar a la destrucción del templo. El condenado lo niega, pero hay otra acusación aún más grave: Joshuá dijo a Judas de Kerioth que algún día no existirá el poder del César ni ningún otro. De esta manera Pilatos, que por la conversación mantenida con Joshuá piensa salvarle y llevarlo consigo, se ve obligado a confirmar la sentencia, ya que no puede pasar por alto el insulto a la majestad del emperador romano. Todavía intentará arreglar el asunto con el presidente del Sanedrín, el gran sacerdote de Judea, José Caifás, que por la Pascua judía debe liberar a uno de los presos condenados a muerte, pero éste, a pesar de algunas amenazas veladas del procurador, prefiere liberar a otro preso, por lo que Pilatos tiene que anunciar públicamente la ejecución y luego ver como la columna militar sale para cumplirla, mientras él tiene la sensación de que su conversación con Joshuá había quedado sin terminar.

Cuando Voland, porque así se llama el extranjero, termina de contar la historia, Berlioz observa que no coincide con los Evangelios, a lo que Voland responde que lo presencié él mismo. Cuando Berlioz, que piensa que el misterioso extranjero está loco, sale en busca de un teléfono, se encuentra con otro hombre de apariencia rara, muy alto y con pantalón de cuadros. Extrañado, no repara en el aceite derramado en la vía de tranvía y resbala, con tan mala suerte que el tranvía que se acerca le corta la cabeza, exactamente como lo predijo Voland.

Al ver lo sucedido, Iván se derrumba por completo, y llega a la conclusión de que hay que detener al hombre con el que habían hablado, que mientras tanto se aleja en compañía del hombre con pantalón de cuadros y un gato que camina sobre las patas traseras. Iván intenta perseguirlos, pero rápidamente le desaparecen de su vista, por lo que el poeta está buscando a ciegas. Se mete en un apartamento del que coge una vela y un icono, y se dirige al río Moskva, donde se quita la ropa y se sumerge en el agua. Al salir su ropa no está, así que cruza todo Moscú en calzoncillos hasta llegar a Griboyédov, la sede de la organización de los escritores.

En el Griboyédov es la hora de la cena y del baile al compás del jazz; la sensación es de estar en un infierno, y de hecho a medianoche aparece allí una visión, “un hombre hermoso, de ojos negros, y barba en forma de puñal, vestido de frac”, al que, sin embargo, nadie ve. De golpe llega la noticia de la muerte de Berlioz, y por un momento hay una gran conmoción entre los presentes, aunque rápidamente la fiesta se reanuda, mientras los miembros de la organización comentan: “Sí, sí, ha muerto... ¡Pero nosotros estamos vivos!”. Pronto el baile se verá interrumpido de nuevo, esta vez por Iván, que en calzoncillos llega a Griboyédov e intenta convencer a los presentes que hay que dar caza a un extranjero con poderes extraordinarios, culpable de la muerte de Berlioz, y que, según un presentimiento que tiene, se encuentra allí. Lógicamente, todos le toman por loco, pensando que la muerte del presidente de la organización le había afectado demasiado, y le llevan a la clínica psiquiátrica.



En la clínica, Iván protesta por su internamiento, llamando al doctor “saboteador” e insistiendo en que está completamente sano; sin embargo, cuando le preguntan por lo ocurrido, al principio responde con coherencia, pero luego empieza a tener problemas para hacerles entender a los presentes la historia del profesor extranjero implicado en la muerte de Berlioz. Iván empieza a ponerse violento, hasta el punto de necesitar una inyección calmante, y el diagnóstico final es esquizofrenia, tal como insinuó el misterioso profesor en la conversación en los Estanques del Patriarca.

En el capítulo siguiente se cuenta la historia del apartamento nº 50 de la calle Sadóvaya, perteneciente a la viuda de un joyero, Ana Frántseвна De Fugere, que alquilaba tres de las cinco habitaciones que tenía a su disposición. El piso parece estar maldito: primero uno de los inquilinos se va con un policía y no vuelve, y a otro le lleva el coche al trabajo del que no vuelve tampoco; también desaparece su mujer. Las siguientes en desaparecer son la propia viuda y su sirvienta y en el piso vacío se instalan Berlioz y Stiopa Likhodeyev, el director del Teatro Varietés; pronto desaparecerán sus esposas, aunque esta vez con rastro, un rastro que lleva simplemente a otros hombres. A la mañana siguiente a la muerte de Berlioz, Likhodeyev despierta con una gran resaca, provocada por los excesos de la noche anterior. Para su asombro, y después de tener visiones de un hombre vestido de negro y con una boina en el espejo, se encuentra con que tiene una visita: el extranjero misterioso que hemos conocido en los Estanques del Patriarca; éste le ofrece a Likhodeyev comida y algo de vodka (para recuperarse de la resaca) y le habla de un contrato para representar en su teatro un espectáculo de la magia negra, y que fue firmado el día anterior, hecho del cual Likhodeyev no se acuerda en absoluto. Mientras intenta pensar con claridad, aparece el séquito del profesor de magia negra, incluido el gato, y le anuncian que sobra en este piso; acto seguido Likhodeyev aparece en una ciudad desconocida, que resulta ser Yalta.

Mientras tanto, Iván se despierta en la clínica; se siente más tranquilo y tiene las ideas más claras, aunque sigue estando resentido por su detención. Le llevan al despacho del doctor Stravinsky, después de hacerle algunas pruebas y preguntarle por

todo su pasado. Cuando Iván, todavía algo alterado, le cuenta al doctor Stravinsky todo lo que había ocurrido el día anterior, éste con un razonamiento lógico desmonta toda la historia, convenciendo a Iván de que sólo ha sido una invención de su mente cansada y de que simplemente necesita descanso.

El siguiente capítulo vuelve a los asuntos del apartamento nº50 de la calle Sadóvaya. Esta vez nos encontramos con Nicanor Ivanovich Bosoi, el presidente de la Comunidad de Vecinos del inmueble nº302 bis en el que se encuentra el piso, quien debe ocuparse de buscar nuevos inquilinos para las habitaciones pertenecientes anteriormente a Berlioz. La demanda que tienen dichas habitaciones da fe del problema de la vivienda en Moscú. Los solicitantes se presentan desde las siete de la mañana, y en dos horas Nicanor Ivanovich acumula ya treinta y dos peticiones, algunas con amenazas incluidas. Cuando va a inspeccionar el piso, se encuentra con una sorpresa: aunque es él mismo quien abre los lacres que sellan las puertas, ya hay personas dentro; Nicanor se encuentra con Koroviev, el hombre alto con pantalones a cuadros, miembro del séquito del misterioso extranjero. Koroviev le explica que fue Likhodeyev quien les dejó su piso marchándose fuera de Moscú, y además propone que Nicanor Ivanovich alquile el piso al extranjero durante su estancia en Moscú. Bosoi piensa que esto puede resolver los problemas financieros de la comunidad, que carece de recursos para comprar carbón para calentar el inmueble en el invierno, y pone un precio desorbitado, 500 rublos al día, que Koroviev sube más todavía, y que le paga por adelantado, dándole luego un paquete con rublos, que entra sólo en la cartera de Nicanor Ivanovich. Éste no rechaza el dinero, pero al salir del piso tiene la conciencia intranquila, y esconde el dinero en el retrete de su casa. Pronto la policía le interrumpirá su comida; Koroviev había llamado para denunciar a Nicanor Ivanovich por tráfico de divisas, y cuando llegan al retrete encuentran el paquete escondido, cuyos rublos se han transformado en dólares. Al Nicanor Ivanovich, medio loco, se lo lleva la policía, igual que a su vecino Kvastsov, con cuyo apellido hizo Koroviev la denuncia. Mientras tanto el director de finanzas del Teatro Varietés, Rimski, y su administrador, Varenuja, están maldiciendo a Stiopa Likhodeyev, que no aparece en su puesto de trabajo, enviando en cambio telegramas en los que afirma encontrarse en

Yalta por magia de Volland, el mismo que ha sido contratado por Varietés. Los dos no saben muy bien qué creer, ya que tan sólo una hora antes habían hablado con Likhodeyev que decía estar en su casa y prometía llegar al teatro enseguida. Sintiendo una angustia profunda y tristeza ante sucesos tan extraordinarios, intentan racionalizarlos, aunque no logran hacerlo, sobre todo porque el séquito de Volland sigue creando confusión: al llamar al piso de Likhodeyev hablan con Koroviev que les asegura que Stiopa ha ido a dar un paseo simplemente. Ante los telegramas insistentes de Yalta, Varenuja sale a enviar una respuesta, a pesar de una llamada telefónica con advertencia de que no lo hiciera. Al salir a la calle el tiempo empeora, y Varenuja recibe golpes de dos individuos, uno de ellos pelirrojo, que luego le llevan en volandas al piso de Likhodeyev. Ahí le dejan en el vestíbulo, en el que aparece una joven desnuda, pelirroja, con ojos fosforescentes y manos gélidas, que quiere darle un beso que Varenuja ya no puede sentir porque se desmaya.

En la clínica, Iván intenta escribir un informe a la policía acerca de lo ocurrido en los Estanques del Patriarca, pero no puede ordenar bien sus ideas mientras detrás de la ventana truena la tormenta. El médico dice que debe olvidar lo sucedido y le da una inyección, después de la que Iván se tranquiliza, mientras detrás de la ventana vuelve la calma y el sol. Al anoecer Iván siente que su “yo” combativo, que todavía quiere cazar al extranjero, se apacigua, y llega a la conclusión de haber sido un imbécil. Cuando cae la noche, en el balcón de la habitación de Iván aparece un hombre.

En Varietés reina cierto caos: Rimski está preocupado por la desaparición de Varenuja, los teléfonos no funcionan, y el público se agolpa en el teatro para ver el espectáculo de Volland. Al mago lo introduce el presentador Georges Bengalski, que con un tono de superioridad anuncia a los presentes que la magia no es más que una superstición que tiene una explicación racional, y que el mago desvelará luego el secreto de sus trucos. El espectáculo empieza de manera poco “espectacular” – en el escenario Volland conversa con Koroviev – Fagot sobre si los ciudadanos de Moscú han cambiado; al ver el descontento del público hacen volar dinero desde el techo del

teatro, y la gente empieza a luchar por los billetes. Cuando Bengalski afirma que todo ello ha sido hipnosis, “un experimento meramente científico que demuestra de modo claro que en la magia no hay ningún milagro”, los “magos” le arrancan la cabeza, y sólo se la devuelven a petición del público. Voland desaparece, mientras que Koroviev y el gato Behemot<sup>75</sup> abren en el escenario una especie de tienda de moda, en la que cambian la ropa que llevan puesta las señoras del público por otra nueva, al estilo parisino, añadiendo a ello los perfumen y algunos cosméticos.

En la clínica de doctor Stravinsky a Iván se le aparece un desconocido vestido de ropa del sanatorio; confiesa que tiene las llaves de las rejas pero no puede escaparse, porque no tiene hacia dónde ir. Iván le cuenta la historia que le había ocurrido el día anterior en los Estanques del Patriarca, incluyendo la historia de Pilatos; el desconocido sin dudar ni un momento afirma que el extranjero con el que hablaron Berlioz e Iván es el mismo Satanás. El desconocido se presenta como Maestro, y cuenta su propia historia: era un historiador que trabajaba para un museo de Moscú y se dedicaba también a la traducción. De golpe le tocan cien mil rublos en la lotería, con los que alquila dos habitaciones en un sótano en una casa con jardín, donde empieza a escribir una novela, la novela sobre Poncio Pilatos, el quinto procurador de Judea. Un día, durante el paseo se enamora de una mujer, con flores amarillas y soledad en los ojos, que se convierte en su “esposa” a pesar de estar ya casada. Durante algunos meses Maestro viviría felizmente en su sótano, escribiendo la novela y esperando cada día la llegada de su amada, hasta que decide intentar publicar su obra. Este intento se convierte en un estrepitoso fracaso – los críticos machacan la novela, llevando al Maestro a un estado de enfermedad psíquica en la que tiene miedo a todo. Una noche en un ataque de pánico quema su manuscrito, del que sólo se queda un trozo, salvado por “ella”, que viene en medianoche impulsada por un extraño presentimiento. La amada de Maestro, sin embargo, tiene que volver a su casa, aunque promete que volverá al día siguiente para quedarse para siempre, después de haber abandonado a

---

<sup>75</sup>En la edición en castellano (Alianza Editorial, Madrid, 1999) se traduce este nombre como Popota; sin embargo su nombre original está cargado de significado, ya que Behemot es un nombre del monstruo bíblico que aparece junto a Leviatán en el Libro de Job y en el apócrifo Libro de Enoc. Durante la Edad Media llegó a ser uno de los nombres que se utilizaba para designar al demonio.

su marido. Pero esa misma noche llaman a la ventana del Maestro, y éste se lanza a la calle, preso del pánico, y deambula hasta llegar a la clínica, esperando que su amada podrá olvidarle.

Rimski, muy nervioso por el desarrollo de la actuación del mago, se encierra en su despacho, desde donde oye los silbatos de la policía, ya que en la calle se forma un escándalo: todas las mujeres que durante la sesión en Varietés se habían cambiado de ropa, ahora se encuentran que ésta haya desaparecido, por lo que se ven en la calle medio desnudas. Rimski siente que debe beber el “amargo trago de la responsabilidad”, llamar a alguien, pero antes de que pueda hacerlo, le llaman a él con la advertencia de que no lo haga. Rimski siente miedo y tiene ganas de desaparecer, cuando en el despacho entra Varenuja, muy cambiado, y empieza contar que lo de la aparición de Likhodeyev en Yalta es una mentira, y que lo había encontrado en Pushkino, cerca de Moscú, completamente borracho. Rimski se muestra entusiasmado al principio con esta explicación “racional” de lo ocurrido, pero poco a poco, y por la cantidad de detalles pintorescos, se da cuenta que Varenuja miente. También le sorprende el comportamiento de Varenuja, que se tapa la cara y los ojos para que no le dé la luz, está muy pálido, y lleva una bufanda en el cuello, a pesar del calor, y un moratón en la cara. Pero Rimski se asusta principalmente cuando se cerciora de que Varenuja no tiene sombra; en ese mismo momento por la ventana intenta entrar una joven pelirroja, y Rimski siente el olor a sótano y mucho frío. Le salva el canto de gallo: la joven y Varenuja se alejan, dejando a Rimski que decide escapar y se monta en el tren a Leningrado.

En el siguiente capítulo podemos observar el destino de Nicanor Ivanovich Bosoi, el presidente de la Comunidad de Vecinos del inmueble de la calle Sadóvaya, que antes había sido arrestado. Al principio, Bosoi está en un sitio en el que hay sólo un escritorio, un armario y un sofá, y donde confiesa haber aceptado dinero, pero no extranjero, sino soviético. Por su insistencia en que ha sido el diablo quien hizo el cambio, le llevan a la clínica del doctor Stravinsky donde por la noche tiene un sueño

raro, está en una especie de teatro del que no puede salir, y en el que un presentador intenta convencer a los espectadores hacinados de la necesidad de entregar las divisas que tienen escondidas ellos o sus familiares. Uno a uno, y presionados por el presentador, los traficantes de divisas allí reunidos destapan sus trapicheos, denunciando de paso a otros, interrumpiendo sólo a la hora de comer, con un menú de sopa de col y pan negro.

Al mismo tiempo Iván sueña con Jerusalén, y con la ejecución de Joshuá Ga – Nozri. Primero vemos llegar al monte Calvario un carro con los tres condenados y otro con las cruces; poco después vemos ya a los tres hombres colgados en los maderos, sufriendo por el bochorno y las quemaduras de un sol implacable. Cerca de las cruces se sitúa el hombre encapuchado, el que antes habló con Pilatos, y ya fuera del lugar de ejecución, observando las cruces, hay otro hombre con un cuchillo y un pergamino. Es Leví Mateo, mencionado por Joshuá en la conversación con Pilatos como el hombre que va con él a todas partes y escribe las cosas que había dicho, pero tergiversando las cosas. Leví quería intentar matar a Joshuá con el cuchillo para ahorrarle sufrimiento en la cruz, pero no puede pasar por las filas de soldados dispuestas alrededor del lugar de ejecución, por lo que pide a Dios un milagro y la muerte rápida para su maestro. Al principio no ocurre nada y Leví empieza a maldecir a Dios, pero repentinamente llega una tormenta y el sol desaparece; el centurión, apiadado de sus soldados, decide acabar la ejecución, y después de darles de beber a los condenados con una esponja, los mata con un pequeño golpe de lanza en el corazón. Los soldados se retiran cuando empieza a llover, dejando los cuerpos atados, y Leví Mateo puede robar el de Joshuá.

Mientras tanto en Moscú siguen sucediéndose sucesos extraordinarios. En el teatro Varietés, reina el caos por la desaparición de toda la dirección: Likhodeyev, Rimski y Varenuja, por lo que aparecen los funcionarios de la Instrucción Judicial para investigar el caso. Según parece, no hay ningún rastro de la sesión de magia del día anterior, ni contratos, ni carteles; tampoco hay nadie en el apartamento de la calle Sadóvaya. En esta situación es el contable Vasili Stepanovich quien tiene que llevar el

dinero de la caja a la Comisión de Espectáculos. Cuando llega allí resulta que ha desaparecido Prokhor Petrovich y que queda sólo su traje escribiendo y hablando, mientras que en la sucursal de la Comisión de Espectáculos todos los empleados están cantando a coro sin poder parar después de la visita de Koroviev. Cuando Vasili Stepanovich va a ingresar el dinero descubre que lleva encima divisas de varios países por lo que queda detenido.

El capítulo siguiente habla de unas visitas desafortunadas al apartamento nº 50 de la calle Sadóvaya. El primer visitante es Maximiliano Andreyevich Poplavski, el tío de Berlioz y habitante de Kiev, que quiere aprovechar la muerte de su sobrino para adueñarse de su piso y trasladarse a Moscú. Cuando va a la Comisión de Vecinos, arrestan a su interlocutor, así que sube al piso para ver personalmente cuál es la situación. Para su sorpresa, se encuentra allí con Koroviev, el gato y Asaselo, el pelirrojo miembro del séquito de Voland; éste le aconseja que se olvide del piso en Moscú, y le tira la maleta por la escalera, haciendo luego lo mismo con Maximiliano Andreyevich. Poco después, en el piso aparece otro hombre, Andrei Fokich Sokov, trabajador del bar Varietés. Le abre la doncella desnuda que le invita a pasar; en la habitación hay una chimenea ardiendo, y en la mesa cubierta con un brocado de la iglesia hay una fuente de oro y varias botellas. Andrei Fokich se queja a Voland que con el dinero mágico de la sesión de Varietés estafaron el bar por la cantidad de 109 rublos; pero los “magos” no se sienten en absoluto culpables de ello; en cambio le recuerdan que tiene 249 mil rublos ahorrados y escondidos, y le dicen que de todos modos este dinero no le servirá de nada porque dentro de nueve meses morirá de cáncer de hígado, por lo que Fokich sale del piso asustado y se va corriendo al médico.

En este momento pasamos al libro segundo, en el que por fin conocemos a la amada de Maestro, Margarita, una mujer inteligente, hermosa y bien situada gracias a su matrimonio con un especialista. Margarita está desesperada: ama a Maestro pero no sabe si está vivo o muerto; sin embargo, aquella mañana despierta con esperanza – por fin ha soñado con su amado, y piensa que tiene que ocurrir algo que interrumpirá

por fin su odiada existencia. Decide dar un paseo; ya en el autobús escucha los rumores de algunos sucesos extraordinarios, y al llegar a la muralla de Kremlin se encuentra con un funeral en el que la gente está visiblemente alterada. Se pregunta de quién puede ser el funeral, y hay una voz que le responde, un pelirrojo que dice haber venido para hablar con ella de un asunto. En primer momento Margarita piensa que el desconocido ha venido a detenerla, pero éste la invita a casa de un extranjero; al principio Margarita, pensando que el propósito de la invitación es sexual, piensa rechazarle, pero el pelirrojo empieza a recitar un fragmento de la novela del Maestro. Después de asegurar a Margarita que no pertenece a ninguna organización, y que no tendrá que entregarse al extranjero, Asaselo le dice que Maestro está vivo y que esta noche podrá tener noticias de él; Margarita accede a su propuesta y Asaselo le da una crema que debe ponerse por la noche esperando su teléfono. Margarita hace lo indicado por Asaselo y al ponerse la crema rejuvenece y se convierte en bruja, sintiéndose libre por fin. Después de dejar una nota a su marido y regalar toda su ropa a la sirvienta, llega el teléfono de Asaselo y Margarita sale volando por la ventana en una escoba.

En su vuelo, la Margarita invisible se dedica a hacer varias travesuras a la vez que aprende a manejar la escoba en las estrechas calles de Moscú. Llega a la casa de Dramlit, donde busca el piso del crítico Latunski, que destroza a conciencia, rompiendo luego también las ventanas en todo el edificio. Sobrevuela la tierra y para al lado de un río, en el que se refresca nadando y se da cuenta que todos la tratan como una reina.

Cuando llega a la calle Sadóvaya, Margarita ya sabe a quién va a conocer, pero no siente miedo. El piso está a oscuras, y Margarita sube por una escalera interminable acompañada por Koroviev, que le habla de la quinta dimensión. Le explican que necesitan una dama para el baile de Plenilunio Primavera, al que asistirán los que en su momento tuvieron mucho poder, y Margarita acepta prestar sus servicios. Pero antes del baile conoce a Voland que le pregunta si tiene algo que la atormenta, a lo que orgullosa Margarita responde que no. Margarita pasa por un baño de sangre, y la



visten como una reina, colgándole del pecho la imagen de un caniche negro. El piso se transforma en un palacio de salas muy amplias, mucha luz, muros y paredes hechos de rosas y el vino saliendo de las paredes; hay una orquesta de 150 músicos dirigida por el propio Johann Strauss, y otra tocando jazz. Hay también una gran chimenea por la que llegan los invitados: asesinos, violadores, mentirosos, suicidas, hombre y mujeres que tuvieron antaño mucho poder. Margarita tiene que saludarlos a todos pero sólo una persona atrae su atención; se trata de Frida, una mujer que asfixió a su hijo ilegítimo con un pañuelo y que encuentra ese mismo pañuelo todas las noches. Cuando pasa la medianoche, aparece Voland al que le traen la cabeza de Berlioz; también aparece el barón Maigel, funcionario de la Comisión de Espectáculos, al que Voland llama espía y confidente. Abadonna, otro sirviente de Voland, el ángel de la muerte, mata al barón Maigel, y tanto Voland como Margarita beben su sangre de la calavera de Berlioz, con lo que acaba el baile.

En el piso todo vuelve a la “normalidad”; se prepara la cena y parece que el baile no habría tenido lugar. Margarita, sin pedir su recompensa, se dispone a marchar cuando Voland la pregunta qué quiere por sus servicios. Después de un momento de duda Margarita le pide la liberación de Frida de su castigo; Voland responde que no es asunto de su departamento y que lo haga ella misma. Voland insiste que todavía tiene un deseo a su disposición, y Margarita pide que le devuelvan al Maestro, que aparece en el piso, aunque su estado no es demasiado bueno; solo mejora cuando le dan de beber, reconociendo al instante a Voland, aunque dice que preferiría que fuese una alucinación. Voland dice que el Maestro le habían cambiado mucho y quiere leer la novela sobre Pilatos; Maestro afirma que quemó el manuscrito y sin embargo Voland se lo devuelve. Margarita pide que les dejen volver al sótano de Maestro, pero éste se muestra escéptico: ahí ya vive otra persona, y él mismo no se siente con fuerzas para afrontar la vida. Voland dice que todo se puede arreglar: en el piso aparece Aloisio Mogarich que denunció a Maestro para obtener su piso, y hacen desaparecer su nombre del registro; también desaparecen los documentos del sanatorio y le devuelven al Maestro los suyos. Voland despide a Maestro y a Margarita, y ellos vuelven a su casa; una vez allí Margarita se pone a leer el manuscrito recuperado.

El procurador Pilatos está esperando a alguien mientras la tormenta cubre a Jershaláim. Aparece el hombre encapuchado, que le da los detalles de la ejecución, diciendo que antes de la muerte Joshua dijo que uno de los mayores defectos del hombre es la cobardía. Pilatos pregunta también por Judas de Kerioth, el nombre que delató a Joshua, diciendo que tiene extraño presentimiento de que le matarán; Afranio, que es el jefe de la policía secreta, se asegura del “presentimiento” del procurador, que al final le entrega una bolsa de dinero.

Después del encuentro con Pilatos, Afranio hace unas gestiones, visitando una mujer llamada Nisa. Judas va al palacio de Caifás y al salir se encuentra con Nisa, que le cita en el Huerto de los Olivos, fuera de las murallas de la ciudad. Sin embargo Judas en vez de Nisa encuentra a un hombre, del que recibe una puñalada. Afranio constata su muerte y después de ocultar su rastro se dirige al palacio de Pilatos, al que informa de la muerte de Judas y del entierro de los tres ejecutados, después de haber recuperado el cuerpo de Joshuá robado por Leví Mateo. Pilatos habla con Leví y lee su pergamino, al final del cual encuentra la frase sobre la cobardía. Delante de Leví Pilatos admite que él mató a Judas y le propone que trabaje para él; pero Leví solo acepta un pergamino nuevo para poder seguir completando la historia de Joshuá.

En Moscú la Instrucción Judicial sigue intentando reunir pruebas en el caso de Voland y su séquito. Varias personas cuentan su experiencia personal con el diablo, pero en las instituciones oficiales que deberían tener el conocimiento de la estancia de un extranjero en Moscú no saben nada. En la clínica encuentran a Iván, pero éste ya no está interesado en Voland y sueña con Jershaláim. A pesar de requisar el piso de la calle Sadóvaya en varias horas del día la policía nunca encuentra nada; en cambio sí logra encontrar a los directivos del teatro Varietés, aunque los tres, después de los interrogatorios, lo único que piden es que les encierren en unas celdas blindadas. Por fin, un grupo de hombres, vestidos de paisano y muy bien equipados, irrumpe en el

apartamento nº 50, en el que esta vez sorprenden al séquito de Voland; cuando intentan cazar al gato Behemot tiene lugar un incendio, y tres siluetas de hombre y una mujer desnuda sales volando por la ventana.

Pero Koroviev y Behemot tienen todavía cosas que hacer en Moscú. Primero se presentan en Torgsin, un supermercado de lujo en el que hay que pagar con divisas, donde después de atiborrarse de comida le prenden fuego, y acto seguido se presentan en Griboyédov que, a consecuencia de los disparos de los hombres que les persiguen, también se incendia.

Voland y Asaselo observan los incendios desde una terraza, cuando aparece allí Leví Mateo: Joshuá ha leído la novela del Maestro y pide paz para él y Margarita, y Voland le promete cumplirlo, encargando a Asaselo la preparación de todo.

El Maestro y Margarita están en el sótano, pero Maestro todavía no está convencido de todo lo que ha pasado; quiere que ella se vaya, que viva su vida, que no sufra con él, un hombre enfermo y quebrado, pero Margarita dice que no le abandonará nunca. Reciben una visita de Asaselo, que les trae un regalo de Voland, una botella de vino, que beben allí mismo. El vino está envenenado y ambos caen, aunque poco después se levantan. Salen volando del piso, dejando atrás el fuego, y bajan a la clínica donde el Maestro se despide de Iván. Maestro y Margarita vuelan dejando atrás Moscú, con el séquito de Voland que va cambiando por momentos, y el Maestro tiene el presentimiento de paz eterna. En el camino Voland le muestra a Maestro al héroe de su novela, Pilatos, que suspira por encontrar el camino de luna que le permitiría volver a reunirse con el filósofo errante Ga – Nozri. Margarita pregunta si doce mil lunas por una no es demasiado, y Voland contesta que Joshuá pidió también por Pilatos, y así el Maestro puede librarle antes de entrar en su casa de la paz eterna.

El diablo se ha ido de Moscú, pero hace falta un epílogo que de cuenta de las consecuencias de sus acciones: cuatro edificios quemados, dos muertos (Berlioz y Maigel), cientos de personas locas y muchos relatos sobre las andanzas del diablo de la capital soviética. Los que directamente estuvieron en contacto con Satanás ya no pueden volver a su vida de siempre, pero el cambio más grande lo experimenta Iván, que se convierte en un historiador respetable. Sin embargo, cada luna llena de primavera no se puede dominar, pierde apetito, y sueña con Jerushaláim con un sueño intranquilo; cuando su mujer le da una inyección tranquilizante el sueño cambia, y ve a Pilatos, el procurador de Judea, hablando con Joshuá en un camino lunar.

#### 4.6.4. La estructura

*El maestro y Margarita* presenta varios problemas a los estudiosos de Bulgákov, dado lo complicado de su estructura y la complejidad de su temática, que toca desde la sátira social hasta los grandes temas universales, como el bien y el mal o el destino del artista en un mundo totalitario.

Laura D. Weeks resume varias aproximaciones a la estructura de *El maestro y Margarita* (Weeks, 1996a: 18 - 33). N. Natov y L. Milne ven la novela como un carnaval bajtiniano, con su liberación temporal de la verdad que prevalece y del orden establecido, lo que ocurre en los capítulos moscovitas. Otra aproximación sería la de E. Proffer, que ve a *El maestro y Margarita* como una sátira menippea, presentando las siguientes características: ruptura con las consideraciones tiempo – espacio, aparición de héroes legendarios o históricos (como Pilatos o Cristo), elementos religiosos, la unión de lo filosófico y lo fantástico, sátira social, ironías y paradojas, escenas de escándalo y la mezcla de varios niveles estilísticos; a pesar de esta variedad la novela no carece de unidad y consistencia, lo que demuestran los motivos que se repiten a lo largo de la obra (Proffer, 1969: 616 - 617). Otros estudiosos ven la novela como un

roman – à – clef, en el que bajo la ficción se ocultarían los personajes de la actualidad, sobre todo del mundo literario; así el Massolit sería el RAPP, Gribóyedov – la Casa de los Escritores en la calle Herzen, el crítico Latunski sería Leopold Averbaj; D.J.B. Piper asocia el asesinato de Judas con el de Kirov, lee la triada Maestro – Margarita – Volland como Bulgákov – Elena Serguéievna – Stalin, y el séquito de Volland lo descifra como Molotov, Voroshilov y Kaganovich. Como cita Galinskaia, E. Mahlow ve en *El maestro y Margarita* una alegoría de la Rusia estalinista (Galinskaia, 1991: 168). N. Ninov ve en *El maestro y Margarita* un gran espectáculo teatral – musical, con decoraciones fantásticas y personajes de épocas diferentes, en el que se mezcla lo trágico y lo cómico, lo bajo y lo alto (Krasavchenko, 1991: 55 - 56). Gourg señala que lo carnavalesco deviene, en el contexto político en el que se encuentra, en el sinónimo de la subversión, una subversión que trasciende el dominio literario (Gourg, 1993: 344).

Aprovechando la morfología de cuento de Propp se podría también ver a *El maestro y Margarita* como un cuento de hadas en el que se invierten los roles, y es la princesa quien busca y salva al príncipe. Stefania Pavan Pagnini cita las siguientes características del cuento (según Propp) que se pueden encontrar en la novela de Bulgákov: los personajes parecen realistas mientras la fábula parece inverosímil; el lector sabe que lo que ocurre no es verdadero, pero se deja llevar por el carácter de la narración; la falta de concordancia entre el contenido y el estilo da como resultado un efecto cómico; las acciones son siempre dinámicas, ininterrumpidas; hay solo un héroe principal; a menudo el héroe principal no tiene nombre (Pavan Pagnini, 1992: 353 – 354). Por otro lado, Hoisington señala que el cuento describe lo maravilloso con la misma obviedad que la realidad; las leyes naturales no son operativas, abundan las metamorfosis, pero eso no provoca sorpresa, sino es presentado como algo completamente natural. No se permite ambigüedad moral, los caracteres o son buenos o son malos, y aunque el mal ascienda por un momento, siempre acaba triunfando la justicia. En *El maestro y Margarita* la introducción del elemento fantástico no sorprende, está relatada en el mismo tono realista que el inicio de la novela, y solo Berlioz la cuestiona constantemente (Hoisington, 1981: 44 – 46).

Lubkemann Allen señala que *El maestro y Margarita* se encierra en “la tradición épica de la novela rusa” que juega con diferentes fronteras: entre el lenguaje poético y prosaico, entre las narrativas – marco y aquellas insertadas entre la psique individual y la colectiva, entre los polos cosmopolitas de Moscú y San Petersburgo y la Rusia interior, y cuyo resultado son novelas “esquizofrénicas”, pero a la vez coherentes, aunque con una coherencia distinta que la de la novela realista, polifónica y a su vez épica en su apelación al mito (Lubkemann Allen, 2003: 46 – 52).

*El maestro y Margarita* es una novela en la que está encerrada otra novela, y se divide en tres grandes líneas: una historia satírica en Moscú, la historia de Pilatos y Joshuá en Jershaláim, y una historia lírica de Maestro y Margarita; la novela cuenta, por tanto, con tres planos de la experiencia: realidad de todos los días, la fantasía y la historia, como lo distingue Vida Taranovski – Johnson (Taranovski – Johnson, 1981: 272).<sup>76</sup> Hay también tres estilos narrativos: uno humorístico en forma de cuento que domina toda la novela, uno majestuoso en la historia de Pilatos, y un estilo retórico en primera persona que domina el capítulo de Margarita (Kejna – Sharratt, 1974: 3).<sup>77</sup>

Estos tres planos están conectados principalmente a través de la historia del Maestro, que se perfila como el autor de la novela sobre Pilatos, aunque sólo los últimos dos capítulos de los cuatro en los que se estructura la historia de Jershaláim, son los que lee Margarita del manuscrito; el primero lo cuenta Voland, y el segundo lo

---

<sup>76</sup> Pearce señala que a esos tres planos de experiencia le corresponden tres diferentes niveles de narración (vida diaria en los episodios de Moscú, el Moscú fantástico y el nivel histórico en la novela sobre Pilatos), y tres estilos de narrador distintos: en el nivel de la vida cotidiana un estilo más coloquial, paródico, en el nivel fantástico un estilo realista – cinematográfico, y en el nivel histórico un narrador invisible que emplea un léxico exótico y prosa con cierto balance retórico y con descripciones más realistas (Pearce, 1980: 358).

<sup>77</sup> También hay que señalar la cuestión de tiempo: Beatie y Powell señalan que el tiempo de Jershaláim abarca unas 70 horas de la Semana Santa, y el tiempo de Moscú, aunque se extienda a lo largo de 8 años (desde que el Maestro conoce a Margarita, hasta el epílogo que sueña Iván), centra la mayor parte de la acción en unas 80 horas (Beatie, Powell, 1978: 220).

sueña Iván en la clínica.<sup>78</sup> De esta manera, no podemos afirmar “conocer” del todo la novela del Maestro. Además, podemos preguntarnos cómo llegó Maestro a conocer la historia de Pilatos y Joshuá, este “Evangelio según diablo”, como lo tituló Bulgákov en una de las versiones; Williams sugiere que es posible que la historia sea inspirada por el propio Voland, que además afirma haber estado en Jershalaím (Williams, 1990: 236). Por tanto, como afirma Woroszylski, la novela sobre Joshuá puede ser creada por Maestro, por el diablo, o por alguien más que quiera dar a conocer la verdad, y Maestro puede ser sólo un instrumento (Woroszylski, 1971: 49). La novela es eterna; aun sabiendo que Maestro quemó su manuscrito esperamos que llegue a las últimas palabras con las que Maestro iba a acabarla, ya que como dice Amert “posee una esencia indestructible análoga al alma humana” (Amert, 2002: 602), quizás precisamente porque contiene la verdad.

Donald Fiene señala los paralelismos entre Moscú contemporáneo y antiguo Jershalaím, algunos tan obvios como el calor o las tormentas, y otros menos, como que el tiempo entre las dos ciudades concuerde perfectamente, y que determinados días de la semana reflejen además los principales festivos (Fiene, 1984: 533). Por otro lado Amusin indica que en el desarrollo de la novela en los diferentes planos de la realidad la sensación fantástica es creada por los desplazamientos de los personajes entre los diferentes niveles (Amusin, 2005: 117).

#### **4.6.5. Los personajes**

Las conexiones entre la parte moscovita de la novela y la historia de Pilatos y Joshuá en Jershalaím están conformadas principalmente a través de los paralelismos

---

<sup>78</sup> Farino señala que los capítulos sobre Poncio Pilatos no son homogéneos y que su mecanismo de unión es bastante débil, basado principalmente en las primeras y últimas frases. El episodio de Voland es una narración de acontecimientos históricos; el sueño de Iván es más una descripción; los capítulos de la novela de Maestro es más un texto literario (Farino, 1985: 43 – 47).

entre los personajes, a través de los cuales Bulgákov llega a los grandes temas universales.

Los dos héroes principales son, sin duda, el Maestro y Joshuá, los dos perseguidos por el poder y desterrados de la sociedad. La muerte del Maestro es el equivalente de la muerte de Cristo; Maestro además sigue “viviendo” después del fallecimiento, y aunque en la novela de Jershaláim no tenemos noticias de la resurrección de Joshuá vemos que sigue “vivo”, ya que es él quien pide la paz para el Maestro.

La visión de Joshuá no es la de tradicional Jesucristo. Como apunta Konine, Bulgákov no lo presenta como hijo de Dios, sino como profeta y profesor, utilizando incluso el nombre en su variante talmúdica, como confirmando su historicidad. Es una visión particular de alguien que sin embargo afirma que sin la creencia en un orden superior sobre el mundo, el hombre se convierte en el esclavo de la casualidad (Konine, 1993: 361 – 363). Bulgákov construye una versión diferente del mito, un mito que según Romanowska puede tener dos planos: por un lado ser el relato sobre un acontecimiento histórico concreto, y por otro lado ser la expresión simbólica de la realidad espiritual, mística; esa doble lectura el personaje de Berlioz la niega por completo, reduciéndola a un simple cuento (Romanowska, 2012: 421).<sup>79</sup>

La figura del discípulo de Joshuá, Mateo Leví, es la que explica la transformación de su figura y de sus enseñanzas hacia el dogmatismo eclesiástico. El mismo Joshuá le cuenta a Pilatos que haya podido leer en el manuscrito de Mateo cosas que no eran ciertas; y sin embargo las iglesias posteriores tratarían esas palabras como verdades absolutas. En cierta medida el valor de la palabra depende del tratamiento que se le dé, cosa que también podemos aplicar a las predicaciones

---

<sup>79</sup> Más sobre las concepciones del Mesías en el judaísmo y su implicación en la novela de Bulgákov se puede encontrar en Haber, 1999: 351.



propagandísticas soviéticas. Mateo Levi personifica la división de todas las personas en amigos y enemigos, y la preservación de las inmaculadas dogmas de fe a cualquier precio.

Jones señala además que la historia de Pilatos y Joshuá revierte nuestras expectativas normales: donde esperamos el realismo encontramos lo fantástico, y donde esperamos lo sobrenatural encontramos el realismo (Jones, 1995: 121). Joshuá tal como lo describe Bulgákov no parece ser hijo de Dios; y sin embargo su manera de ser no parece proceder de este mundo.

Tanto Joshuá como Maestro son individualistas solitarios que siguen una idea interior que no concuerda con el dogma. Los dos no tienen un sitio al que ir, y se les acusa de estar locos. Ambos son perseguidos, pero sólo Joshuá aguanta su versión hasta el final, mientras que el Maestro se rinde. Los dos “perecen” bajo el peso de las circunstancias exteriores, atípicamente para la literatura rusa, en la que los héroes suelen más bien atormentarse interiormente. El destino de los dos está controlado por dos figuras poderosas, Pilatos y Voland, que trazan un segundo paralelismo. Sin embargo hay entre ellos una diferencia crucial: mientras que Joshuá perece por no renegar de sus palabras, el Maestro al encerrarse en el asilo se rinde, deniega todas sus responsabilidades. Señala Mahieu Talbot que en eso se parece a Pilatos: los dos pierden su espíritu de lucha y lo único a lo que aspiran es el olvido (Mahieu Talbot, 1995: 195).

Baker afirma que la destrucción del Maestro muestra sin ambigüedad la enemistad del mundo hacia lo que es excepcional o distinguido; aunque la casa del Maestro es físicamente inferior que lo que la rodea, él mismo es superior en otros aspectos, y el imperativo de la sociedad es nivelarlo, destruirlo (Baker, 2001: 12). La envidia es por tanto uno de los rasgos que Bulgákov destaca en la sociedad soviética, considerándola como algo absolutamente destructivo.

Hay, sin embargo, también otra configuración paralela, ahora entre Joshuá y Voland, Maestro y Pilatos. En el segundo caso el paradigma que los relaciona es la cobardía: el Maestro no tiene valor de defender su novela, y Pilatos de salvar a Joshuá. Su “pecado” no es comparable, ya que Pilatos tiene el poder y la policía secreta bajo su mando, por lo que tiene que sufrir siglos para poder reunirse de nuevo con Joshuá. Joshuá parece débil, pero no se retracta de lo que piensa, mientras que al Pilatos, tan poderoso, le vence el miedo por completo. Sin embargo el Maestro, aunque peca de lo mismo, ve su pecado disminuido, ya que vive en un régimen totalitario y no tiene ninguna clase de poder, y gracias a ello puede obtener la paz. La suerte del Maestro es la suerte de un artista en condiciones del totalitarismo, perseguido por una literatura que se considera ilegal. Bajo un sistema coercitivo no se puede tomar las decisiones realmente importantes, ya que uno no es nunca dueño de su propio destino, y por ello Maestro no recibe ningún castigo por su cobardía, aunque no puede ser llevado a la “luz”.<sup>80</sup> Y sin embargo el héroe de la novela, como señala Iablokov, tiene claro que su obra está vinculada con la búsqueda del medio para superar el tiempo, la entrada en la eternidad (Iablokov, 1999: 194 – 195). Quizás de alguna manera Bulgákov intente buscar la justificación a sí mismo, a algunas cesiones que tuvo que hacer a lo largo de su vida literaria, ya que sin duda el prototipo que se esconde detrás del Maestro es el propio escritor.

Los ciudadanos soviéticos también pecan de cobardía, temiendo decidir entre el bien y el mal, y luego perdiendo la diferencia entre estos dos conceptos. La cobardía da fe de un sistema falso de valores sobre el que descansa la sociedad soviética, vencida completamente por el miedo. Pero además, como señala Naiman, los habitantes de Moscú tienen una inmadurez hiperbolizada, con deseos y motivaciones infantiles, que vienen dados por la maduración en un marco de la sumisión a un

---

<sup>80</sup> Fiene señala que en el sueño de Margarita ésta ve al Maestro en un lugar al que el narrador se refiere como infierno; a otro nivel el sueño describe el campo de trabajo donde el Maestro estuvo de octubre a enero, pero Fiene considera que ese periodo de tres meses no debería ser tomado literalmente en una novela donde el tiempo está distorsionado, y que es más probable que la sentencia fuera de diez años, lo que explicaría con más claridad la depresión de Maestro y su severa neurosis (Fiene, 1995: 141).

modelo ideológico rígido (Naiman, 2006: 657-660). Están por tanto inmersos en un sistema de valores que ellos mismos no logran juzgar como falso, o juegan a no juzgarlo como tal, porque eso conllevaría a una dicotomía entre la percepción interna de las cosas y los valores o la moral impuesta desde el exterior. Como afirma Solomon, la cobardía en este caso no es relativa tanto a los comportamientos políticos, sino a la imposibilidad de determinar activamente el propio destino, de crear la propia vida según creencias firmes (Solomon, 1998: 247).

El paralelismo entre Voland y Joshuá nos conduce a otro gran tema universal de *El maestro y Margarita*: el bien y el mal. Voland se convierte en la novela en el principal teísta, defendiendo la existencia de Dios; el Satanás mismo es la “séptima prueba”, y la existencia del Mal, su existencia, no se puede negar, ya que en la realidad soviética es demasiado palpable.

El Satanás de *El maestro y Margarita* es el diablo que proviene de Antiguo Testamento, siendo parte de la administración divina, y no su antagonista. En el discurso de Joshuá no hay sitio para el mal, por ello necesita a Voland, que sin embargo siente sobre sí el poder de Joshuá y, reinando sobre la tierra, traslada al mundo real su justicia. Voland tiene, por tanto, una sola regla: cada uno recibe según lo que se ha ganado. Como el mismo diablo dice, hay diferentes “departamentos”, y si él mismo se ocupa de impartir la justicia, a Joshuá le corresponde el departamento del amor, perdón y misericordia. El globo terrestre que está en el poder de Voland demuestra su dominio sobre las cosas físicas y temporales, pero eso no quiere decir que el diablo sea la fuente del Mal que reina en el mundo; es solo el medio a través del cual Dios pone a los humanos a prueba. Voland no seduce a nadie, sino castiga el mal ya existente. Como afirma Korab – Kowalski, es un demonio poderoso que posee conocimientos no accesibles para los hombres, pero depende de Dios, aun teniendo el control completo de las circunstancias, y su rol principal es el del mensajero, un mensajero que conoce a fondo el plan divino, y que en realidad no es tan diabólico, ya que no carece de sentimientos humanos de misericordia (Korab – Kowalski, 1991: 230).

El mal es la ciega conformidad, mientras que el bien es un continuo cuestionamiento de las cosas; el diablo existe para que los seres humanos puedan cuestionar y elegir. El Mal es constructivo: la función de Voland y de Joshuá, a pesar de diferentes formas, es la misma: “la destrucción de un *estatus quo* coercitivo en nombre de la vida y de la libertad” (Haber, 1975: 403). La misión del diablo es la de un “extraño” bajtiniano, que distorsiona el mundo y acentúa su hipocresía, desenmascarando los vicios humanos y ofreciéndoles algo más de libertad. Pero, como afirma Andreevskaia, *El maestro y Margarita* va más allá de la antítesis del Bien y del Mal, enseñando también la diferencia entre la Misericordia y la Justicia, de las cuales la última es la que pertenece al diablo (Andreevskaia, 1991: 60).

Voland puede ser además no sólo el agente de Dios en la tierra, sino también el agente de Dios de la novela, el mismo Bulgákov. Es Voland quien puede ser la inspiración del Maestro para escribir la novela sobre Pilatos, y es Voland quien parece estar controlando la totalidad de *El maestro y Margarita* que no pudo escribir el Maestro porque tendría que haber escrito su propia muerte. Puede que sea Voland influya la mente de Iván, que se perfila como un posible autor de la totalidad de la obra, como el discípulo del Maestro, trazando así un paralelismo con Leví Mateo, discípulo de Joshuá, quien a su vez escribe su historia. El baño de Iván en el río es su bautismo en la historia, y en la clínica renuncia a ser poeta tres veces, como Pedro renunció a Cristo; en su despedida el Maestro dice que será Iván quien escriba la continuación de la historia. De esta forma Leví Mateo tergiversa el mensaje de Joshuá, el Maestro sabe la verdad pero no tiene fuerza para transmitirla, pero nos queda Iván que puede lograr el propósito de dar a conocer la verdad.

Iván es el único personaje de *El maestro y Margarita* presente en todos los niveles de la novela, a parte del propio Voland. Participa en la parte “satírica” de la novela, asiste a la parte “amorosa”, y también entra a través del sueño en la parte

“histórica”. Es el personaje que abre y cierra la novela, el único presente hasta su final, cuando tanto Maestro como Voland desaparecen de Moscú. Es además el único personaje positivo entre los moscovitas, excluyendo Maestro y Margarita. Los estudiosos se debaten sobre su función: como cita Weeks, algunos lo ven como un discípulo fallido de un Maestro fallido (Proffer, Milne, Avins), mientras que otros (Bolen, Wright, Hart) lo sitúan en la parte positiva, ya que consideran que permanece incorrupto y puede tener éxito en la búsqueda de la verdad (Weeks, 1989: 45). Sus sueños revelan lo inadmisibles en la sociedad soviética, lo escondido por los mecanismos represivos de la sociedad totalitaria, por la exclusión en el asilo; por ello sólo puede soñarlo una vez al año.

Iván se puede ver también como un héroe fallido en una parodia de la novela realista socialista. El idealismo y entusiasmo político que muestra al principio nos los muestran como el prototipo del nuevo hombre soviético que ha interiorizado por completo el lenguaje político oficial. Pero al separarlo de su hábitat natural, sufre una transformación durante la cual adquiere una nueva identidad, y se incorpora a una nueva vida. Allí es precisamente donde se rompe la relación, ya que Iván no se integra con la sociedad, sino se separa de ella. Bajo las apariencias de un ciudadano modelo ya no hay este entusiasmo por la sociedad nueva que había en el Iván poeta, que ahora, antes de promover la construcción de un nuevo mundo, prefiere ocuparse de las cosas ya pasadas y se hace historiador.

Un personaje que hasta ahora hemos dejado de lado es Margarita, la única heroína de la novela en la configuración final de los caracteres intemporales. En un paralelismo con el “Fausto” de Goethe que influyó mucho en la novela, Margarita revierte las funciones goethianas: es ella quien pacta con el diablo, aunque no tenga que entregar su alma a cambio, y no el Fausto – Maestro. Margarita no tiene tampoco mucho que ver con la Gretchen de “Fausto”: es una mujer fuerte y decidida que lucha por lo que quiere; es, sin embargo, misericordiosa con las debilidades humanas: libera a Frida, que tiene un gran parecido con Gretchen, de su tormento.

Matt F. Oja ve el paralelo de Margarita en Afranio, basándose principalmente en que ambos están a los órdenes de unas figuras poderosas: Voland y Pilatos, y sus servicios tiene lugar principalmente el viernes de Pascua. Afranio asesina a Judas, mientras que Margarita destroza la vivienda del crítico Latunski, aunque sin hacerle daño a él personalmente. Esta diferencia puede darse por las motivaciones muy diferentes para estos personajes: poder en Afranio, amor en Margarita (Oja, 1991: 144 - 149).

También hay alguna relación entre Margarita y Pilatos: los dos tienen una vida privilegiada, pero llena de soledad emocional. Sin embargo, moralmente Margarita es superior. En su vuelo, Margarita también se convierte en un jinete que reparte justicia, y hay muchas referencias a Pilatos como jinete. Además, a pesar de su pacto con diablo, Margarita no pierde el poder de obrar el bien, dando las muestras de misericordia con Frida o apiadándose de Pilatos.

#### **4.6.6. La sátira social**

En *El maestro y Margarita* Bulgákov no puede dejar atrás su faceta satírica, por lo que vuelve una vez más a los temas que ya le ocuparon y preocuparon en sus obras anteriores, dejando patente su crítica del sistema imperante en la Unión Soviética que, según su opinión, no ha mejorado para nada lo que había antes y, en cambio, empeoró muchas cosas. Por ello, aunque la novela se adentra en la esfera de asuntos fundamentales de la condición humana, a la vez conserva cierta “ligereza” que le dan toques de humor bulgakoviano.

Como apunta Tumanov, a Moscú estalinista llega el espíritu del carnaval medieval que se mofa y destrona a los “altos sacerdotes” de la “religión comunista” representada en los ambientes literarios y teatrales del realismo socialista, en el poder político del sistema encarnado por la NKVD, y en la censura que es la pieza principal de la opresión cultural e ideológica (Tumanov, 1989: 51). En contra de la racionalidad que se supone característica para el sistema comunista, la realidad cotidiana de Moscú es completamente absurda, y no tiene sentido verla de manera racional, aunque la mayoría de los personajes viven el absurdo con absoluta normalidad, pensando que realmente están viviendo la época de la marcha gloriosa hacia los tiempos mejores. El diablo se encargará de destruir, aunque sea temporalmente, esta falsa seguridad de control de la historia y del futuro, una seguridad que en el régimen soviético se hacía tan patente por ejemplo en los planes quinquenales.

Como apunta Curtis, Bulgákov usa en *El maestro y Margarita* varios niveles de sátira: primero, a las debilidades humanas, segundo, a ciertas instituciones, tercero, a la vida política, la más escondida dentro de la novela (Curtis, 1996: 221 - 222). Además, *El maestro y Margarita* está dividida en dos narrativas distintas lingüísticamente, y la sátira se hace evidente en los capítulos moscovitas, mientras que los capítulos situados en Jershalaím tienen un tono mucho más serio, mucho más pausado. A través del humor, sátira y los elementos sobrenaturales Bulgákov introduce en Moscú los conceptos de castigo y de revancha que no pueden tener lugar en Jershalaím ya que Joshuá niega esos conceptos.

Bulgákov hace una crítica feroz al mundillo literario en Unión Soviética, que retrata principalmente en los fragmentos de la novela consagrados a Massolit, la organización de los escritores, y a Griboyédov, su sede. Desde principio este antiguo palacete se ve más como un lugar de múltiples intereses más que un templo del arte; en vez de ser un lugar de creación y de discusión literaria es un mercadillo de favores y de bienes materiales que se puede conseguir gracias al carné de socio, para la envidia de todos que no han podido obtenerlo: “Cualquier visitante – por supuesto, si no era

irremediablemente tonto – se daba cuenta en seguida de llegar a Griboyédov de lo bien que vivían los dichosos miembros de Massolit y rápidamente sentía la comezón de la verde envidia”.

La envidia es plenamente justificada, porque de los letreros de las puertas de Griboyédov se puede deducir que allí es posible conseguir prácticamente todo: desde el papel, pasando por las vacaciones completas para impulsar la creación (desde dos semanas para un cuento o novela corta hasta un año para novela o trilogía), hasta la vivienda, siendo la culminación de las aspiraciones de los miembros uno de los chalets en la colonia literaria de Perelíguino. Y no hay que olvidarse de otro privilegio, el restaurante situado en el mismo edificio de Griboyédov, considerado uno de los mejores de Moscú, y con los precios “más que aceptables” y con una decoración y menú nada típicos para Moscú de aquellos tiempos.

El lector no obtiene nunca la información sobre las actividades literarias de los miembros de Massolit, sobre las obras que escriben, pero sí sobre la vida agradable que llevan gracias a su estatus de escritores. En efecto el Massolit, más que una organización de escritores, parece un club exclusivo de Moscú, y sus miembros, completamente desconectados de la vida de las masas, asumen los privilegios de la antigua aristocracia. Como apunta Edwards, parece que los hechos de ser miembro de Massolit y ser un buen escritor se excluyen mutuamente; sus miembros en vez de ocuparse de la creatividad literaria se ocupan más bien de cometer pecados de orgullo, pereza, envidia o gula (Edwards, 1982: 156 - 157). Por ello, la parte más importante del edificio no son las oficinas, ubicadas en el segundo piso, sino el restaurante, situado en la planta inferior (que puede representar los impulsos más básicos del cuerpo humano). Al contrario de lo que ocurre en *Corazón de perro*, la comida en Griboyedov ya no es la continuación de las tradiciones de la *intelligentsia* prerrevolucionaria, sino un bien por el que los escritores llegan prácticamente a “prostituirse”.



Griboyédov es todo un palacete; es un templo del arte en el que se han instalado los mercaderes y no hay nadie quien los saque de allí. Según Fast, Bulgákov presenta la vida literaria de la época como una especulación con las ideas (Fast, 1991: 29). Bulgákov mismo fue testigo del éxito de los escritores que en la mayor parte de los casos eran inferiores a él mismo, y que en vez de seguir los dictados de su conciencia artística seguían los del régimen. En este contexto Berlioz, con el apego a los dictados del Partido y su burocracia, es antítesis del compositor del mismo nombre, que era una figura romántica y excéntrica, mientras que Iván Desamparado, el Sin Casa, en realidad no es un nómada romántico consagrado al arte por encima de todo, sino un mero satélite de Berlioz, que cumple todos sus órdenes. Todos son iguales: igual de corrompidos e igual de serviciales al régimen; por eso Maestro hace una mueca de descontento cuando Iván le confiesa ser poeta, no porque haya leído sus poemas, sino porque sabe la podredumbre que roe toda la literatura soviética (“¡Como si conociera a los demás!”).<sup>81</sup> Como señala Naiman, el Maestro en su primer intento de publicación se entera de los compromisos que debe hacer en la Unión Soviética cualquier autor que quiere ver impresa su obra (Naiman, 1985: 68); es evidente que esos compromisos morales le repugnan a Bulgákov, y con él, a su alter ego.

El Maestro, al abandonar su antigua vida y al cambiar su nombre por el Maestro precisamente, se vincula con la vida de su obra. La suya es una nueva manera de hacer literatura en un mundo en el que las palabras “pisatel” o “literator”, que tradicionalmente designan a los escritores, han cambiado ya por completo de sentido, han sido corrompidas. “La preservación de la novela del Maestro es la preservación de un modo tradicional, y quizás no realista, de entender a sí mismo”, dice Weir (Weir, 2002: 9) y eso lo podemos extender también a la tarea de entender al arte; pero semejante actitud no puede ser aceptada en la sociedad socialista. Los críticos no escriben en realidad sobre la novela del Maestro sino sobre el Maestro mismo, porque lo que se valora no es la obra en sí misma y sus valores literarios, sino la ideología que conlleva.

---

<sup>81</sup> Sobre la semantización de los nombres de los miembros del Consejo de Massolit y su autosuficiencia desde el punto de vista de la caracterización de los personajes ver Silard, 2004: 283.

Bulgákov advierte en su novela de los peligros de ponerse al servicio del Estado: convertirse en un mero funcionario literario, alguien que carece de talento e imaginación para crear algo realmente extraordinario. Se puede decir que la escena inicial entre Berlioz e Iván establece cómo se define el rol del escritor en la Unión Soviética: el escritor en realidad no genera la obra, sino que escribe de acuerdo con un patrón establecido; aun así, se puede encontrar en *El maestro y Margarita* algunos elementos en común con el modelo de novela del realismo socialista: el foco en la relación de maestro – discípulo, el movimiento desde la oscuridad hacia la luz, de la caída a la trascendencia.

Bulgákov expresa también en *El maestro y Margarita* su odio hacia los críticos literarios. Ya en el momento en el que Iván le cuenta al Maestro en el sanatorio la muerte de Berlioz, Maestro reacciona con violencia y comenta que es una pena que este mortal accidente no le pasara al crítico Latunski o literato Mstislav Lavróvich, de los que luego cuenta que eran los dos artífices principales de su perdición. Fueron ellos, junto a otros críticos, los que literalmente machacaron a su novela en la prensa. Bulgákov describe a través de los sufrimientos de Maestro sus propias experiencias y sus propias reacciones: los artículos publicados en los periódicos primero le incitan a la risa, luego le hacen sorprenderse, sin duda por lo retorcido de los argumentos utilizados, y luego le infunden miedo, un miedo que parece dominar todas las células de su cuerpo. Podemos pensar que no es miedo a los propios críticos que, al fin y al cabo, resultan ser unos seres humanos dominados también por sus propios temores y nada valientes, como demuestra la reacción del crítico Latunski a los destrozos que causa la bruja Margarita en su casa, sino a las consecuencias mayores que pueden traer tras sí los artículos que acusan a Maestro prácticamente de propaganda religiosa en un país en el que la religión está desterrada. La reacción de Maestro es parecida a los padecimientos de propio Bulgákov, que después de algunas críticas hacia su persona sufría ataques de pánico que le imposibilitaban incluso salir de casa; igual que Maestro, Bulgákov también quemó o destruyó parcialmente el manuscrito de su

novela más querida, *El maestro y Margarita*, que luego resucitó, aunque sin la ayuda del diablo. Sin duda, Bulgákov a través del personaje de Margarita toma su revancha sobre los críticos que destrozaron su propia obra. Pero hay algo más detrás de la crítica al mundillo literario de la época: como afirma Korablev, Bulgákov llega a la conclusión que el deber del artista no es sólo dar la palabra a la verdad, sino también que esa palabra sea escuchada (Korablev, 1991: 42).

El miedo está presente en toda la novela, igual que la vigilancia de la policía secreta. No es una presencia muy patente: sólo los agentes normales de la policía aparecen sin esconderse, mientras la policía secreta está siempre oculta, y sus acciones están descritas de manera enmascarada. Así, la policía secreta nunca es mencionada por su nombre, ni tampoco ninguno de sus agentes: se les llama “ciudadano”, alguien, o se usa a menudo los pronombres sin establecer el referente. Un ejemplo de ellos tenemos en el momento en el que Margarita llega volando al piso en el que se estableció el séquito diabólico:

Cuando atravesaban el portón, llevando bajo el brazo el estoque y la escoba, Margarita se fijó en un hombre con gorra y botas altas que parecía muy impaciente; seguramente estaba esperando a alguien. ... Junto al sexto portal se encontraron con otro hombre que se parecía sorprendentemente al primero. ... Otro hombre, igual que el primero y el segundo, estaba de guardia en el descansillo de la escalera del tercer piso.

Moss menciona otros usos gramaticales que permiten hablar de la policía secreta sin mencionarla, como es el uso de los pasivos y ladespersonalización, que hacen que la frase se focalice sobre el paciente que sufre la acción de la policía secreta, en vez de concentrarse en el agente, o uso de infinitivo en una construcción sin sujeto; en cuanto al léxico, Bulgákov elige los verbos intransitivos que ocultan los agentes dando pistas sólo sobre los pacientes, usa sustantivos más generales o atributos, nunca palabras que designen directamente a los agentes, y también hace uso de la

metonimia: muchas veces no se menciona agentes, sino edificios, coches, mesas y casos a resolver (Moss, 1984: 118 - 131).

Bulgákov describe también los efectos de la aparición de los agentes en los personajes, aunque sin decir la causa. En la novela hay una atmósfera general de terror, y las desapariciones causadas por Volland tienen su paralelo en la realidad. Casi todos los personajes desaparecen a lo largo de la novela, unos por causa de Volland y su séquito, otros, en cambio, son arrestados. Hay que recordar también la reacción de Stiopa Likhodeyev a los sellos policiales que descubre en las habitaciones de Berlioz: le entra miedo y se pone a pensar si había hecho alguna tontería, recordando algún artículo que le dio a Berlioz para la publicación en su revista, y alguna conversación que, según él mismo piensa, no debió nunca haber tenido lugar. Así, el diablo infunde pánico, pero también lo hace la policía, y los personajes que están a punto de ser arrestados muestran siempre signos de miedo y confusión.

La policía secreta aparece también en la novela de Jershaláim, a través del personaje de Afranio, su jefe. Es allí, en esta novela sobre Pilatos, donde se ve de manera más explícita las relaciones de poder y las maneras de operar de la policía secreta. En primer lugar, y como señala Serretti, hay una separación entre poder (*vlast*) y justicia (*spraviedlivost*) en relación entre Joshuá y Pilatos (Serretti, 2000: 68). Pilatos tiene poder y tiene incluso el sentido de la justicia, ya que quiere liberar a Joshuá y considera que el otro bandido, en cuya liberación insiste Sanedrín y Caifás, es mucho más peligroso que un filósofo errante que no había hecho daño a nadie. Sin embargo, el procurador no puede dejar libre a Joshuá, porque eso requeriría de él la interrupción de una rueda del poder en la que él mismo está implicado, para lo que le falta valor. Sobre Pilatos reina una sombra invisible y terrible, Tiberio, el emperador romano, igual que sobre Moscú se puede intuir la sombra maligna de Stalin. La liberación de Joshuá podría conducir a la destrucción del propio procurador romano; de esta manera Pilatos se convierte en un juez que condena a alguien que sabe de

antemano inocente, una situación que sin duda tiene su referente también en las situaciones vividas en la Unión Soviética de los años 30.

Es interesante observar también la relación entre Pilatos, el procurador romano, y Afranio, el jefe de su policía secreta. Afranio aparece en todo los capítulos de Jeshalaím, aunque sólo al final del tercero de ellos conocemos su identidad. Sabemos, sin embargo, que tiene un vínculo fuerte con Pilatos, pudiendo acceder a su persona a cualquier momento del día y de la noche, detalle que nos revela su importancia y la de los servicios que presta al procurador romano. Como señala Pope, hay sin embargo una ambigüedad en la relación entre Pilatos y Afranio, lo que muestra la descripción de la ejecución de Joshuá que hace este último para el procurador, y que difiere en varios detalles con el sueño de Iván sobre la muerte de Joshuá (Pope, 1977: 3). Si en el sueño de Iván Joshuá se desmayaba poco después de empezar la ejecución, en la versión de Afranio permanece consciente y además tiene fuerzas para decir que no culpa a nadie de su muerte; Afranio pone también en la boca de Joshuá las palabras en la que afirma que la cobardía es uno de los mayores defectos del hombre, palabras que no se pronuncian en el sueño de Iván. Se puede discutir si estas mentiras se deben a la voluntad de servirle bien a Pilatos, diciendo lo que éste necesite escuchar o, en cambio, son signos de algo más siniestro, de una superioridad de servir a sí mismo, de una voluntad de poder en mismo Afranio. Es también posible que Afranio conozca más detalles de la ejecución que nosotros, ya que los sabemos sólo a través de un sueño, y que por tanto Afranio sea leal a su superior.

La lealtad de Afranio y su voluntad de cumplir con los deseos de Pilatos es demostrada en el tratamiento del asesinato de Judas, que además demuestra los mecanismos internos del estado totalitario policial. Pilatos en realidad nunca ordena directamente el asesinato de Judas a Afranio, pero el presentimiento que expresa sobre la muerte de aquel puede ser tomado como un imperativo; además Pilatos le da a Afranio dinero, como pagándole por un servicio bien hecho. Pilatos está tan metido

en el mecanismo de poder que incluso para vengar la muerte de Joshuá utiliza el mismo poder.

El asesinato de Judas, por otro lado, nos da muestra de la efectividad de la policía secreta. Afranio se asegura de que nada se vuelva en su contra y de que no haya ningún testigo indeseado; también se ocupa de que todo suceso tenga su explicación. En una conversación posterior Pilatos dice que tiene el presentimiento de que en la ciudad se rumoreará que Judas había podido suicidarse, y teniendo en cuenta los acontecimientos que tuvieron lugar después del presentimiento anterior del procurador, sobre la muerte de Judas, podemos estar seguros de que Afranio difundirá dicho rumor en los sitios oportunos, para acallar cualquier posible protesta por parte de Sanedrín y Caifás.

Por otro lado, el dogmatismo y la estructura jerárquica del Judaísmo de los tiempos de Cristo pueden sugerir al Partido Comunista. Sus miembros están completamente disciplinados; aunque la sentencia de muerte a Joshuá la dicta Sanedrín, conocemos sólo una voz de aquel gremio, y es la de Caifás, y no tenemos noticia de que alguno de los miembros de Sanedrín proteste por ella o no esté de acuerdo. El Partido Comunista también siempre habla con una sola voz, la de su secretario general, e igual que Sanedrín se defiende de los que considera sus enemigos, sobre todo ideológicos, los que pueden minar su posición entre la sociedad, sin ninguna piedad, normalmente liquidándoles físicamente o encarcelándoles. Kreps apunta a que el material satírico de la novela se puede dividir en dos estratos, dos choques: el de un escritor de talento con la organización central de los escritores y de un hombre libre con el poder totalitario. Estos dos estratos se repiten también de Jershalaím – por un lado tenemos el choque de Joshuá con la espiritualidad judía, y por el otro, el hombre y el poder imperial de Roma (Kreps, 1984: 95).

En este contexto de jerarquización y del poder del estado romano, Joshuá es un elemento subversivo, a través del cual Bulgákov expresa una vez más su odio hacia el poder y la violencia: “cualquier poder es un acto de violencia contra el hombre y llegará un día en el que no existirá ni el poder de los césares ni ningún otro”. El poder es negativo, y el gran Baile de Satanás, a través de los invitados que aparecen, muestra las raíces podridas de los que se alimenta. Los dos últimos invitados de dicho baile pueden ser los mismos Yagoda y Yezhov, por el detalle del veneno en las paredes de la oficina. El mismo baile, por otro lado, tiene la inspiración en los que organizaba el embajador americano en Moscú, Bullitt, a los que Bulgákov pudo asistir en alguna ocasión.

Uno de los lugares de acción importantes es la clínica de doctor Stravinsky, que Bulgákov utiliza también para hacer hincapié en algunas cuestiones sociales que le preocupan. La clínica es un lugar lleno de luz: cuando Iván despierta después de su primera noche pasada allí, se encuentra con una habitación con paredes blancas, muy soleada, con vista a un “alegre pinar”; eso contrasta con las viviendas en las que se hacían los habitantes de Moscú, como por ejemplo la que visita Iván durante la persecución de Volland, una casa en ruinas con vestíbulo “descuidadísimo” en el que descansa una bicicleta sin neumáticos, mientras que en la cocina “un rayo de luna entraba por la ventana polvorienta, sucia desde hacía años”. Comparando con eso, la clínica es casi un paraíso, y la empleada afirma con orgullo que su equipamiento es mejor que en los hoteles para turistas en Moscú.

El despacho en el que se hace el reconocimiento del paciente es muy moderno, y casi parece un laboratorio: aparecen en él instrumentos niquelados, sillones de complicada estructura, lámparas enormes con relucientes pantallas, muchos frascos, cables y aparatos... Es indudablemente un reducto de la ciencia nueva, un templo moderno, como los que debía crear el comunismo según su ideología, pero hay un fallo en todo ello: un sanatorio moderno es sólo una gota de alivio en todo un océano de la miseria humana, y las maravillosas condiciones que se dan en la clínica hay que compararlas con las condiciones en las que viven día a día los ciudadanos de la Unión

Soviética. Como afirma Edwards, es irracional que la sociedad tenga mejor equipada una clínica psiquiátrica que un hotel (Edwards, 1982: 167).

La clínica sirve también para ver el tema del encarcelamiento de los disidentes en las instituciones mentales. Aunque Maestro narra que fue él mismo quien llegó a la clínica de doctor Stravinsky, las circunstancias de este suceso no están de todo claras: Maestro sale de casa corriendo después de que alguien llamase a su ventana, y tiene miedo de lo que puede ocurrirle. Muchos otros personajes también acaban en la clínica, en la que los médicos intentan que vean el mundo otra vez de manera “racional”, introducirlos de nuevo en la sociedad, función que en los años 30 en la Unión Soviética se reservaba a los campos de trabajo.

También hay en *El maestro y Margarita* la sátira a la burocracia o la corrupción, como sería el caso de Nicanor Ivanovich. La sociedad soviética está regida por el dinero y los bienes materiales, y las decisiones colectivas minan la responsabilidad personal, como ocurre con Prokhor Petrovich, que desaparece y deja solamente un traje vacío, que sigue desempeñando sus funciones como si nada. Se puede pensar fácilmente que en realidad allí nunca hubo más que un traje. De hecho en *El maestro y Margarita* los pequeños funcionarios y los pequeños personajes son castigados directamente por el séquito de Voland, pero es en el baile de Satanás donde aparecen los grandes villanos, y el mayor de ellos es castigado por el diablo en persona. Bulgákov satiriza a los pequeños malhechores pero da a entender quiénes son los verdaderos culpables de las calamidades de su tiempo, quiénes son los que merecen el castigo máximo.

También se ríe Bulgákov una vez más de la obsesión burocrática por los papeles y documentos: el séquito de Voland es capaz de hacer aparecer los documentos que aseguran sus andanzas en manos de Stiopa Likhodeyev o Nicanor IvanovichBosoi; también se ocupan de los documentos necesarios para la vuelta del Maestro a la vida normal. Como afirma Koroviev, “si no existe el documento, no existe la persona”, y así



hace desaparecer del registro de viviendas a Aloísio Mogarich, y del hospital los papeles del Maestro. Por tanto, las destrucciones que obra Voland y sus secuaces, siguen las formas de la sociedad, como empadronamiento o firma de los contratos, utilizando de alguna manera el código ético oficial de dicha sociedad.

La vivienda es una de las claves de la sátira de Bulgákov a lo largo de toda su obra, y no podía ser ausente en *El maestro y Margarita*. Briker destaca la descripción de la casa con las características de “espacio cerrado” fantástico, donde se relata como fantásticos incluso acontecimientos que no lo son (Briker, 1994: 6). La vivienda es sin duda una de las grandes motivaciones para las acciones de muchos de los personajes, la mayoría de las veces en sentido negativo; de hecho los pisos los poseen principalmente los caracteres que han cometido algún desagravio para conseguirlos. También se ríe Bulgákov de la obsesión de los moscovitas por la vestimenta, que aparece muchas veces como el “alter ego” del hombre; perder la ropa es como perder parte de la identidad, y parece que a los moscovitas eso les resulta más doloroso que perder una parte de su propio cuerpo.

Kazakova señala el interés que Bulgákov manifiesta por el carácter del hombre – masa, sobre todo a través de los juegos de hipnosis que aparecen a lo largo de la novela, cuyo ejemplo especial es la sesión de magia en *Varietés*. Las reacciones del público en esa sesión demuestran la facilidad de la masa de caer en la esfera de lo instintivo, de convertirse en marionetas automatizadas con sus voluntades completamente paralizadas (Kazakova, 2001: 71 – 73). Posiblemente el escritor vea así a sus contemporáneos: hechizados por las grandilocuentes palabras de la propaganda, e incapaces de sacudirse de su encanto embaucador y falso a la vez.

Voland afirma durante el espectáculo de *Varietés* que los moscovitas no han cambiado nada. Esto ya en sí es la negación de todo lo que pretende ser el comunismo, que supuestamente construye una sociedad nueva, diferente, en la que todos los seres

humanos son más felices y tienen mejores condiciones de vida. Sin embargo, los habitantes de Moscú siguen interesados tan sólo por el dinero y los bienes materiales, y además para conseguirlos son capaces de todo tipo de bajezas y vilezas, como unos verdaderos aprovechados. Sin embargo el escritor da la oportunidad de redimirse a casi todos sus personajes, menos a aquellos dos que espían y traicionan a los demás, a los que castiga con la muerte.

El dinero es el motor principal del comportamiento de muchos de los personajes que aparecen en *El maestro y Margarita*: Nicanor Bosoi se deja comprar fácilmente, y su peor pesadilla es el sueño en el que junto a otros traficantes de divisas es obligado a dar al estado sus tesoros escondidos; el público del espectáculo de magia lucha por el dinero que hace volar el séquito de Voland del techo; Andréi Fókich que tiene acumulados miles y miles de rublos se atreve a venir al piso diabólico para reclamar 109 rublos. Voland lo resume de la siguiente manera al comparar los moscovitas del momento con los anteriores:

Les gusta el dinero pero eso ha sucedido siempre... A la humanidad le ha gustado siempre el dinero, sin importarle de qué estuviera hecho: de cuero, de papel, de bronce o de oro. ... Hombres corrientes, recuerdan a los de antes sólo que a estos les ha estropeado el problema de la vivienda.

La gente no ha cambiado a pesar de las promesas del Estado que se presenta a sí mismo como el camino hacia la felicidad: el progreso tecnológico no tiene nada que ver con el progreso moral y la magia tecnológica del Estado moderno es irrelevante ante las verdaderas necesidades y preocupaciones de los seres humanos. Por tanto, vemos que Voland bucea en los niveles más bajos de la existencia, y el caos que cae sobre muchas mediocridades pomposas y privilegiadas revela la muerte y la podredumbre de su estilo de vida. A nivel general, *El maestro y Margarita* trata el

conflicto entre lo espiritual y lo material, demostrando en todas sus páginas que el hombre en realidad no domina al mundo tanto como piensa.

El uso de la sátira y de la fantasía por parte de Bulgákov es un recurso que sirve para enfatizar lo complejo de la realidad y universalizar la experiencia de la época. Con un humor basado en lo inesperado y en lo incongruente, el estilo que utiliza Bulgákov en los momentos satíricos es muy libre. Como señala Pavan Pagnini, el curso de la narrativa se torna en diálogo, que se enriquece con el discurso de los personajes y con las descripciones, metáforas, metonimias, sinécdoques y otras figuras retóricas (Pavan Pagnini, 1992: 364). La actividad de Voland está descrita con un “gran fervor”, como dice Struve, dejando que Bulgákov de rienda suelta a su don satírico, su imaginación fértil, su agudo sentido de lo grotesco (Struve, 1968: 340).

El hombre frente a la Historia, que tanto utiliza Bulgákov en su obra, trata de conservar la dignidad en medio del caos que se desata en Moscú con la presencia de Voland, pero sus intentos son vistos por el escritor con desdén irónico, ya que no posee cualidades morales necesarias para ello. Pero por otro lado, el caos conlleva la libertad, una libertad que deja de estar presente cuando la vida se encorseta en los eslóganes propagandísticos. En este sentido, se puede señalar la utilización por parte de Bulgákov de lo bufonesco como un intento de crear una atmósfera carnavalesca especial de libertad utópica; de hecho esa libertad, en la que las cosas no funcionan según las reglas del estado soviético, desaparece en cuanto Voland y su séquito se van de Moscú, y la maquinaria del Estado logra volver a poner las cosas otra vez en su sitio, con una excepción: los sueños que acechan cada año a Iván, porque sólo los sueños pueden quedar libres en un país donde la libertad se halla encerrada bajo llave.

#### **4.6.7. El mundo nocturno y lo fantástico**

*El maestro y Margarita* nos remite al mundo de la nocturnidad, de lo oculto y lo fantástico: todo lo que no existe en el mundo oficial (y la literatura oficial) de la Unión Soviética. Como es habitual en la literatura fantástica, Bulgákov nos hace aceptar como real el mundo que crea en la novela, nos hace pensar que los acontecimientos allí narrados realmente pudieron tener lugar. Contrariamente a lo que especifican algunos estudiosos de la fantástico, en *El maestro y Margarita* el escritor presenta lo fantástico abiertamente, desde el primer momento, sin tapujos; el mundo que crea nos resulta absolutamente plausible en realidad alocada de la Unión Soviética, normal podría decirse, aunque evidentemente, y tal como postula Soloviev, la causalidad que utiliza Bulgákov es diferente de la que existe en el mundo real.

Bulgákov no instala transiciones distinguibles entre la fantasía y la realidad, sino está operando en un plano fantástico permanente, borrando intencionalmente las líneas entre los planos de la realidad, entre el sueño y la fantasía, entre los mundos tangibles y los imaginarios. Se trata de un imaginario “quimérico”, como lo califica Beltrán, donde no hay fronteras entre humanos y dioses, entre los vivos y los muertos (Beltrán, 2002: 25-26). Se da sin embargo una de las condiciones que pone Caillois a la literatura fantástica: la ruptura del orden reconocido, la irrupción de lo inadmisibles en el seno de la legalidad cotidiana (Cesarani, 1999: 67).

El mundo fantástico es para el escritor una vía de escape, la única que permite conservar la cordura dentro del mundo regido por el socialismo científico y la literatura en la que se impone el realismo socialista. En este contexto Bulgákov afirma que el bien no puede existir sin el mal, y el ser humano no puede vivir sin el pensamiento del régimen nocturno, como diríamos detrás de Gilbert Durand. El intento de racionalización de las cosas por parte de los personajes de *El maestro y Margarita* acaba siempre en un fiasco: el contacto con Volland y sus secuaces no puede ser entendido de ninguna manera a través de la ciencia o la razón, y por tanto los personajes que no son capaces de aceptar la existencia de lo oculto e irracional en sus vidas (y no son capaces principalmente por su educación en un sistema que afirma la

inexistencia de lo fantástico y dice regirse sólo y exclusivamente por las leyes de la ciencia), acaban volviéndose locos; en muchos casos sufren de esquizofrenia. La única que se salva de esta locura general es Margarita, que con toda la naturalidad observa la llegada a su vida del diablo y de su séquito.

Como afirma Drawicz, la realidad que va a socavar el diablo y su séquito es el gran fondo de la novela (Drawicz, 1974: 230). Los sucesos sobrenaturales se anuncian desde el mismo principio de la novela: ya en la descripción de la charla inicial entre Berlioz y Desamparado se advierte, narrando la aparición de “un ciudadano transparente y rarísimo”, que Berlioz “no estaba acostumbrado a ningún suceso extraordinario”, y por ello se siente horrorizado. La existencia de seres sobre naturales suple en la literatura fantástica una causalidad deficiente, como apunta Todorov, y la aparición del diablo en Moscú creará situaciones imposibles de explicar, hasta el punto de alterar el espacio y el tiempo, que en la novela son completamente irracionales: los espacios pueden alterarse (Koroviev le habla a Margarita de la quinta dimensión), y el tiempo se puede detener, o hacer que se sienta próximas la ciudad de Moscú del siglo XX y Jershalaim de los tiempos de Cristo. La historia no es un progreso, es simultánea, y la Revolución no supone ningún cambio a mejor: como constata Volland, la gente es siempre la misma, con las mismas debilidades y defectos y, por tanto, es imposible la creación de un hombre nuevo que pretenda la ideología comunista.

Por ello, la realidad es en algunos casos incluso difícil de describir, porque no es ni “realista” ni “objetiva”; así es el caso de la descripción de Volland, que siempre es diferente. Es imposible hacer lo que demanda la doctrina del realismo socialista. Como dice Koroviev, “todo es relativo” y “depende del punto de vista desde el que se enfoque la cuestión”. Y sin embargo, Bulgákov mismo describe en la novela cómo se intenta racionalizar unos hechos que en realidad no tienen una explicación racional: aquella vacilación que Todorov postula para lo fantástico no tiene ninguna cabida en el mundo racionalizado de la Unión Soviética.

En *El maestro y Margarita*, por tanto, el lector pocas veces sabe a ciencia cierta qué es lo que ocurre – quién cuenta la historia de Joshuá, quién ordena la muerte de Judas, de qué manera Voland recupera el manuscrito de la novela del Maestro, cuál es el destino final de Maestro y de Margarita. Bulgákov elimina las claves que podrían posibilitar la comprensión y esto, visto por algunos estudiosos como falta de coherencia en la novela, puede ser visto también como la obligación del lector de aceptar que “todo será como tendrá que ser”, aceptar la parte fantástica del orden de las cosas.

En el país que iba a cumplir el sueño humano de crear un hombre nuevo, basado en la racionalidad, el mundo de las creencias está desterrado. En un mundo que pregona la muerte de Dios paradójicamente es el Satanás el que se esfuerza en demostrar su existencia. Ya al principio de la conversación de Voland con Berlioz este último le confirma que la gran mayoría de la población ha dejado de creer en las historias sobre Dios; Berlioz está convencido que el hombre es capaz de gobernarse a sí mismo y de dominar a la naturaleza: el hombre es el Dios mismo, un creador de la sociedad nueva. Esta creencia coincide con las aspiraciones del régimen comunista, manifestadas a través de la propaganda, pero Bulgákov nos hace ver su limitación: el hombre no puede no sólo dominar a lo que le rodea, sino no es capaz siquiera de dominar su propia vida, que puede acabar en cualquier momento. Como apunta Rabkin, lo fantástico nos hace reconocer que las creencias, incluso las creencias sobre la realidad, son totalmente arbitrarias, aunque en este caso parece que Bulgákov quiere reforzar aquellas creencias que están destinadas a desaparecer en la racionalidad omnipresente de la Unión Soviética, que no tienen cabida en el mundo soviético tan herméticamente estructurado.

En contraposición a la imagen del hombre que se pone por encima del mundo y es casi omnipotente, Bulgákov nos presenta la imagen de un ser humano débil e

incapaz de predecir siquiera su propio futuro. Además, podemos ver que bajo la racionalidad institucionalizada hay todavía restos del pensamiento más “primitivo” y oscuro – así cuando Iván se da cuenta que el extranjero es una fuerza desconocida y aterradora, coge una vela y un icono, intentando luchar contra Voland de la misma manera de la que lo hacían la gente de la Edad Media. También aparecen muchos elementos paganos: Margarita como bruja, exclamaciones a dioses, ornamento en forma de escarabajo que tiene Voland y que es el símbolo de resurrección en el antiguo Egipto, Behemot que recuerda a la policía que el gato es un animal antiguo e intocable, como en el antiguo Egipto.

Ante los sucesos sobrenaturales, los humanos intentan desesperadamente explicar lo que ocurre, volver a las ramas del mundo racional, y las dos instituciones que se encargan de ello es la Instrucción Judicial, que llega a la conclusión de que todo lo ocurrido es efecto de la hipnosis, y la clínica de doctor Stravinsky, este templo de la ciencia nueva y racional, donde “se intenta devolver el control humano sobre las cosas” (Baker, 1998: 58). Los seres educados e indoctrinados con la “luminosidad” del glorioso régimen soviético no pueden soportar la existencia de las tinieblas, llevándose a la locura, de la que sólo pueden salir desechando lo oculto y lo “inexistente”; haciéndolo crean realmente un “hombre nuevo”, pero es un hombre incompleto, no más perfecto sino más vulnerable al mundo que le rodea.

*El maestro y Margarita* se constituye en una desviación del paradigma de lo real, tan apreciado en una Unión Soviética racionalizada y siempre sujeta a los hechos medibles y cuantificables, una desviación que según Lugnani se puede ver como uno de los postulados de la literatura fantástica. Y sin embargo tendríamos que preguntarnos qué es lo real en un país que vive una permanente dicotomía entre lo que ocurre en los titulares de los periódicos y aquello que sucede día tras día en las calles, una esquizofrenia colectiva que se mueve entre la vida en un paraíso del proletariado que glosa la propaganda oficial y la dura realidad de la escasez, falta de

libertad y miedo: Bulgákov rechaza de esta manera el concepto oficial del progreso desde el no-saber mítico hasta el conocimiento racional.

Lo fantástico o lo que realmente ocurre en un país idealizado por la propaganda se puede ver bajo el prisma de la alteridad de lo indecible que, como señala Bozzetto, sólo es pensable o representable bajo la forma de lo confuso, de lo disperso, lo fragmentario, el caos (Bozzetto, 2001: 234). Este caos, sin embargo, en caso de *El maestro y Margarita* restablece el orden en la vida de Maestro y Margarita, y sólo en la suya, dejando que las cosas vuelvan luego a su cauce natural, el de la realidad “anormal” del día a día en la Unión Soviética con sus condiciones de vida, escritores prostituyéndose por unas vacaciones, con gente viviendo hacinada y sin intimidad ninguna, con personas desapareciendo de las calles sin que parezca que pase nada. La asociación natural de lo fantástico con la rebelión, con lo reprimido, el desafío al orden racional se complementa aquí con una nueva visión de la fantasía que Bulgákov muestra como el lugar de la paz frente a una realidad circundante opresora y represora a la que desea cambiar. Lo fantástico de *El maestro y Margarita* funciona, por tanto, como una fantasía intrusiva (en términos utilizados por Mendlesohn) para todos los personajes, a excepción de los dos héroes principales, el Maestro y Margarita, que sí aceptan sin problemas el derecho de lo fantástico a existir en el mundo.

El realismo es para lo fantástico una necesidad estructural, ya que es el contraste el que pone en duda nuestra percepción de la realidad; hay que tener en cuenta también que lo real depende directamente de aquello que conocemos. Roas señala que es necesaria la relación de lo fantástico con el contexto sociocultural ya que nuestra concepción de la realidad depende del modelo que se nos ha inculcado a través de la cultura (Roas, 2001: 14 – 15). En *El maestro y Margarita* encontramos esta incertidumbre en la percepción de la realidad, la falta de validez absoluta de lo racional. Si lo fantástico lleva habitualmente al lector a un mundo familiar, pacífico para luego hacer saltar el mecanismo de la sorpresa, del miedo y de la desorientación,



en *El maestro y Margarita* Bulgákov pervierte estas reglas, reflejando el hecho de que en la Unión Soviética el mundo hostil es precisamente aquel que nos es familiar, mientras que es lo fantástico lo que en el último término trae la paz y el descanso a sus héroes. Bulgákov hace más real el mundo fantástico que a la realidad misma que siempre tiene tintes grotescos, entroncando así con lo que Roas llama “lo fantástico contemporáneo”, caracterizado por la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero que en el fondo revela la anormalidad de la realidad (Roas, 2001: 37). En Bulgákov lo sobrenatural ya no produce vacilación, lo extraño está más bien implícito en la realidad, porque son sus descripciones del día a día lo que nos producen dudas acerca de si verdaderamente se puede vivir de este modo.

Para Jean Bellemin – Noël, lo fantástico está estructurado como el fantasma psíquico, donde los fantasmas son escenarios, material y organizaciones, y el inconsciente es el lugar de la represión. Sin embargo se puede decir que Bulgákov subvierte ese orden, mostrando la realidad como opresión y los lugares de lo fantástico como los espacios de la libertad; allí entronca con lo que Rosemary Jackson califica de “oposición social subversiva”, aquella que construye mundos alternativos, unos mundos que en caso de *El maestro y Margarita* se alejan del infierno soviético hacia la eternidad, una eternidad que nos procura la visión de las verdaderas dimensiones de las cosas y de los hechos.

Bulgákov invierte en *El maestro y Margarita* la simbología del sol y de la luna, testigos de los hechos ocurridos en Jershalaím y en Moscú y que constituyen un puente que une ambos sitios y da la unidad a la historia humana, a la vez que revalorizan el descenso frente a la ascensión de la humanidad a la cima del progreso: Margarita tiene que descender hacia el Maestro, ubicado en un sótano, y por otro lado en el piso del Maestro todo es pequeño, contrastando así con la grandiosidad, tan presente en la propaganda y la vida cotidiana de la Unión Soviética.

La importancia de los símbolos del sol y de la luna se ve sólo con su redundancia: la luna aparece 19 veces en la primera parte y 112 en la segunda, y el sol 59 y 37 respectivamente (Willams, 1990: 239). El sol suele ser el indicador del tiempo, de lo positivo, y en la iconografía comunista acompaña a la marcha gloriosa hacia un mundo mejor, pero en *El maestro y Margarita* el sol se convierte en un tormento, sobre todo en los capítulos de Jershalaím<sup>82</sup>, aunque también en Moscú. El sol y la luna, por tanto, un elemento infernal; en cambio la luna, aunque tiene algunas connotaciones siniestras, es un elemento que trae paz y tranquilidad; así el maestro llega al piso de Voland por un sendero lunar, y Pilatos busca un camino lunar para poder volver a hablar con Joshuá. Si en el prólogo de “Fausto” Gabriel describe la vida terrenal como alternación del día y de la noche, Bulgákov también acentúa la alternancia de la luz y de las sombras; las palabras de Voland dirigidas a Leví Mateo hacen patente que la luz no puede existir sin la sombra, el día sin la noche. El ser humano, por tanto, no puede atenerse sólo a su parte racional, debe también dar importancia a su parte oculta, fantástica, simbólica.

*El maestro y Margarita* revierte, por tanto, el sistema de arquetipos de la ideología comunista, denuncia sus bases falsas y afirma, una vez más, que la Revolución no ha producido en los seres humanos ningún cambio a mejor, sino que los ha pervertido aún más, creando en vez de una sociedad nueva un monstruo que se devora a sí mismo. En palabras de Wolicki, el poder del comunismo se perpetúa gracias a las debilidades de los seres humanos, siempre avaros de bienes terrenales y temerosos de la policía, pero atentando con su existencia contra sus propios propósitos de mejora de la condición humana (Wolicki, 1969: 104).

---

<sup>82</sup> Horczak analiza detenidamente la simbología del sol en *El maestro y Margarita*: todos los acontecimientos históricos de la vida de Joshuá y todo lo que los rodea están inscritos en la esfera del día y del sol; conforme sube el sol, los acontecimientos se intensifican, ralentizando el tiempo por el calor, hasta la llegada de la tormenta, que igual que la tormenta en Moscú, tiene rasgos cósmicos (Horczak, 2000: 83 – 96).

Mijaíl Bulgákov murió el 10 de marzo de 1940.

Tan sólo unos días después de su muerte llegaron a decirse sobre él las palabras que no pudo escuchar nunca en su vida. Andrzej Drawicz cita la esquila en *Literaturnaia gazetade* 15 de marzo en la que se habló de autor de “un talento enorme y gran maestría” y que “entrará en la historia de la literatura soviética como un maestro eminente y original” (Drawicz, 2002: 444 - 445). El funeral fue todo un acontecimiento: la ceremonia se celebró en la Unión de Escritores Soviéticos, con guardia de honor al lado del féretro. El 12 de marzo se trasladó el cuerpo de Bulgákov al crematorio, y el cortejo fúnebre se detuvo delante del Teatro de Arte y Teatro Bolshoi; los trabajadores de ambas instituciones salieron para despedir al escritor que consagró al teatro una gran parte de su vida. Pronto también se convocó una comisión que iba a ocuparse de su herencia literaria. Hubo planes de la edición de un tomo en el que se reuniría a *Los días de los Turbin*, *La cábala de los devotos*, *Iván Vasilievich* y *Don Quijote*, acompañados de una biografía de Pavel Popov y un ensayo sobre Bulgákov de un autor que no se determinó en dicho momento. Fue probablemente la guerra la que hizo imposible esta edición; también la guerra fue el motivo de que las obras de Bulgákov desaparecieran una vez más de los escenarios de los teatros, ya que todo el decorado de *Los días de los Turbin* se quemó durante el bombardeo alemán de Minsk en 1941. En representación quedaron sólo *Los últimos días de Pushkin*, obra que se estrenó finalmente en abril de 1943, y la adaptación de *Almas muertas*. Esa situación perduró también después de la guerra. Como escribió Lesley Milne, en el momento de su muerte en 1940 Bulgákov era conocido como autor de una obra teatral, y su reputación como el más grande escritor ruso del siglo XX es prácticamente por entero póstuma.

La posibilidad de leer hoy en día las obras de Mijaíl Bulgákov la debemos sobre todo a su viuda, Elena Serguéievna. Fue ella quien cuidó los archivos y materiales que

dejó el escritor, y además no cesó en los intentos de publicar las obras de su marido.<sup>83</sup> Preparó para una edición impresa prácticamente todos los escritos de Bulgákov, poniendo especialmente mucho empeño en la publicación de *El maestro y Margarita*, tal como lo prometió al escritor antes de su muerte.

Los primeros éxitos tardaron sin embargo en venir; hubo que esperar a la muerte de Stalin y el deshielo que surgió en aquel momento. En 1954 en un congreso de escritores V. Kaverin hizo la primera mención pública sobre Bulgákov, y en este mismo año *Los días de los Turbin* volvieron a las escenas de Moscú, en el Teatro Stanislavski. Esto posibilitó también las escenificaciones de otras obras en muchas partes del país.

En cuanto a la edición impresa de sus obras, fue más lenta aún que las representaciones en la escena. En 1955 se publicó un tomo con *Los días de los Turbin* y *Los últimos días de Pushkin*; en 1962 salieron más obras, y tres años después se publicó un tomo en el que sin embargo faltaban *La isla púrpura*, *El apartamento de Zoika* y *Adán y Eva*. De la prosa primero se publicó la novela sobre Molière en 1962, un año después se publicó *Morfina* (aunque en una versión reducida). En 1965 *Novyi mir* publicó *La novela teatral*, y al año siguiente salió un tomo de prosa escogida, en el que se publicó por primera vez en el país el texto íntegro de *La guardia blanca*. Todo ello se quedará eclipsado por la publicación de *El maestro y Margarita* entre 1966/1967; este libro convertirá a Bulgákov en uno de los autores más estimados y queridos en Unión Soviética y en el resto del mundo.

El propio Bulgákov no parecía hacerse muchas ilusiones sobre la posibilidad de publicar esa novela. La misma opinión expresaban otras personas: en una nota de 3 de

---

<sup>83</sup> Como escribe Perova, Elena Bulgákov consrvó todos los papeles del escritor: las cartas, postales, telegramas. En cada telegrama escribió la fecha y el año, y borró todos los pasajes que, desde su punto de vista, sólo eran relativos a ella, destruyendo también sus propias respuestas. Poco antes de su muerte transfirió estas cartas junto al resto de los archivos en su posesión al Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Lenin de Moscú (Perova, 1993: 97).

mayo de 1938 Elena Serguéievna escribe lo siguiente: “Angarski pidió que M.A. le leyera la novela. M.A. leyó los primeros tres capítulos. Angarski inmediatamente dijo: <<Bueno, no puedes publicar eso>>. <<¿Por qué no?>><<No puedes>>”.

La novela pudo publicarse, aunque muchos años después de la muerte del escritor, y con muchos problemas. Según cuenta Stephen Lovell, en 1962 A. Vulis al escribir libro *La novela satírica soviética* contactó con Elena Serguéievna y tuvo acceso al manuscrito de *El maestro y Margarita*. Lo intentó publicar en revistas *Ogonok* y *Novyi mir*; finalmente la novela salió en dos números de la revista *Moskva*, entre 1966 y 1967. Al principio se quería sacar a la luz sólo la primera parte de la novela, como materiales de archivo, haciendo como si la novela no estuviese concluida. Cuando al final se puede editar sale censurada: se habían cortado alrededor de 23.000 palabras, de las que unas 1.600 pertenecían a los capítulos de Jerusalén. Se quitan principalmente los fragmentos con mayor contenido de la sátira social, por ejemplo la descripción de Griboyedov, la sede de los escritores soviéticos, o las alusiones al problema de la vivienda. La tirada también fue muy baja: sólo 53.000 copias, de las que más de mil fueron devueltas (Lovell, 1998: 30). En 1969 se publicó el texto completo en ruso en Alemania (edición Posev), y en Moscú el texto completo, basado en las fuentes de archivo, salió a la luz en 1973, aunque en los años 70 las ediciones han sido muy raras y con tiradas muy limitadas.

Sin embargo la posición de la novela en los años 70 era muy curiosa: no era la literatura disidente, no era samizdat, pero tampoco se podía situar entre la literatura oficial. Pero quizás gracias a eso *El maestro y Margarita* logró ocupar tres dominios culturales. Por un lado fue parte del proceso literario oficial y fue sometida al criticismo literario e incluso se había intentado institucionalizarlo como un clásico soviético; por otro lado tuvo un eco profundo en la subcultura de la inteligencia rusa y, finalmente, tuvo su sitio también en la cultura popular.<sup>84</sup> La resurrección de las obras

---

<sup>84</sup>Ver en: John Bushnell, *A Popular Reading of Bulgákov: Explication des Graffiti*, *Slavic Review* vol. 47, nº3 (Fall 1988)

de Bulgákov se completó en el año 1987 cuando se publicó la obra teatral *Adán y Eva* y la novela corta *Corazón de perro*. El hombre que en sus tiempos fue percibido como un “hombre del pasado”, en los años 90 del siglo XX fue aclamado por los lectores rusos como el escritor más contemporáneo (Milne, 1990: 262).

En abril del año en el que murió Bulgákov Anna Ajmátova entregó a su viuda el siguiente poema:

En vez de rosas funerarias traje esto para ti,

en vez del mecido incienso.

Tú viviste severo y llegaste hasta el fin

con admirable desprecio.

Bebiste vino, bromeaste tal ninguno

y en las sofocantes paredes te asfixiabas,

dejabas entrar al huésped inoportuno

y con él cara a cara te quedabas.

Y no existes y todo se calla,

sobre tu vida afligida, ideal,

sólo tal una flauta mi voz se halla

sobre tu silencioso funeral.

Quién se atreve a creer que yo alocada,

yo plañidera de los días perdidos,

yo tizón en llama demorada,

de todo extraviada, toda olvido,

tengo que recordar aquél de fuerza lleno

y claros proyectos, quien voluntad tenía,

el que ayer conmigo hablaba sereno

disimulando el sufrir de agonía.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> Anna Ajmátova, *Réquiem y otros poemas*, Mondadori, Madrid 1998, traducción José Luis Reina Palazón

#### IV. CONCLUSIONES

Durante muchos años la visión que se tenía de la literatura soviética de la época estalinista era la de la literatura oficial: el realismo socialista. Se sabía la existencia de otros estilos literarios, pero su estudio estaba dificultado, y había muchas obras a las que no había acceso, o que todavía no han podido aparecer publicadas. Y, sin embargo, la vida literaria en la Unión Soviética de los años 20 y 30 era extremadamente rica: a parte de las corrientes oficiales en aquella época creaban escritores de talla de Mayakovski, Esenin, Zamiatin, Zoschenko, Pilniak, Babel, Pasternak, Ilf y Petrov, Ajmátova, Tsvetáieva, Bulgákov, por nombrar sólo los más grandes. Su obra es inmensamente variada, a pesar de que estos artistas crean en unas condiciones poco favorables: las de un estado totalitario que intenta someter a los escritores para que digan sólo lo que al régimen le interesa que digan.

La ideología comunista pretende cambiar el mundo, llevar a los seres humanos por la senda que les conducirá a un paraíso terrenal. Se creará una sociedad nueva en la que ya no habrá injusticia ni diferencias sociales: todos serán iguales, todos tendrán las mismas posibilidades, todos vivirán cómodamente. El desarrollo del conocimiento humano y de las máquinas permitirá que los hombres puedan trabajar menos siendo más eficaces, y dispondrán de más tiempo de ocio que podrán utilizar para elevar su



nivel cultural. El hombre dominará la naturaleza y dominará a sí mismo: la ciencia hará evolucionar a los seres humanos creando un ser superior nuevo, adaptado plenamente a la sociedad nueva.

Para llevar a cabo estos propósitos había que convencer de ello la población de la Unión Soviética, y esto se hizo a través de dos mecanismos muy potentes: el primero era el aparato del terror creado por el estado, muy eficaz para acallar todas las protestas que pudieran darse, y el segundo, la propaganda, a través de la cual se adoctrinaba al pueblo para que aceptara con absoluta normalidad este intento de crear una sociedad completamente nueva, con los valores diferentes de los que existían anteriormente.

Los escritores en la Unión Soviética se encontraron entre las ruedas de estos dos mecanismos. El terror era la garantía de que no se publicaría nada indeseable. La censura no dejaba publicar ni exhibir nada que atentara de alguna manera en contra de los ideales del comunismo y, desde los años 30, el desafío al régimen podía tener el precio más alto: la misma vida, precio que pagaron muchos escritores soviéticos, entre ellos Mandelshtam, Babel o Pilniak.

En la Unión Soviética de los años 30 cualquier información podía calificarse de publicación de los secretos del Estado, por lo que no se podía hacer ninguna referencia a los parados, la escasez de alimentos, a los suicidios o a la locura, a las epidemias; se prohibió incluso publicar el listín telefónico. Las simples erratas de imprenta podían llegar a ser consideradas “incursiones de la clase enemiga”, y se censuraba incluso los clásicos de la literatura rusa, sin hablar de la destrucción de las obras de los “enemigos del pueblo” arrestados a lo largo de los años 30, cuyos nombres eran tachados de todos los ejemplares existentes de las enciclopedias. La censura y la represión eran omnipresentes.

Por otro lado, con la proclamación en 1934 de la doctrina del realismo socialista se vinculaba a la fuerza los escritores con la maquinaria propagandística del estado. Hasta ahora muchos se han prestado a ser utilizados por la propaganda, pero desde 1934 el realismo socialista, siempre supeditado a los dictados del Partido Comunista, era la única opción en la vida literaria de la Unión Soviética.

El realismo socialista obligaba a utilizar ciertos arquetipos intrínsecos de la ideología comunista; la repetición fiel de los esquemas que labraron las obras que pertenecieron al “canon” de esta tendencia literaria hace que se pueda trazar una morfología de la novela del realismo socialista, en la que todos los esfuerzos del héroe positivo conducen al mismo fin: la construcción de la sociedad nueva.

Los que no quisieron adaptarse a este “esquema creativo” del régimen soviético fueron aniquilados o silenciados. El poeta Osip Mandelstam pagó caro su poema sobre Stalin, que le llevó al campo de trabajo en el que murió durante el primer invierno que pasó allí, y que decía:

Inerte, dentro de un monte yace un ídolo  
en ahorradoras, ilimitadas, felices estancias,  
Y del cuello le cuelga el grueso de los collares  
Mientras guarda las mareas de los sueños [...]

Los huesos esparcidos quedan recogidos en un hatillo,  
Las rodillas, las manos, los hombros humanizados.  
Sonríe con la más serena de las bocas,  
piensa con los huesos, siente con la frente,  
y trata de recuperar su humano disfraz.

El novelista Isaac Babel, odiado por Budionnyi por escribir *La caballería roja* sobre la participación de los cosacos en la I Guerra Mundial, cometió además el error de acostarse con la esposa de Yezhov; Pilniak escribió el *Cuento de la luna extinguida*, que recordaba la muerte en la Guerra Civil del comandante Frunze y que sugería que su fallecimiento durante una operación de abdomen podía haber sido ordenada por el propio Stalin. Los “pecados” de todos estos escritores eran muy diferentes, pero tenían un denominador común: en vez de predicar un futuro prodigioso criticaban agudamente el presente, sacando a la luz todos los problemas y las ridiculeces del sistema soviético. Es difícil estudiar las obras de los escritores destacados de la época sin fijarse en el contexto de su creación: es aquí donde echamos la mano de la hermenéutica que, como apunta Garagalza, nos ayuda a descubrir no tanto el sentido literal de los textos, como la realidad humana de la que hayan surgido. Una realidad que, en este caso, marcaba a los escritores por su intensidad, su opresión, su constante amenaza de la aniquilación física, y que nos obliga en cierta medida a actualizar los textos según el conocimiento que tenemos de la época, traducirlos encontrando sus verdaderas intenciones, entender el proceso creativo desde un punto de vista diferente.

Una de las plumas más afiladas y más críticas con sus tiempos, sobre todo por su gran capacidad satírica, fue la de Mijaíl Afanasievich Bulgákov, un escritor que pudo escapar del arresto y aniquilación física y morir en su propia cama, pero que fue perseguido de otra manera: no podía publicar ni representar prácticamente ninguna de sus obras, y la prensa le hacía la vida imposible de una forma absolutamente despiadada, hasta el punto de minarle la salud y crearle estados de pánico y miedo a salir a la calle. A pesar de ello, Bulgákov no cedía: no quería escribir lo que el régimen quería que se escribiese, y seguía apuntando con su ironía y sátira las ineptitudes del sistema a la vez que mostraba de forma inequívoca los errores de concepto del arte utilitario y al servicio del poder político.

Bulgákov fue un tradicionalista que nunca abandonó sus ideas, forjadas desde su infancia y juventud. En sus obras se refleja la convicción de que el proletariado nunca llegará a evolucionar en aquella clase ideal de ciudadanos del mundo que soñaba la Revolución. Sus ideas políticas, sociales, morales y culturales se enmarcaban claramente en la cultura prerrevolucionaria, y seguirían así toda su vida. Desde esa perspectiva juzgaría los acontecimientos que le estaban rodeando, los tiempos en los que le ha tocado vivir.

Bulgákov sentía un gran extrañamiento respecto a los tiempos en los que vivía, y se empeñaba en conseguir un micromundo que recordara aunque sea en parte su casa de la infancia, basada en el orden y equilibrio, un orden que sin embargo se veía constantemente interrumpido por el caos del exterior. Con todo eso Bulgákov, aun siendo más bien partidario de la Evolución, en muchas de sus obras procura ser imparcial con la Revolución, como se puede ver en *La guardia blanca*, *Los días de los Turbin* o *La huida*. Lo que sí critica y satiriza es el régimen que se instalaría a consecuencia de la Revolución; aunque no comparta los ideales revolucionarios se subleva sobre todo ante la perversión de esos ideales, la corrupción generalizada en toda la población, ante la amenaza física de aniquilación por tener simplemente unas ideas diferentes sobre la realidad.

El Imaginario que construye Bulgákov en su universo literario lo acompaña desde el principio de su carrera como escritor, aunque enriqueciéndose con el tiempo y ampliando los temas principales en los que se centran sus obras, algo que en las primeras sólo se intuye, y en las últimas, especialmente *El maestro y Margarita*, se ve ya con total claridad. Hay en Bulgákov una insistente conexión de la existencia del hombre en la tierra con las fuerzas de otro mundo. Los elementos fantásticos aparecen desde los relatos de *Morfina*, en forma de ventiscas que parecen sobrenaturales o llamadas a las fuerzas impuras, hasta *El maestro y Margarita* donde el diablo en persona aparece en Moscú para impartir justicia a sus habitantes. Todo ello se combina con los planos realistas, unas descripciones pormenorizadas de lo

circundante, y es precisamente esa combinación de lo real con lo fantástico que se convierte en una de las características principales del estilo y narración bulgakoviana, presentes desde los relatos de los años 20 hasta su obra cumbre, unas características que le convertirán en una especie de extranjero en la literatura de su propia época.

Tiene Bulgákov algo del realismo fantástico de Dostoyevski, aunque expresado más hacia el exterior, sin quedarse en la vida interior del personaje. El demonio sale de la conciencia del héroe para aparecer en la vida real, en lo cotidiano visto a través del prisma del imaginario bíblico, cristiano, y a su vez popular, con esa creencia de la gente simple en las apariciones del maligno, de las fuerzas oscuras. Bulgákov reintegra en su narración a los antiguos mitos, los transforma para encajarlos en la realidad contemporánea. El escritor no propone transiciones distinguibles entre la fantasía y la realidad, sino está operando en un plano fantástico permanente, borrando intencionadamente las líneas divisorias entre los sueños, la realidad y la fantasía, entre los mundos tangibles y los mundos imaginarios, llamando así la atención sobre la naturaleza misma de la realidad, sobre el hecho de que el mundo espiritual es real y es tan importante como la realidad circundante.

El diablo de las obras tempranas es un diablillo travieso, omnipresente pero menor; en *El maestro y Margarita* ese elemento diabólico se transforma en un verdadero filósofo que discierne sobre el sentido de la vida humana. El mal, el diablo, lo oscuro no solo transforma el interior, sino cambia también el tiempo y el espacio, como queriendo subrayar la realidad del infierno en el que vivía la población soviética, un paraíso de mentira disfrazado con buenas palabras repetidas una y otra vez en las consignas propagandísticas amplificadas por todos los medios de difusión posibles. Parece interesarle a Bulgákov la omnipresencia del mal: la maldad está presente en cada ser humano, y en determinadas circunstancias es muy fácil que aflore disfrazado de una denuncia al vecino, de corrupción, del intento de salvar la propia piel a cualquier precio. Bulgákov ve como el régimen instaurado tras la Revolución potencia

la maldad en los seres humanos, y lamenta profundamente la impronta que ese hecho tiene que dejar forzosamente en la sociedad.

En las obras tempranas, como *Morfina* o *La guardia blanca* las fuerzas del mal hacen su aparición como las fuerzas de la naturaleza, a través de ventiscas y tormentas que aúllan en el exterior de aquellas casas que son un refugio, el hogar, la paz. En otras obras, como *Los huevos fatales*, *El corazón de perro*, o las teatrales *Bienestar*, *Adán y Eva* o *Iván Vasilievich* el mal se encarna en inventos científicos que alteran el orden de las cosas, sacando a menudo lo peor de los seres humanos. La ciencia ficción como la excusa de plantear los posibles efectos de los experimentos, tanto científicos como sociales, es una constante en el mundo narrativo y teatral de Bulgákov, que la lleva siempre al terreno fantástico, irreal, y a pesar de ello, anclado en la realidad circundante y su minucioso despiece.

Bulgákov hace con esa combinación de elementos que lo fantástico nos parezca absolutamente normal, que casi ni nos extrañe. Aceptamos sin rechistar que los héroes aparezcan y desaparezcan de la nada, que cambien de roles y de apariencias, que la realidad a veces resulte ser un sueño y al revés, que los sueños y lo imaginario resulten ser reales. Porque la fantástica bulgakoviana se caracteriza entre otras cosas por la inclusión de la nueva realidad rusa, de por sí tan extraña y tan alocada que acaba asombrando más que el hecho de que un gato se ponga a hablar. Lo contemporáneo combinado con el imaginario bíblico proponen toda una filosofía de la vida, más allá de la pura tradición literaria del siglo XIX, conjugando sin embargo las reminiscencias del romanticismo con la grotesca satírica que con una gran agudeza subraya las deficiencias de su tiempo. La verdadera transgresión de Bulgákov está, por tanto, en presentar al elemento fantástico como algo natural, fuera de toda la duda; es la realidad del día a día la que tiene dimensiones surrealistas, inaceptables para la lógica, por mucho que la propaganda soviética se empeñe en demostrar lo contrario.

Con su combinación del realismo, de la sátira y de la filosofía Bulgákov hace que sea más creíble y plausible la causalidad de lo fantástico que la alocada realidad soviética. Como señala Erykalova, “Para Bulgákov lo fantástico es la llave para conocer la realidad, sus leyes, la verdadera dimensión de los hechos” (Erykalova, 2007: 5). Lo fantástico es, entre otras cosas, la liberación de un nuevo contexto, y así Bulgákov rompe con los moldes tanto de la literatura absolutamente constreñida del realismo socialista, como de la propia realidad circundante a la que odia y soporta a duras penas. Bulgákov retrata la realidad con mucha minuciosidad pero a su vez con mucho dramatismo, subrayando sus problemas con una sátira hiriente, incisiva, teatralmente exagerada, un humor basado en lo inesperado y en lo incongruente. Esa fantástica suya contrasta con aquella soviética de los años 20 que vinculaba el progreso técnico con el progreso social y moral, a modo de la filosofía positivista. Bulgákov parodia esa actitud hacia la ciencia con unos inventos más bien simples pero que inevitablemente conducen hacia la catástrofe, tanto en sus obras en prosa (*Los huevos fatales* o *Corazón de perro*) como las piezas teatrales (*Adán y Eva*, *Iván Vasilievich*, *Bienestar*): es lo fantástico versus los principios abiertamente utilitaristas de la literatura de la época. Las estrategias de lo fantástico son también estrategias cognoscitivas, que ensanchan las áreas de la “realidad” humana exterior e interior; así a través de lo fantástico Bulgákov llega a un entendimiento de lo profundo de la realidad soviética más allá de lo que se dice de ella oficialmente.

Bulgákov entiende la realidad soviética más que aquellos que se someten al consagrado canon del realismo socialista, pero también con su entendimiento socava los cimientos en los que dicha sociedad se basa. Como señala Bassière, lo fantástico priva los símbolos de toda su significación fija; hacerlo en un mundo tan altamente simbolizado como el soviético es como atentar contra algo inamovible, y falta para ello una vasta carencia colectiva de libertad de expresión y de valentía. Lo fantástico no puede existir sin una transgresión, y en caso de Bulgákov su principal transgresión no es sólo recurrir a lo fantástico en un mundo realista por el imperativo político, sino además dejar patentes las incoherencias de ese sistema que se autodenomina como el

camino hacia la sociedad ideal y que es, sin embargo, tan imperfecta o más que cualquier otra, sacando a relucir los defectos humanos con más fuerza si cabe.

La existencia social tal y como la conoce Bulgákov es absurda, con una psicología y una adaptación a la realidad al menos inusuales. “El hombre pequeño” al que tan a menudo retrata Bulgákov tiene que adaptarse al medio al que vive, pero sin embargo advierte el absurdo en el que dicha realidad se convierte, y eso le causa un estado cercano a la esquizofrenia o la locura; lo vemos tanto en una obra temprana como *Diaboliada*, como evidentemente en *El maestro y Margarita*, donde esa contradicción enfermiza entre las demandas de la sociedad y el sentir interior de los personajes se ven llevados a un nivel filosófico y moral del que carecen todavía las obras anteriores del escritor.

La soledad del hombre en una sociedad que no le comprende y a la que no comprende es por tanto uno de los temas principales de la obra de Bulgákov. Sus héroes se ven a menudo arrojados a los márgenes de la vida en sociedad, encerrados en manicomios o en prisiones, o llevados al suicidio, basta con ver *La novela teatral*, *Beatitud* o *El maestro y Margarita*. La idílica sociedad sin clases que tanto pregona la propaganda oficial ejerce una violencia sin límites sobre lo individual que, antes o después, sucumbe de alguna manera: sólo los manuscritos no arden, mientras los hombres se consumen en las metafóricas hogueras públicas en las que se ejecuta a los que no tienen la fe en el progreso social tal y como está diseñado en la gran patria soviética. Lo fantástico ofrece por un momento unas reglas que sirven de escape psicológico, como apunta Rabkin; sin embargo en la realidad soviética hasta este “respiro” mental se disipa muy pronto y apenas deja huella, como queda patente en *El maestro y Margarita*, porque la realidad es demasiado aplastante y opresiva. El hombre atrapado en el distanciamiento entre la realidad del día a día y las glorias que glosa el régimen acaba sintiendo en su mente el desdoblamiento esquizofrénico, el mismo desdoblamiento que experimentan las novelas de Bulgákov, tan coherentes en su apelación al mito y en su sentido polifónico de su construcción, y tan carentes de



coherencia en términos de la novela realista. Es algo que va en la línea de lo neofantástico que propone Alazraki, pero siempre invertido: aquí el mundo real no es una máscara que oculte una segunda realidad, sino que el mundo real no se parece nada a lo que se supone que es, a lo que glosa la propaganda a través de los periódicos, cine, literatura y otros medios, que se ocupan con mucha efectividad de tapar las cosas reales, obligando a toda la población a vivir en un mundo de mentira. Los que adoptan otra perspectiva, los que se atreven pintar las cosas tal y como son, son expulsados del grupo, y contra de ellos se toman medidas y sanciones. Es lo que nos lleva a lo que dice de lo fantástico Nandorfy: “Lo fantástico parece destinado a construir una categoría negativa, proyectada contra lo que se considera normal, natural y objetivo según la lógica y el lenguaje <<representacional>>” (Nandorfy, 2001; 243).

Lo fantástico sirve también en Bulgákov como el medio de romper con las cadenas que atan la literatura soviética a una temporalidad concreta, a glosar las maravillas de la vida del momento, y extiende las fronteras del tiempo y de la historia mucho más allá de lo que se esperaba de la literatura del realismo socialista. Esa literatura tenía como fin único el ayudar a la construcción de una sociedad nueva, mejorada; para Bulgákov el destino de la literatura verdadera es la eternidad, y su fin es la búsqueda de la permanencia en el tiempo más allá de su utilidad del momento.

El destino del artista es otro de los temas muy recurrentes en las obras de Bulgákov. Los sufrimientos de Dymogatski de *La isla púrpura*, de Maksudov de *La novela teatral* o del propio Maestro de *El maestro y Margarita* son claros ejemplos de la reflexión del escritor sobre el deber del artista con la sociedad, del estatus de la literatura. Pero no sólo se centra en el artista, sino también incide en el destino del individuo frente al poder político, y en la pérdida de lo individual y de la personalidad frente a las presiones de lo colectivo, guiado siempre por el omnipresente Partido. Esa disolución del desarrollo de la individualidad la encontramos tanto en una obra tan temprana como *Diaboliada*, como en el futurista *Bienestar* que, a pesar del título de la

obra, no lo es tanto. De alguna manera y con la figura del Maestro, Bulgákov intenta rescatar a través de lo fantástico a la figura del individuo, subrayar su autoafirmación a través del enfrentamiento, aunque fallido, con lo que le rodea, lo cual Cesarani postula como una de las características de lo fantástico, y lo cual es obviamente una contraposición a la colectividad propugnada por los soviéticos.

Bulgákov se ríe de la intención de los humanos de dominar la naturaleza, presentando en sus obras a científicos que con sus experimentos no hacen más que provocar desastres. Si la Revolución ha creado algo es a los hombres que están completamente corrompidos y que olvidan todos los ideales en pos del dinero. Los personajes de Bulgákov son en parte cínicos y muy flexibles en cuestiones de la verdad, la propiedad, la honestidad y la moral en general; los que no son así, pierden la batalla contra la realidad que les rodea. Pero Bulgákov sobre todo hace patente al imposibilidad de vivir en un mundo regido sólo y exclusivamente por la razón, la imposibilidad de desterrar las creencias, la fantasía de las vidas de los seres humanos; hacerlo significa crear un ser humano nuevo, pero terrible: no un ser feliz y despreocupado, sino un monstruo frío y sin corazón. El bien no puede existir sin el mal; el ser humano no puede existir sin su parte irracional, sin lo fantástico, lo inexplicable.

Bulgákov no creyó nunca que la Revolución cambiase algo; según él, la gente seguía siendo la misma, y no veía si quiera el atisbo de la sociedad nueva que prometía la ideología comunista. Si en lo fantástico, como afirma Bessièrre, se da la utilización de los marcos sociológicos para organizar la confrontación de los elementos de una civilización relativos a los fenómenos que escapan a la economía de lo real y de lo "surreal", en el caso de *El maestro y Margarita* y de otras obras de Bulgákov es la confrontación de una civilización con sus propios principios, con su propia concepción de sí misma. El mundo que presenta el escritor no es un mundo perfecto, sino un mundo triste: la población sufre problemas de vivienda (lo que acentúa principalmente en *Corazón de perro* o *El maestro y Margarita*), y carencia de los bienes básicos, como la comida; en un sistema que prometía la igualdad dicha igualdad no existe, ya que hay

una casta de privilegiados que además consiguen las ventajas respecto al resto de la población no por su destacado trabajo, sino porque saben moverse bien en la maquinaria burocrática; falta la libertad de expresión (*La isla púrpura* y *El maestro y Margarita*), y sobre todos se siente una sombra siniestra de la policía secreta. La policía está presente incluso en *Los huevos fatales*, aunque dicha obra es la más “optimista” de todas las que hemos analizado en esta investigación.

Bulgákov se situaba fuera de lo que era el “establishment” literario, fuertemente politizado y dedicado en cuerpo y alma al servicio al Estado, ya que para el escritor lo político siempre fue secundario, detrás de la literatura; también por ello nunca formó parte de la disidencia política. Sin embargo sus críticas no se restringían a lo superficial, lo fácil, sino siempre iban a las cuestiones de fondo. Por ello, incluso enfermo por causa de los ataques y críticas que estaba recibiendo, siguió escribiendo unas obras que en el contexto politizado del momento sólo podían ser vistos como una provocación, como un intento de desenmascaramiento de esa construcción tambaleante que se llamaba a sí misma la patria del proletariado. Su sátira se alimentaba de la propia incongruencia del sistema, de sus propias imperfecciones, de su dicotomía entre lo que se difunde a través de la propaganda y la realidad cotidiana en las calles y los hogares del país. Se nutría del discurso oficial, haciéndose eco de él y subvirtiéndolo a la vez, dejándolo en ridículo con su constatación de lo que realmente ocurría en el mundo cerrado de la Unión Soviética, rompiendo totalmente las normas establecidas en el canon del realismo socialista respecto a las propiedades discursivas de los textos. Su obra era una especie de espejo que reflejaba las rarezas del mundo en el que vivía de tal manera que era imposible distinguir entre la verdad y la falsificación, convirtiendo lo normal en anormal y viceversa, y dejando al lector con la sensación de innaturalidad y fragilidad de la existencia, y una percepción del mundo absolutamente en disharmonía.

Señala Jackson que sólo se suele tolerar las fantasías que se adentran en el terreno de lo “maravilloso”, o sea de creación de mundos secundarios a través del

mito religioso, la magia o la ciencia ficción, unos mundos compensatorios que sirven para estabilizar el orden social. En el fondo, las creaciones del realismo socialista no son más que fantasías “maravillosas” sobre una realidad que nunca se muestra tal como se desea. Bulgákov en sus obras está por tanto aboliendo los arquetipos de una mitología falsa, de un realismo socialista que no describe lo real, sino lo deseable, intentando moldear de esta manera los pensamientos y los comportamientos de los ciudadanos de la Unión Soviética. El escritor huye de la falsa luminosidad de la realidad vista a través de la propaganda que glorifica los supuestos logros en la creación de un mundo nuevo, y se refugia en la oscuridad de su fantasía, donde el diablo es un personaje mucho más positivo que aquellos “hombres nuevos” que crean las obras del realismo socialista. Si el corazón de la fantasía en la ficción moderna lo constituye la incertidumbre, como afirma Apter, Bulgákov crea con sus mundos fantásticos la incertidumbre acerca del sentido de la vida en la Unión Soviética, del sentido de sacrificio por una ideología a la que las vidas humanas en el fondo no le importan nada, suspendiendo de esta manera los significados ordinarios de las cosas, subvirtiendo el sentido de la simbología oficial. Y aunque el entorno humano, político y social condiciona al arte, Bulgákov con su obra y su vida demuestra que se puede luchar contra los dictados de un estado totalitario y escribir lo que se piensa, aunque el precio sea muy alto. Bulgákov logra, de esta manera, hacer lo que no tuvo fuerzas hacer el héroe de su novela más querida, el Maestro, el autor de la novela sobre el quinto procurador de Judea, el cruel jinete Poncio Pilatos.

## V. BIBLIOGRAFÍA

### LIBROS DE M. BULGÁKOV:

1. Mijaíl Bulgákov, Evgueni Zamiatin, *Cartas a Stalin*, Grijalbo Mondadori (colección El espejo de tinta), Madrid 1991
2. Mijaíl Bulgákov, *Corazón de perro; La Isla Púrpura*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 1999
3. Mijaíl Bulgákov, *Don Quijote*, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena en España, Madrid 1992
4. Mijaíl Bulgákov, *El departamento de Zoia*, Fondo de Cultura Económica, México D.F, 2002
5. Mijaíl Bulgákov, *El maestro y Margarita*, Alianza Editorial, Madrid 1999
6. Mijaíl Bulgákov, *La guardia blanca*, Ediciones Destino, Barcelona 1991
7. Mijaíl Bulgákov, *La isla purpúrea. Iván Vasilievich. Beatitud*, Editorial Cuadernos para el diálogo, Madrid 1973
8. Mijaíl Bulgákov, *Las aventuras de Chichikov. Los huevos fatídicos*, Maldoror ediciones, 2007
9. Mijaíl Bulgákov, *Los días de los Turbin*, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena en España, Madrid 2002

10. Mijaíl Bulgákov, *Los huevos fatales*, Ediciones Internacionales Universitarias, Barcelona, 1997
11. Mijaíl Bulgákov, *Morfina*, Anagrama, Barcelona 1991
12. Mijaíl Bulgákov, *Notas en los puños*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México D.F., 2001
13. Mijaíl Bulgákov, *Novela teatral*, Alianza Editorial, Madrid 1967
14. Mijaíl Bulgákov, *Relatos de Moscú*, Maldoror ediciones, 2006
15. Mijaíl Bulgákov, *Salmo y otros cuentos inéditos*, Nevsky Prospects, 2011
16. Mijaíl Bulgákov, *Sobranie sochinenii v diesiatii tomaj*, Golos, Moskva 1995
17. Mijaíl Bulgákov, *Vida del señor de Molière*, Montesinos, Intervención Cultural, 2007
18. *En la oscuridad. Relatos satíricos en la Rusia Soviética (1920 – 1930)*. Selección y traducción Miguel Ángel Chao Valls, Editorial Trotta, Madrid 1997

#### LIBROS Y ARTÍCULOS SOBRE BULGÁKOV:

1. Gérard Abensour, *Bulgakov et l'Ukraine*, Revue des Études Slaves, París, LXV/2, 1993
2. Susan Amert, *The Dialectics of Closure in Bulgakov's "Master and Margarita"*, The Russian Review vol. 61 (October 2002)
3. Claudine Amiard – Chevrel, *Les procédés comiques dans "L'île Pourpre"*, Revue des Études Slaves, París, LXV/2, 1993
4. M. Amusin, "Vash roman vam prinieset ieshio siurprizy" (*O spetsifikie fantasticheskovo v "Mastere i Margaritie"*), Voprosy literatury 2005, nº2
5. M.I. Andreevskaia, *O "Mastere i Margaritie"*, Literaturnoe obozrenie, nº5, 1991
6. Carol Avins, *Reaching the Reader: The Master's Audience in "The Master and Margarita"*, Slavic Review, nº45, 1986
7. Harold D. Baker, *Socratic, Hermetic and Internally Convincing Dialogue: Types of Interlocution in Bulgakov's "The Master and Margarita"*, The Russian Review vol. 57 (January 1998)
8. Harold D. Baker, *Voland's Seventh Proof: The Event in Bulgakov's "Master I Margarita"*, Russian Literature XLIX, 2001
9. Andrew Barratt, *Beyond Parody: The Goethe Connection*, en: Laura D. Weeks (ed.), *The Master and Margarita. A Critical Companion*, Northwestern University Press, 1996

10. Bruce A. Beatie, Phyllis W. Powell, *Story and Symbol: Notes Toward a Structural Analysis of Bulgakov's "The Master and Margarita"*, *Russian Literature Triquarterly*, nº15, 1978
11. Liubov E. Belozerskaia – Bulgákova, *Vospominania*, Khudozhestviennaia literatura, Moskva 1990
12. I. Belza, *Genealogia "Mistrza i Malgorzaty"*, *Literatura na swiecie*, 1981, nº9
13. I. Belza, *Partitury Mikhaila Bulgakova*, *Voprosy Literatury*, mayo 1991
14. David M. Bethea, *History as Hippodrome: The Apocalyptic Horse and Rider in "The Master and Margarita"*, *The Russian Review* vol. 41, nº4, octubre 1982
15. Val Bolen, *Theme and Coherence in Bulgakov's "The Master and Margarita"*, *Slavic and East European Journal*, vol. 16, nº4, 1971
16. Boris Briker, *Nakazanie v romanie M. Bulgakova "Master i Margarita": Tipologia motiva*, *Russian Literature* XXXV, 1994
17. Elena Bulgákova, *Dnevnik Eleny Bulgakovoi*, Knizhnaia palata, Moskva 1990
18. Diana L. Burgin, *Bulgakov's Early Tragedy of the Scientist – Creator: An Interpretation of The Heart of a Dog*, *Slavic and East European Journal* vol.22, nº4, 1978
19. Alexandr Burmistrov, *Przyczynek do zyciorysu Michala Bulhakowa (1891 – 1916)*, *Literatura na swiecie* 1987, nº9
20. John Bushnell, *A Popular Reading of Bulgakov: Explication des Graffiti*, *Slavic Review* vol. 47, nº3 (Fall 1988)
21. Julie A. Cassiday, Leyla Rouhi, *From Nevskii Prospekt to Zoia's Apartment: Trials of the Russian Procuree*, *The Russian Review*, nº5, 1999
22. Diane Elliott Caton, *Recognizing the Face of the Class Enemy: Reassessing the Prospects of the Soviet Experiment in the NEP Literary Context of Bulgakov's Heart of a Dog and Mayakovsky's The Bedbug*, Tesis en Universidad North Carolina, inédita, 2006
23. J.A.E. Curtis, *Bulgakov's Last Decade: The Writer as Hero*, Cambridge University Press, 1987
24. J.A.E. Curtis, *Mikhail Bulgakov and the Red Army's Polo Instructor: Political Satire in The Master and Margarita*, en: Laura D. Weeks, *The Master and Margarita: A Critical Companion*, Northwestern University Press, 1996



25. J.A.E. Curtis, *Mikhail Bulgákov, Manuscripts Don't Burn: A Life in Letters and Diaries*, HarperCollins, 1991
26. Marietta Chudakova, *Opyt rekonstrukcii teksta M.A.. Bulgakova*, Pamiatniki kultury, 1975
27. Marietta Chudakova, *Tvorcheskaia historia romana M. Bulgákova "Master i Margarita"*, Voprosy literatury 1976 n°1, pág. 218 – 253
28. Marietta Chudakova, *Zhizneopisanie Mikhaila Bulgakova*, Kniga, Moscú, 1988
29. P. Doyle, *Bulgakov's Satirical View of Revolution in Rokovye laitsa and Sobach`e serdtse*, Canadian Slavonic Papers, vol.20, n°4, 1978
30. A.V. Dranov, *Protest, polnyi optymizma i nadezhdy. (Niemetskie literaturovedy o tvorchestve Mijaila Bulgakova)* en: AA.VV., *Mijaíl Bulgákov: Sovremennyye tolkovania. K 100 – letniu so dnia rozhdenia 1891 – 1991*, Akademia Nauk SSSR, Moskva 1991
31. Andrzej Drawicz, *Mikhail Bulgakov kak klassik literatury dvadtsatovo veka*, Revue des Études Slaves, París, LXV/2, 1993
32. Andrzej Drawicz, *Mistrz i diabel*, MUZA, Warszawa 2002
33. Andrzej Drawicz, *Mistrz i diably*, Wiesz, 1981, n° 7-8
34. T. Zbigniew Dworak, *Bulhakow w skafandrze próznowym*, Nowa Fantastyka, n° 11 (34), noviembre 1993
35. T.R.N. Edwards, *Three Russian writers and the irrational (Zamyatin, Pilnyak and Bulgakov)*, Cambridge University Press, 1982
36. Henry Elbaum, *The Evolution of "The Master and Margarita": Text, Context, Intertext*, Canadian Slavonic Papers, vol. XXXVII, n° 1-2, March – June 1995
37. Edward E. Ericson, Jr., *The Satanic Incarnation: Parody in Bulgakov's "The Master and Margarita"*, The Russian Review, vol. 33, n°1, January 1974
38. I.E. Erykalova, *Biesy Dostoevskovo v dramaturgii Bulgakova*, Revue des Études Slaves, París, LXV/2, 1993
39. I.E. Erykalova, *Fantastika Bulgakova*, Sankt – Peterburgskii Gumanitarnuyi Universitet Profsoinzov, San Peterburgo, 2007
40. Grigori Faiman, *Mikhail Bulgakov and the Serguei Paphnutieviches*, en: Lesley Milne (ed.), *Bulgakov: The Novelist – Playwright*, Harwood Academic Publishers, Luxembourg, 1995

41. Jerzy Farino, *Istoria o Pontii Pilatie*, Russian Literature, vol. 18, n°1, Julio 1985
42. Piotr Fast, *„Mistrz i Malgorzata” Bulhakowa: pisarz – epoka – powiesc*, Polska Akademia Nauk, Katowice 1991
43. Milla Fedorova, *Food and Humanism: Bulgakov`s Dialogue with Tolstoi on Dog`s Food, Vegetarianism and Human Nature in „Sobač`e serdce”*, Russian Literature LXV, n°4, 2009
44. Donald M. Fiene, *A Note on May Eve, Good Friday and the Full Moon in Bulgakov`s The Master and Margarita*, The Slavic and Esat European Journal, vol. 28, n°4 (Winter 1984)
45. Donald M. Fiene, *„Pilatism” in Mikhail Bulgakov`s Master and Margarita*, en: Lesley Milne (ed.), *Bulgakov: The Novelist – Playwright*, Hardwood Academic Publishers, Luxembourg, 1995
46. Françoise Flamant, *Le symbolisme de deux écrits ostensiblement autobiographiques: „Notes sur manchettes” et „À ma secrète amie”*, Revue des Études Slaves, París, LXV/2, 1993
47. Jacqueline Fontaine, *L`hétérogénéité des discours dans La garde blanche*, Revue des Études Slaves, París, LXV/2, 1993
48. Erica Fudge, *At the Heart of the Home: An Animal Reading od Mikhail Bulgakov`s “The Heart of a Dog”*, Humanimalia, vol.1, n°1, sept. 2009
49. Lilian R. Furst, *Recognizing Mikhail Bulgakov`s a Country Doctor`s Notebook*, A Quarterly Journal in Modern Literatures, vol. 58, n°3, 2004
50. Susanna Fusso, *„Sobache serdtse” – neuspiej prevrashenia*, Literaturnoie Obozrieniie, n°5, 1991
51. I.L. Galinskaia, *Retseptsia tvorchestva M.A. Bulgakova v angloiazichnoi kritikie*, en: AA.VV., *Mijaíl Bulgákov: Sovremennyye tolkovania. K 100 – letniu so dnia rozhdenia 1891 – 1991*, Akademia Nauk SSSR, Moskva 1991
52. Rita Giuliani, *Demonicheskii element v „Zapiskakh na manzhetakh” M.A. Bulgakov*, Revue des Études Slaves, París, LXV/2, 1993
53. Vladimir Goldstein, *What Does a Saint Do amidst MASSOLIT Revelers? Mikhail Bulgakov, Father John of Kronstadt, and Julien Benda`s La trahison des clerics*, Russian Review vol. 63, n°4 (oct. 2004)

54. Helena Goscilo, *Point of View in Bulgakov's "Heart of a Dog"*, Russian Literature Triquarterly n°15, 1978
55. Marianne Gourg, *Échos de la poétique dostoievskienne dans l'oeuvre de Bulgakov*, Revue des Études Slaves, Paris, LXV/2, 1993
56. Marianne Gourg, *Michail Bulhakow 1891 – 1940. Mistrz i jego los*, Czytelnik, Warszawa 1997
57. Marianne Gourg, *The Story „Morphine”: An Attempt at Analysis en the Context of Mikhail Bulgakov's Creative Biography*, en: Lesley Milne (ed.), *Bulgakov: The Novelist – Playwright*, Harwood Academic Publishers, Luxembourg, 1995
58. Irina Gutkin, *Michail Bulgakov's Novella "Rokovye jajca" in the Context of its Mythological Subtext*, Russian Literature XXXI (1992)
59. Violetta Gudkova, *Istoki. Kriticheskie diskussi po povodu tvorchestva M.A. Bulgakova: ot 1920-j k 1980-m*, Literaturnoie obozrenie n°5, 1991
60. Violetta Gudkova, *Apologia subiektywnosti. O liricheskom geroe proizvedenii M.A. Bulgakova*, Revue des Études Slaves, Paris, LXV/2, 1993
61. Violetta Gudkova, *From salón to samizdat*, en: Lesley Milne (ed.), *Bulgakov: The Novelist – Playwright*, Harwood Academic Publishers, Luxembourg, 1995
62. Violetta Gudkova, *Avtor, liricheskii geroi, adresat v pisatelskikh dnevnikakh v Rosii 1920 – 1930 – kh godov: Mikhail Bulgakov i Yuri Olesha*, Revue des Études Slaves, vol. 79, n° 3, 2008
63. Edythe C. Haber, *Dwellings and Devils in Early Bulgakov*, Slavonic and East European Journal, vol. 37, n°3, 1993
64. Edythe C. Haber, *Mikhail Bulgakov. The Early Years*, Harvard University Press, 1998
65. Edythe C. Haber, *The Lamp with the Green Shade: Mikhail Bulgákov and His Father*, The Russian Review, vol. 44, 1985, pp. 333 – 350
66. Edythe C. Haber, *The Mythic Bulgakov: The Master and Margarita and Arthur Drew's The Christ Myth*, The Slavic and East European Journal, vol. 43, n°2, summer 1999
67. Edythe C. Haber, *The Mythic Structure of Bulgákov's "The Master and Margarita"*, The Russian Review, vol. 34, n°4, octubre 1975

68. Edythe C. Haber, *The Social and Political Context of Bulgakov's "The Fatal Eggs"*, *Slavic Review*, vol. 51, n°3 (Fall 1992)
69. Barbara J. Henry, *Reality and Illusion: Duality in Bulgakov's Theatre Plays*, en: Lesley Milne (ed.), *Bulgakov: The Novelist – Playwright*, Harwood Academic Publishers, Luxembourg, 1995
70. Zsuzsa Hetényi, *Fatal Hearts of the 1920's (On Mikhail Bulgakov's story "The Heart of a Dog)*, *Scottish Slavonic Review* XIV, 1990
71. Sona Hoisington, *Fairy – Tale Elements in Bulgakov's The Master and Margarita*, *The Slavic and East European Journal*, vol. 25, n°2, 1981
72. Dorota Horczak, *Tresci filozoficzno – religijne w Mistrzu I Malgorzacie michaila Bulhakowa*, Tesis doctoral en la Universidad de Adam Mickiewicz, Poznan, 2000
73. Yvonne Howell, *Eugenics, Rejuvenation and Bulgakov's Journey into the Heart of Dogness*, *Slavic Review*, vol. 65, n° 3, 2006
74. E. Iablokov, *Bespokoine "Sobach`e serdtse" ili gorkie plody legkovo chtenia*, *Oktiabr*, n°3, 2010
75. E. Iablokov, *Homo Creator – Homo Faber – Homo Spectator (Tema "masterstva u A. Platonova i M. Bulgakova)*, *Russian Literature* vol. 46, n°2, August 1999
76. Lidia Ianovskaia, *Treugolnik Volanda: K istorii romana Master y Margarita*, Kiev 1992
77. Jerzy Jarzebski, *Córka diabla i Malgorzaty*, Programa de mano de la representación de "El piso de Zoika" en Bielsko Biala, octubre 1987
78. Malcolm V. Jones, *The Gospel According to Woland and the Tradition of the Wandering Jew*, en: Lesley Milne (ed.), *Bulgakov: The Novelist – Playwright*, Harwood Academic Publishers, Luxembourg, 1995
79. Justyna Karas, *Parodyjnosć w tworczości Michala Bulhakowa*, *Studia Rossica Posnaniensia*, n°IX, 1977
80. Justyna Karas, *Proza Michala Bulhakowa. Z zagadnień poetyki*, Zakład Narodowy imienia Ossolinskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1981
81. Svetlana Kazakova, *Vlast i sila (Roman Mikhaila Bulgakova Master i Margarita)*, *Russian Literature*, vol. 49, n°1, January 2001

82. Barbara Kejna – Sharratt, *Narrative Techniques in "The Master and Margarita"*, Canadian Slavonic Papers, vol. XVI, n<sup>o</sup>1, 1974
83. M. Kisel, *Feuilletons Don't Burn: Bulgakov's The Master and Margarita and the Imagined "Soviet Reader"*, Slavic Review vol. 68, n<sup>o</sup>3, (Fall 2007)
84. Elisabeth Klosty Beajour, *The Uses of Witches in Fedin and Bulgakov*, Slavic Review vol. 33, n<sup>o</sup>, December 1974
85. L. Konine, *Vieruiushii volnodumets*, Revue del Études Slaves, Paris, LXV/2, 1993
86. A. Korablev, *Tainodeistvie v "Mastere i Margaritie"*, Voprosy literaturii, mayo 1991
87. Boguslaw Korab – Kowalski, *Ewangelisty Michaila historia Pilata. Rzecz o tworczości, władzy, wolności, sumieniu i prawdzie*, Literatura na świecie, 1991, n<sup>o</sup>7
88. T. N. Krasavchenko, *Mijaíl Bulgákov v svoiem otechestvie (O literaturovedenii 80-j godov i ne tolko o nem)*, en: AA.VV., *Mijaíl Bulgákov: Sovremennyye tolkovania. K 100 – letniu so dnia rozhdenia 1891 – 1991*, Akademia Nauk SSSR, Moskva 1991
89. Mikhail Kreps, *Bulgakov i Pasternak kak romanisty*, Hermitage, Ann Arbor, 1984
90. V. Lakshin, *Home and Homeless (Aleksandr Blok and Mikhail Bulgakov)*, en: L. Milne (ed.), *Bulgakov: The Novelist – Playwright*, Harwood Academic Publishers, Luxembourg 1995
91. V. Lakshin, *M. Bulgakov's Novel "The Master and Margarita"*, en: Laura D. Weeks (ed.), *The Master and Margarita. A Critical Companion*, Northwestern University Press, 1996
92. Eric Laursen, *Bad Words Are Not Allowed! Language and Transformation in Mikhail Bulgakov's "Heart of a Dog"*, The Slavic and East European Journal, vol. 51, n<sup>o</sup>3, fall 2007
93. Ronald D. LeBlanc, *Feeding a Poor Dog a Bone: The Quest for Nourishment in Bulgakov's "Sobache serdtse"*, The Russian Review vol. 52, January 1993
94. Ronald D. LeBlanc, *Stomaching Philistinism: Griboedov House and the Symbolism of Eating in The Master and Margarita*, en: Laura D. Weeks (ed.), *The Master and Margarita. A Critical Companion*, Northwestern University Press, 1996

95. G.A. Lesskis, *Triptikh M. Bulgakova o russkoi revolutsii*, OGI, Moscú 1999
96. Elena Loghinovski, *Diavoliada – sievodnia*, Revue des Études Slaves, París, LXV/2, 1993
97. Victor Losev, *Veliki kantsler: Chernovyie redaktsii romana Master i Margarita*, Moscú 1992
98. Stephen Lovell, *Bulgakov as Soviet Culture*, The Slavonic and East European Review, vol. 76 n°1 (January 1998)
99. Sharon Lubkemann Allen, *From the Grotesque to the Sublime: “Logos” and the Purgatorial Landscape of “Dead Souls” and “Master and Margarita”*, The Slavic and East European Journal, vol. 47, n°1 (Spring 2003)
100. Sonja Ludvig, *Parodia i satira v rasskazie Bulgakova “Pokhozhdenia Chichikova”*, Russian Literature vol. 49, n°2, 2001
101. Ia.S. Lur’E, *Mikhail Bulgakov between Mark Twain and Lev Tolstoy*, Russian Review vol.50, n°2 (April 1991)
102. Nathalie Mahieu Talbot, *Giving the Devil His Due: the Register of Voices in The Master and Margarita and in Yorkhøller’s Operativ Adaptation of the Novel*, en: Leslay Milne (ed.), *Bulgakov: The Novelist – Playwright*, Harwood Academic Publishers, Luxembourg, 1995
103. S. Maksudov, N. Pokrovskaia, *“Plokhoi chelovek” professor Preobrazhenskii*, Literaturnoe obozrenie, 1991, n°5
104. Sigrid McLaughlin, *Structure and Meaning in Bulgakov’s “The Fatal Eggs”*, Russian Literature Triquarterly n°15, 1978
105. Lesley Milne, *Mikhail Bulgakov. A Critical Biography*, Cambridge University Press 1990
106. Lesley Milne, *Nationalism, Anti – Semitism and Bulgakov*, en: Lesley Milne (ed.), *Bulgakov: The Novelist – Playwright*, Harwood Academic Publishers, Luxembourg, 1995
107. Alena Moravkova, *Diaboliad – Kafkiad?*, en: Lesley Milne (ed.), *Bulgakov: The Novelist – Playwright*, Harwood Academic Publishers, Luxembourg, 1995

108. Kevin Moss, *Bulgakov's Master and Margarita: Masking the Supernatural and the Secret Police*, Russian Language Journal, XXXVIII, nº 129 – 130, 1984
109. Kevin Moss, *The Bacchae and The Master and Margarita*, Elementa, vol.3, nº2, 1996
110. Eric Naiman, *The Morality of Punishment and Execution in "The Master and Margarita"*, Russian Literature XVIII, 1985
111. Eric Naiman, *Children in "The Master and Margarita"*, The Slavic and East European Journal, vol. 50, nº4 (Winter 2006)
112. Nadine Natov, *Mikhail Bulgakov*, Twayne Publishers, Boston 1985
113. Nadine Natov, *The Meaning of Music and Musical Images in the Works of Mikhail Bulgakov*, en: L. Milne, *Bulgakov: The Novelist – Playwright*, Harwood Academic Publishers, Luxemburgo 1995
114. Matt F. Oja, *Bulgakov's Ironic Parallel between Margarita and Afranius*, Slavic Review vol. 50, nº 1 (Spring 1991)
115. Matt F. Oja, *The Role and Meaning of Madness in The Master and Margarita: the Novel as a Doppelgänger Tale*, en: Lesley Milne (ed.), *Bulgakov: The Novelist – Playwright*, Hardwood Academic Publishers, Luxembourg, 1995
116. Ivan Oransky, *Disarming Life's Invisible Enemies: Mikhail Bulgakov's A Country Doctor's Notebook*, The Lancet, June 1999, vol 353, nº 9169
117. Anna Ostowicz, *Ewangelie w "Mistrzu i Malgorzacie" Michaila Bulhakowa*, Warsztaty Polonistyczne, Wrocław, nº2 (21), 1997
118. Stefania Pavan Pagnini, *Morfologia romana Bulgakova „Master i Margarita” kak bolshebnoi skazki*, Russian Literature vol. 31, nº 3 (Abril 1992)
119. C.E. Pearce, *A Closer Look at Narrative Structure in Bulgakov's „The Master and Margarita”*, Canadian Slavonic Paper, nº22, 1980
120. N.A. Permiakova, *Osobennosti poetiki Mikhaila Bulgakova (formy i funktsii fantastiki demonicheskovo)*, VGGU, Kirov, 2005
121. N. Perova (ed.), *New Russian Writing: Bulgakov and Mandelstam*, Dee, Ivan R. Publisher, 1993

122. A.P. Petrenko, S.A. Petrenko, *Humorous Mysticism as a Base of Bulgakov's Grottesque Model in the Story „Diaboliad”*, Middle-East Journal of Scientific Research, n° 15 (4), 2013
123. A.P. Petrenko, S.A. Petrenko, *Slapstick Comedy Functions in M. Bulgakov's „The Master and Margarita”*, Middle-East Journal of Scientific Research, n° 18 (7), 2013
124. Miron Petrovskii, *Smekh por znakom apokalipsisa (M. Bulgakov i „Satirikon”)*, Voprosy literatury, mayo 1991
125. NataliaPervukhina, *Notes of a Young Country Doctor: A Haven in the Limelight*, Slavic and East European Journal vol. 40, n°4, 1996
126. Riitta H. Pittman, *Dreamers and Dreaming in M.A. Bulgakov's The Master and Margarita*, en: Lesley Milne (ed.), *Bulgakov: The Novelist – Playwright*, Harwood Academic Publishers, Luxembourg, 1995
127. Richard W. F. Pope, *Ambiguity and Meaning in The Master and Margarita: The Role of Afranius*, Slavic Review, col. 36, n°1, March 1977
128. Phyllis W. Powell, *The Fatal Eggs and Adam and Eve: Disruption and Restoration of the Natural Order*, en: Lesley Milne (ed.), *Bulgakov: The Novelist – Playwright*, Harwood Academic Publishers, Luxembourg, 1995
129. Ellendea Proffer, *Bulgakov: Life and Work*, Ardis, Ann Arbor, 1984
130. Ellendea Proffer, *Bulgakov's "The Master and Margarita": Genre and Motif*, Canadian Slavic Studies n°3, Winter 1969
131. O.I. Rogova, *M.A. Bulgakov. "Sobache serdtse". Osovnoie soderhanie, analiz, tesksta, literaturnaya kritika, sochinienia*, Direct – Media, 2004
132. M. Romanowska, *Evangelie ot Ioanna Bezdomnovo*, Slavia Orientalis, tomo LXI, n°4, 2012
133. Gary Rosenshield, *"The Master and Margarita" and the Poetics of Aporia: A Polemical Article*, Slavic Review vol.56, n°2, Summer 1997
134. Christine Rydel, *Bulgakov and H.G. Wells*, Russian Literature Triquarterly n°15, 1978
135. L. Rzhnevsky, *Pilate's Sin: Cryptography in Bulgakov's Novel "The Master and Margarita"*, Canadian Slavonic Papers, vol. XIII, n°1, Spring 1971



136. Kaplana Sahni, *A mind in ferment. Mikhail Bulgakov's Prose*, Humanities Press, 1986
137. Kaplana Sahni, *The Tragic Irony of Fame*, en: Lesley Milne (ed.), *Bulgakov: The Novelist – Playwright*, Harwood Academic Publishers, Luxembourg, 1995
138. V. Sakharov, *Mikhail Bulgakov: pisatel i vlast. Po sekretnym arkhivam CK KPSS I KGB*, Olma- Press, Moscú 2000
139. Wilfried F. Schoeller, *Michail Bulhakow*, Wydawnictwo Dolnoslaskie, Wroclaw 2000
140. Daniele Serretti, *Il tempo della tirannia (Nabokov/ Bulgakov/ Pasternak/ Solzhenicyn)*, Edizioni Studium, Roma 2000
141. Sydney Schultze, *The Epigraphs in "White Guard"*, Russian Literatura Triquarterly n°15, 1978
142. Seguei Shargorodskii, *Sobach'e serdtse, ili Chudovishnaia historia*, Literaturnoie obozrenie n°5, 1991
143. Lena Silard, *M. Bulgakov i naslednie simbolizma: magia kriptooanagrammirovania*, Russian Literature vol. 56, n° 1-3, julio – oct. 2004
144. Anatoli Smeylanski, *Mijail Bulgakov v khudozhestviennym teatrie*, Isskustvo, Moscú 1989
145. B.V. Sokolov, *Roman M. Bulgakova "Master I Margarita". Ocherki tvorcheskoi istorii*, Nauka, Moscú 1991
146. Howard Solomon, *Interpreting Bulgákov's The Master and Margarita for the Classroom*, Slavic and East European Journal, vol. 41, n°3 (Fall 1997)
147. Howard Solomon, *The Sin of Cowardice: The Mystery Behind Bulgakov's Ambiguity*, Russian Literature vol. 44, n°2 (August 1998)
148. Elisabeth Stenbock – Fermor, *Bulgakov's "The Master and Margarita" and Goethe's "Faust"*, The Slavic and East European Journal, vol. XIII, n°3, 1969
149. Tatiana Stepnowska, *"Nadciagajace perspektywy" i "Diaboliada" Michala Bulhakowa jako próba okreslenia przyszlosci Rosji*, Folia Litteraria Rossica, n°2, 2000
150. G. Struve, *The Re-Emergence of Mikhail Bulgakov*, Russian Review 27, n°3, July 1968

151. Vida Taranovski – Johnson, *The Thematic Function of the Narrator in The Master and Margarita*, Canadian American Slavic Studies 15, n° 2-3, 1981
152. Carlo Testa, *Bulgakov's "Master I Margarita": Post – Romantic Devil Pact*, Canadian – American Slavic Studies vol. 24, n°3, Fall 1990
153. Ewa M. Thompson, *The Artistic World of Mikhail Bulgakov*, Russian Literature, vol.2, n°3, 1973
154. Laure Troubetzkoy, *Récits de deux médecins: Veresaev et Bulgakov*, Revue des Études Slaves, Paris, LXV/2, 1993
155. Vladimir Tumanov, *Diabolus ex Machina: Bulgakov's Modernist Devil*, Scando – Slavica, vol. 35, 1989
156. Jasmina Vojvodic, *Odin aspect parodii na Lva Tolstovo v "Zapiskakh iunovo vracha" M. Bulgakova*, Russian Literature vol.49, n°2, 2001
157. Laura D. Weeks, *Hebraic Antecedents in "The Master and Margarita": Woland and Company Revisited*, Slavic Review, vol. 42, n°2, Summer 1984
158. Laura D. Weeks, *In Defense of the Homeless: On the Uses of History and the Role of Bezdomnyi in "The Master and Margarita"*, The Russian Review vol. 48, 1989
159. Laura D. Weeks, *Introduction. "What I Have Written, I Have Written"*, en: Laura D. Weeks (ed.), *The Master and Margarita. A Critical Companion*, Northwestern University Press, 1996
160. Laura D. Weeks, *Houses, Homes, and the Rhetoric of Inner Space in Mikhail Bulgakov*, en: Laura D. Weeks (ed.), *The Master and Margarita. A Critical Companion*, Northwestern University Press, 1996
161. Justin Weir, *The Author as Hero: Self and Tradition un Bulgakov, Pasternak and Nabokov*, Nortwestern University Press, 2002
162. Gareth Williams, *Some Dificulties in the Interpretatios of Bulgákov's "The Master and Margarita" and the Advantages of a Manichean Approach, with Some Notes on Tolstoi's Influence on the Novel*, Slavic and East European Review, vol. 68, n°2, April 1990
163. Krzysztof Wolicki, *Wycienczony Faust i krwista rzeczywistosc, Twórczosc*, rok XXV, n°9, wrzesien 1969

164. Wiktor Woroszyński, *Rekopisy nie splona! – obiecal diabel*, *Wież*, n° 7-8 (159-160), rok XIV, Warszawa, lipiec- sierpień 1971
165. A. Colin Wright, *Satan in Moscow: An Approach to Bulgakov's The Master and Margarita*, *PMLA*, vol.. 88, n°5 , oct. 1973
166. A. Colin Wright, *Mikhail Bulgakov: Life and Interpretations*, University of Toronto Press, 1978
167. A. Colin Wright, *Bulgakov, Stalin and Autocracy*, en: Lesley Milne (ed.), *Bulgakov: The Novelist – Playwright*, Hardwood Academic Publishers, Luxembourg, 1995
168. T.G. Yurchenko, *Bulgakov v russkiei kritikie za rubiezhom*, en: AA.VV., *Mijaíl Bulgákov: Sovremennyye tolkovania. K 100 – letniu so dnia rozhdenia 1891 – 1991*, Akademia Nauk SSSR, Moskva 1991
169. E.A. Zemskaya, *Nikolka Turbin and the Bulgakov Brothers (From the Family Archive)*, en: Lesley Milne (ed.), *Bulgakov: The Novelist – Playwright*, Hardwood Academic Publishers, Luxembourg, 1995

### OTRAS FUENTES:

1. Luis Abollado, *Literatura rusa moderna*, Ed. Labor, Barcelona 1974
2. Jaime Alazraki, *¿Qué es lo neofantástico?*, en: David Roas (coord.), *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid 2001
3. T.E. Apter, *Fantasy Literature*, Indiana University Press, 1982
4. Brian Attebery, *Strategies of Fantasy*, Indiana University Press, 1992
5. Jean Bellemin – Noël, *Notas sobre lo fantástico (Textos de Théopile Gautier)*, en: David Roas (coord.), *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid 2001
6. Irène Bessièrre, *El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza*, en: David Roas (coord.), *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid 2001
7. Lucian Boia, *La mythologie scientifique du communisme*, Les Belles Lettres, París 2000
8. Roger Bozzetto, *¿Un discurso de lo fantástico?*, en: David Roas (coord.), *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid 2001
9. Jeffrey Brooks, *Breakdown in Production and Distribution of Printed Material, 1917-1927*, en: Abbott Gleason, Peter Kenez, Richard Stites (ed.), *Bolshevik Culture. Experiment and Order in the Russian Revolution*, Indiana University Press 1989
10. Jeffrey Brooks, *Thank You, Comrade Stalin! Soviet Public Culture from Revolution to Cold War*, Princeton University Press, 2000
11. Rosalba Campra, *Lo fantástico: una isotopía de la transgresión*, en: David Roas (coord.), *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid 2001

12. Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, FCE, México 1979
13. Remo Ceserani, *Lo fantástico*, Visor, Madrid, 1999
14. Antonio Chicharro Chamorro, *El espacio de la sociología literaria*, en: Antonio Sánchez Trigueros (coord.), *Sociología de la literatura*, Editorial Síntesis, Madrid 1996
15. Laura Chuaqui Numan, *La sociología de la literatura o sociología de la novela*, Diálogos Educativos, año 2, nº3, 2002
16. Marietta Chudakova, *Przed i po: zwiasek i zerwanie*, en: Grazyna Bobilewicz – Brys, Andrzej Drawicz (ed.), *Literatura rosyjska XX wieku. Nowe czasy, nowe problemy*, Polska Akademia Nauk, Instytut Slawistyki, Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy, Warszawa 1992
17. Katerina Clark, *The Soviet Novel. History as Ritual*, Indiana University Press, 2000
18. Robert Conquest, *El gran terror*, Luis de Caralt, Barcelona 1974
19. Edmond Cros, *La sociocrítica*, Arco Libros, Madrid 2009
20. Teun A. Van Dijk, *Discurso y poder*, Gedisa, Barcelona 2009
21. Teun A. Van Dijk, *La pragmática de la comunicación literaria*, en: José Antonio Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Arco/Libros, Madrid 1999
22. Andrzej Drawicz, *Nowe czasy, nowe kłopoty, nowe nadzieje*, en: Grazyna Bobilewicz – Brys, Andrzej Drawicz (ed.), *Literatura rosyjska XX wieku. Nowe czasy, nowe problemy*, Polska Akademia Nauk, Instytut Slawistyki, Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy, Warszawa 1992
23. Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Taurus, Madrid 1981
24. Mircea Eliade, *Mito y realidad*, Ed. Labor, Barcelona 1968
25. Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, Alianza Editorial, Madrid 1999
26. M. Victoria Escandell Vidal, *Introducción a la pragmática*, Ed. Anthropos, Barcelona 1993
27. Robert Escarpit, *Sociología de la literatura*, Ed. Oikos – Tau, Barcelona 1971

28. Sheila Fitzpatrick, *The Civil War as a Formative Experience*, en: Abbott Gleason, Peter Kenez, Richard Stites (ed.), *Bolshevik Culture. Experiment and Order in the Russian Revolution*, Indiana University Press 1989
29. Sheila Fitzpatrick, *The Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia*, Cornell University Press, 1992
30. Sheila Fitzpatrick, *Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930's*, Oxford University Press, 1999
31. Luis Garagalza, *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Ed. Anthropos, Barcelona 1990
32. Luis Garagalza, *Introducción a la hermenéutica contemporánea. Cultura, simbolismo y sociedad*, Ed. Anthropos, Barcelona 2002
33. Manuel García – Pelayo, *Los mitos políticos*, Alianza Universidad, Madrid 1981
34. Raoul Girardet, *Mythes et mythologies politiques*, Editios du Seuil, París 1986
35. Arnold Hauser, *Conversaciones con Lukács*, Ed. Guadarrama, Madrid 1979
36. Arnold Hauser, *Introducción a la Historia del Arte*, Ed. Guadarrama, Madrid 1961
37. Elena Hernández Sandoica, Ángel Bahamonde, Marc Ferro, Fernando Claudín, Valeriano Bozal, *La URSS, de Lenin a Stalin*, Historia 16, Madrid, 1997
38. Rosie Jackson, *Lo "oculto" de la cultura*, en: David Roas (coord.), *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid 2001
39. Wolfgang Kasack, *Leksykon literatury rosyjskiej XX wieku. Od początku stulecia do roku 1996*, Ossolineum, Wrocław 1996
40. Tadeusz Klimowicz, *Mechanizmy zachowan artysty w systemie totalitarnym (Losy pisarzy rosyjskich po roku 1917)*, en: Grazyna Bobilewicz – Brys, Andrzej Drawicz (ed.), *Literatura rosyjska XX wieku. Nowe czasy, nowe problemy*, Polska Akademia Nauk, Instytut Sławistyki, Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy, Warszawa 1992
41. Tadeusz Klimowicz, *Przewodnik po współczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach (1917 – 1996)*, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1996
42. Charles A. Knight, *The Literature of Satire*, Cambridge University Press, West Nyack NY, 2004

43. Arthur Koestler, *El cero y el infinito*, Destino, Barcelona 1971
44. Leszek Kołakowski, *La presencia del mito*, Ed. Cátedra (Teorema), Madrid 1999
45. François Laplantine, *Las voces de la imaginación colectiva. Mesianismo, posesión y utopía*, Granica Editor, Barcelona 1977
46. Claude Lévi – Strauss, *Mito y significado*, Alianza Editorial, Madrid 1987
47. György Lukács, *Sociología de la literatura*, Ed. Península, Barcelona 1989
48. José – Carlos Mainer, *Historia, literatura, sociedad*, Ed. Instituto de España, Espasa Calpe, Madrid 1988
49. Zhores A. Medvedev, Roy A. Medvedev, *El Stalin desconocido*, Ed. Crítica, Barcelona 2003
50. Farah Mendlesohn, *Rhetoric of Fantasy*, Wesleyan University Press, Middletown, 2008
51. Fernando Ángel Moreno, *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción. Poética y retórica de lo prospectivo*, Portal Ediciones, Vitoria 2010
52. Silvina Múscolo, *Tzvetan Todorov y el discurso fantástico*, Campo de Ideas, Madrid 2005
53. Vladimir Nabokov, *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza S.A, Warszawa 2002
54. Martha J. Nandorfy, *La literatura fantástica y la representación de la realidad*, en: David Roas (coord.), *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid 2001
55. Helena Owsiany, *Echa solowieckie*, en: Grazyna Bobilewicz – Brys, Andrzej Drawicz (ed.), *Literatura rosyjska XX wieku. Nowe czasy, nowe problemy*, Polska Akademia Nauk, Instytut Slawistyki, Slawistyczny Osrodek Wydawniczy, Warszawa 1992
56. Stanislaw Poreba, *Proba syntezy literatury rosyjskiej lat 1917 – 1985*, en: Grazyna Bobilewicz – Brys, Andrzej Drawicz (ed.), *Literatura rosyjska XX wieku. Nowe czasy, nowe problemy*, Polska Akademia Nauk, Instytut Slawistyki, Slawistyczny Osrodek Wydawniczy, Warszawa 1992
57. Fernando Presa González (coord.), *Historia de las literaturas eslavas*, Cátedra, Madrid 1997
58. Eric S. Rabkin, *The Fantastic in Literature*, Princeton University Press, Princeton, 1976

59. Donald Rayfield, *Stalin y los verdugos*, Taurus, Madrid 2003
60. Carlos Reis, *Para una semiótica de la ideología*, Taurus, Madrid 1987
61. Susana Reisz, *Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales*, en: David Roas (coord.), *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid 2001
62. David Roas, *La amenaza de lo fantástico*, en: David Roas (coord.), *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid 2001
63. I.O. Rodin, *Satira i sotsialnaia antiutopia v literature 20 -30 –j godov*, Kniga po Trebovanui, 2002
64. Armanda Rodríguez Fierro, *La revolución rusa y el desarrollo de la URSS (1917-1939)*, Ediciones Akal, Madrid 1991
65. George H. Sabine, *Historia de la teoría política*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1994
66. Antonio Sánchez Trigueros, *Los clásicos del marxismo*, en: Antonio Sánchez Trigueros (coord.), *Sociología de la literatura*, Ed. Síntesis, Madrid 1996
67. Siegfried J. Schmidt, *La comunicación literaria*, en: José Antonio Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Arco/Libros, Madrid 1999
68. Robert Scholes, Eric S. Rabkin, *La ciencia ficción: historia, ciencia, perspectiva*, Taurus, Madrid 1982
69. Paul Simpson, *On the Discourse of Satire. Towards a stylistic model of satirical humour*, John Benjamins Publishing Company, Philadelphia 2003
70. Marc Slonim, *Escritores y problemas de la literatura soviética 1917 – 1967*, Alianza Editorial, Madrid, 1974
71. Richard Stites, *Iconoclastic Currents in the Russian Revolution: Destroying and Preserving the Past*, en: Abbott Gleason, Peter Kenez, Richard Stites (ed.), *Bolshevik Culture. Experiment and Order in the Russian Revolution*, Indiana University Press 1989
72. Darko Suvin, *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*, Fondo de Cultura Económica, México 1984
73. Carlos Taibo, *Historia de la Unión Soviética 1917-1991*, Alianza Editorial, Madrid 2010
74. Carlos Taibo, *La Unión Soviética 1917 – 1991*, Ed. Síntesis, Madrid 1993



75. Robert W. Thurston, *Life and Terror in Stalin`s Russia 1934 – 1941*, Yale University Press, 1996
76. Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Buenos Aires, Barcelona 1982
77. Wojciech Tomasiak, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wrocław, 1999
78. Lev Trotski, *Literatura y revolución: otros escritos sobre la literatura y el arte*, Ruedo Ibérico, París, 1969
79. Robert C. Tucker, *Lenin`s Bolshevism as Culture in the Making*, en: Abbott Gleason, Peter Kenez, Richard Stites (ed.), *Bolshevik Culture. Experiment and Order in the Russian Revolution*, Indiana University Press 1989
80. Honorio M. Velasco Maillo, *Hablar y pensar, tareas culturales. Temas de antropología lingüística y antropología cognitiva*, UNED, Madrid 2003