

La Guardia Blanca de Mijaíl Bulgákov y su
adaptación teatral



Facultad de Filología

Departamento de Filología Alemana y Filología Eslava

Grado en Lenguas Modernas y sus Literaturas

Trabajo Fin de Grado

Alumna: Sofía Pavón Vizcaya

Tutor: Alejandro Hermida de Blas

Curso académico: 2020-2021

Convocatoria: Junio 2021

Calificación: 10 - Matrícula de Honor

Título: *"La guardia blanca* de Mijaíl Bulgákov y su adaptación teatral"

Resumen

Análisis de la obra "La guardia blanca" y su adaptación teatral –"Los días de los Turbín"–, del autor Mijaíl Bulgákov (1891-1940), a través de la construcción de un contexto histórico, político, social y biográfico, con la intención de discernir la repercusión que dichas obras tuvieron en su vida. Se identifican rasgos comunes y diferencias de uno y otro título, comprendiendo las fases que atravesó la pieza dramática hasta su estreno, siendo hoy considerada la obra que le salvó la vida. Además, se analizan las consecuencias de la relación del escritor con el líder soviético Iósif Stalin mediante la correspondencia entre ambos, abriendo una futura línea de estudio: la implicación que tuvo el director Konstantin Stanislavski, una figura imprescindible en el mundo teatral y cultural ruso, específicamente como director del Teatro del Arte de Moscú.

Palabras clave: Mijaíl Bulgákov, *La guardia blanca*, *Los días de los Turbín*, *Cartas a Stalin*, literatura rusa

Abstract

Analysis of the novel "The white guard" and its theatrical adaptation - "The Days of the Turbins" - by Mikhail Bulgakov (1891-1940), through the construction of a historical, political, social and biographical context, with the intention of discerning the repercussions that these works had on his life. The common features and differences from one title to another are identified, understanding the phases it went through until its premiere, being today considered the –dramatic– play that saved his life. In addition, the consequences of the writer's relationship with the Soviet leader Iósif Stalin are analysed through the letters between them, opening up a line of study that is still pending: the involvement of the director Konstantin Stanislavski, an essential figure in the Russian theatrical and cultural world, specifically as director of the Moscow Art Theatre.

Keywords: Mikhail Bulgakov, *The white guard*, *The days of the Turbins*, russian literature, *Letters to Stalin*

Deseo transmitir mi más sincero agradecimiento a mi tutor, el Doctor Alejandro Hermida de Blas, quien no solo ha trabajado conmigo de manera minuciosa, sino que ha sido una guía en el estudio de la literatura rusa a lo largo del grado universitario, proporcionándome conocimientos reflejados en el presente trabajo, además de otros que me acompañarán en un futuro académico e investigador.

Al Doctor Ángel Luis Encinas Moral, un referente académico y vital, que ha logrado profundizar en la cultura y la literatura rusas, inculcando tanta sabiduría como respeto e ilusión por la filología.

A la Coordinadora del Grado, la Doctora Svieta Maliávina, quien acoge a los estudiantes con dedicación y, durante los siguientes cursos, sabe devolverlos a su camino cuando se desorientan.

A los Departamentos de Filología Eslava e Italiana, así como a la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid; un hogar confortable para los amantes del estudio de las lenguas y de la literatura.

A mis padres, por ser mi apoyo incondicional.

A mis hermanas, por animarme a luchar por mis sueños.

ÍNDICE

Introducción	4
Metodología	6
Marco histórico - literario	8
Marco biográfico del autor	10
Marco histórico - político de la obra	13
<i>La guardia blanca</i>	16
<i>Los días de los Turbín</i>	24
La relación con Stalin: correspondencia y consecuencias	32
Conclusiones	35
Bibliografía	37

Introducción

La mera elección de un objeto de estudio entre todos los autores que conforman la literatura rusa es todo un desafío. Si el “Siglo de Oro” se considera al XIX, llega la “Edad de Plata” (siglo XX) y, bajo un criterio personal, no desmerece en absoluto a la primera etapa. Bien es cierto que analizar uno u otro periodo es imposible sin tener en cuenta el papel que la literatura tuvo en la sociología, y viceversa. Una relación que podemos conocer a través de *Sociología y literatura*, un reciente ensayo de Fernando Álvarez-Uría.

Los movimientos revolucionarios europeos ejercían su influencia sobre el Imperio ruso, que se tambaleaba desde sus cimientos sin remedio. Hablamos de una Rusia dibujada a partir de la figura de los zares y los popes, que dio paso a un clima de cambio, una modernidad que se introducía en la sociedad rodeada de un halo de represión y censura, intensificadas a partir de la llegada del dirigente soviético entre 1929 y 1953 Iósif Stalin.

¿Tan avanzada parece mi degeneración? Presento como testimonio estas notas. Son fragmentarias, ¡pero yo no soy escritor! ¿Acaso deliro? Me parece que razono de manera perfectamente clara.

Bulgákov, *Diario de un joven médico*: 134

Pero referirse a la literatura social, o a la sociología literaria, no es tan escueto como analizar el contexto en el que nacían, se desarrollaban y veían (o no) la luz las obras. Cada título tomó un papel comunicador, fue el medio de expresión de su autor y no solo fue leído, sino replicado por sus coetáneos y sucesores, analizado durante años. Entre todos ellos abrieron las puertas de una época desconocida a quienes ahora estudian periodos marcados por la Historia en los que la opinión y la libertad de expresión no encontraban un lugar aceptable, convirtiéndose en armas de comunicación, declaraciones de intención y medios de desahogo. Autores silenciados, como lo fue Mijaíl Bulgákov, tenían mucho que decir.

El objetivo del presente estudio es analizar la obra *La guardia blanca* (*Белая гвардия*), publicada en 1924, y su adaptación a teatro, *Los días de los Turbín* (*Дни Турбиных*), escrita en 1925 y estrenada en 1926. Este retrato de la compleja situación bélica, política y social que vivía Ucrania en el año 1918 es expuesto por el autor de una manera particular que conseguirá no tanto dar información sobre aquella, pese a su carácter casi de crónica, sino comprender la peculiaridad de una situación que

convirtió a las personas en partes de muchos colectivos disgregados; a los colectivos, en representantes de ideas de las que ni siquiera eran plenamente conscientes, mostrando una convicción alejada de la realidad y sustentada, en muchas ocasiones, en ideas veladas; a los ideales, en instrumentos de batalla; a la batalla, en el día a día de una sociedad asustada que respondía al caos por obligación, y no por necesidad.

La guardia blanca es una obra que permite más de tres lecturas: la lectura como crónica, que seguramente produzca una cierta decepción puesto que no solo no es objetiva, sino que los hechos son analizados desde los protagonistas y sus perspectivas vitales; la lectura romántica, entendiendo por “romántica” el nivel de comprensión que Kieran Egan atribuye al vínculo con lo afectivo, con valores como el idealismo, la revolución y el carácter heroico de terminados personajes; y una lectura inferencial, crítica, que irremediamente reforzará el vínculo autor-lector, en un texto dotado no solo de belleza lingüística y numerosas influencias del género dramático, sino del humor, del simbolismo y de la elocuencia característicos de Mijaíl Bulgákov.

Los días de los Turbín, su adaptación dramatizada, nos adentra no solo en las cualidades comunes a ambos géneros y en las diferencias evidentes, sino también en el factor que hizo que Iósif Stalin se aficionara a la obra hasta el punto de permitir que el autor siguiera con vida.

Mencionamos brevemente a José Laín Entralgo (1910-1972) y a la pareja formada por Bibisharifa Jakimziánova y Jorge Saura, traductores de la obra narrativa y dramática, respectivamente. Más allá del mérito de cualquier buen traductor, entraña una particular dificultad la tarea de trasladar a otra lengua el uso satírico e inteligente que hace de la palabra Mijaíl Bulgákov.

Metodología

Para llevar a cabo este análisis, se ha procedido a la lectura minuciosa de *La guardia blanca*, buscando asimilar todos los niveles de lectura y comprensión posibles. Posteriormente se ha afrontado la lectura de *Los días de los Turbín*, siempre desde el punto de vista contrastivo, comparando la obra narrativa con la dramática. Además, los tres prólogos y las dos autobiografías contenidas en esta última edición han servido de gran ayuda tanto para elaborar un contexto histórico, como para asimilar la vida del autor concebida desde su propia pluma. Para la comprensión de la especificidad del género dramático, se ha recurrido a *Teoría del teatro*; una compilación de textos heterogéneos de varios autores, de la que la introducción de María del Carmen Bobes Naves nos ha servido como guía de análisis, tanto de la adaptación teatral, como de los elementos dramáticos que vienen insertados en la obra narrativa de manera posiblemente inconsciente por parte del autor, fruto de una inmensa afición por el género.

Además, se han leído *Diario de un joven médico* por ser una de las primeras obras narrativas publicadas por el autor (1925), con el fin de detectar rasgos comunes y la evolución en su estilo literario. Posteriormente, *Corazón de perro* (1926), por ser otra de sus obras destacadas, escrita en la misma etapa vital que el texto que nos ocupa, y además por contener una importante crítica satírica de la sociedad rusa y del hombre ruso moderno; siempre con la finalidad de identificar el carácter metafórico y el lenguaje elaborado del autor, además de entender ciertos movimientos en los diálogos y el uso repetido del símil.

Para adentrarnos en el contexto histórico se ha recurrido a *Civil war in Russia*, una monografía inglesa escrita por David Footman. El capítulo resulta de interés y necesidad, poniendo un foco de luz sobre una situación compleja en la que se suceden numerosos conflictos al mismo tiempo.

El manual *Historia de las literaturas eslavas*, de obligada consulta, se ha leído detenidamente, prestando especial atención a los capítulos dedicados a las letras rusas del siglo XX, a la situación del teatro soviético en los años 20 y 30, y a la biografía del autor.

Cartas a Stalin nos ha servido para ilustrar la relación entre el dirigente ruso y el autor y comprender el estado psicológico del autor, el proceso vital que atravesó, así como los numerosos intentos que realizó para huir del silencio que le fue impuesto durante años.

El esquema ha consistido en elaborar primero un doble enfoque histórico y social, hacia la propia biografía del dramaturgo en un primer momento, y hacia las dos obras

después, estableciendo así el contexto geográfico y temporal de estas. Además, se ha buscado comprender la sociedad de la época y cómo la identifica el propio autor, volcándola de una manera particular en la que entraremos en detalle.

Centrándonos en la famosa comunicación que estableció con Iósif Stalin, hemos analizado el papel que jugaron ambas obras, dramática y narrativa, tratando de entender la imagen apreciada por la crítica y por el dirigente, percepción que repercutió notablemente en la vida de Mijaíl Bulgákov. En este punto abordamos más el estudio cultural, tanto de sociedad, como de vida e influencias del autor.

Por último, se ha aplicado una mirada filológica al texto. Es decir, se ha prestado atención a la propia interpretación textual, entendiendo que abarca desde la construcción del marco narrativo, hasta la influencia del contexto, pasando por el cotexto, la edificación de los personajes, la estructura de la trama, la introducción de referencias y nuevos referentes, el posicionamiento del autor-narrador con respecto a la historia y al lector, el uso del humor...

Se daban prisa en terminar, pues toda persona decente que participa en una revolución sabe muy bien que los registros, cualquiera que sea la autoridad que los practique, se llevan a cabo entre las dos y media de la noche y las seis y cuarto de la madrugada en invierno, y entre las doce y las cuatro en verano. Sin embargo, tardaron en concluir el trabajo, gracias a Lariósik, quien en su empeño por familiarizarse con el manejo de la pistola introdujo el cargador por el lado contrario y para sacarlo se requirieron muchos esfuerzos y abundante cantidad de aceite.

Bulgákov, *La guardia blanca*: 235

En lo referente al contexto histórico de la obra, se ha procedido a introducir brevemente aquello directamente relacionado con la trama de la novela, con la finalidad de no ahondar en la compleja situación política ucraniana a principios del siglo XX. Si se ha intercalado levemente el contexto de la Primera Guerra Mundial, así como de la Revolución bolchevique, es como respuesta a las propias preguntas formuladas por los protagonistas a lo largo de los capítulos.

Marco histórico - literario

Tal y como afirma María de los Llanos Kashéeva, profesora de Lengua y Literatura Rusas en la Universidad de Valencia, Rusia se moderniza a una velocidad vertiginosa durante el siglo XX. En los primeros años de este, así como en los últimos del siglo XIX, se habla de la “Edad de Plata” para referirnos al renacimiento cultural y espiritual, cuyo origen data de 1898 en la revista *Мир Искусства* —*El mundo del arte*— (Kashéeva, 1997: 1191-1194). Aplicar ese término a la literatura es confuso, si tenemos en cuenta que, si existe una continuidad entre todo lo acontecido antes y después de octubre de 1917, es por inercia. Las nuevas ideologías y corrientes políticas tienen un reflejo evidente en la sociedad y en la literatura.

Mientras que los escritores trataban de encontrar nuevas inspiraciones, los años 20 se caracterizaron por la oposición de la corriente tradicional y realista, a las vanguardistas. Las vanguardias rusas compartían la idea de la creación de un “hombre nuevo” y de un “arte nuevo”; la exploración de una nueva estética y el surgir de numerosos movimientos: simbolistas, futuristas y cubofuturistas, egofuturistas, etc. (Kashéeva, 1997: 1192). Se debe siempre tener en consideración que la cultura y, más concretamente la literatura, de una¹



determinada época no es solo la que se origina en ese periodo, sino la interpretación que se hace de toda la producción anterior.

Paulatinamente, la lucha alcanzaba niveles de exaltación. Frente a la cultura de masas que deseaban los bolcheviques, estaba la negación de sus adversarios. El teatro se convertía en un instrumento educativo y político que adoptaba un importante papel en la transmisión de la ideología comunista (Klotchkov, 1997: 1290). Además, debía mostrar los valores de la revolución. Lógicamente, no había obras suficientes para tal propósito, de manera que se observaba como, por ejemplo, en los teatros se sucedían una y otra vez las mismas representaciones.

A consecuencia del final de la guerra civil, se libera este enfoque para dar paso a otro no menos específico: el arte debía exponer los ideales revolucionarios no desde los

¹ Журнал «Мир искусства». (s. f.). [Fotografía]. Benua Memory. <http://www.benua-memory.ru/1898-vipusk-gurnala-mir-iskusstva>

ideales, sino desde la nueva realidad social y económica. Es en este contexto en el que nace el “realismo socialista” (Klotchkov, 1997: 1292).

Aleksandr Voronski (1884-1937)² acuñó el término “literatura soviética” en 1922, respondiendo así a las exigencias del contexto político y social. Los escritores se veían obligados a manifestar una ejemplificación, un modelo de hombre que seguir y a través del cual las personas pudieran desarrollarse hasta encajar con la perfección que el sistema esperaba de ellas. Nos referimos a unos años caracterizados por la acentuación de la identidad de clase de los escritores, plasmada tanto en revistas del sector como en la RAPP: Asociación Rusa de Escritores Proletarios (Kashéeva, 1997: 1193).

Con la muerte de Lenin, el 21 de enero de 1924, el Secretario General desde 1922 del Partido Comunista de Rusia (bolchevique), Iósif Stalin, fue desplazando a sus rivales políticos, entre los que se encontraba Trotski. Stalin fue el protagonista de la supresión absoluta de la libertad de expresión. La literatura no volvería a ser esa disciplina libre al servicio de la sociedad, sino un instrumento del poder que estandarizó a los a los artistas, convirtiendo la oposición ideológica en toda una guerra entre tradicionales y vanguardistas. De 1924 a 1953, año del fallecimiento de Stalin, tuvieron lugar numerosos cambios en la política que lógicamente vieron su reflejo en la sociedad. Cuando la literatura ya era considerada una herramienta pública, en 1932 fueron disueltas todas las organizaciones de escritores proletarios mientras nacía la Unión de Escritores Soviéticos (Союз писателей СССР) que contó con autores como Máximo Gorki (1868-1936), quien sostenía que el socialismo construía individuos que al mismo tiempo establecían el tejido socialista. En este espacio (SSP) “se criticaba duramente la actuación de la RAPP y se sostenía que no cabía un arte o una literatura de clase, proletaria, cuando en la URSS se había logrado ya una sociedad sin clases” (Dueñas, 2018: 185). Los años de represión y temor quedan plasmados no solo en el aumento de exilios forzosos a Siberia, sino en la cantidad de vidas perdidas de todo aquel que se opusiera o lo hubiera hecho con anterioridad a su régimen y persona. “Las acusaciones de trotskismo, de oposición a la revolución y de espionaje fueron las más habituales para justificar el asesinato” (Dueñas, 2018: 184).

² Crítico y editor de ideología marxista con un recorrido activo dentro de la cultura y la política, se opuso al régimen de Stalin y fue acusado y detenido en varias ocasiones, hasta finalmente ser condenado a muerte en 1937.

Marco biográfico del autor

El “realismo fantástico”, es decir, la exposición de tramas en las que predominaba la naturaleza fantástica entrelazadas con elementos realistas, es una de las características definitorias de Mijaíl Bulgákov (Kashéeva, 1997: 1221).

Родился в 1891 году в Киеве. Сын профессора. Окончил Киевский университет по медицинскому факультету в 1916 году. Тогда же стал заниматься литературой, нигде не печатаясь до 1919 года.

В годы 1919-1921, проживая на Кавказе, писал фельетоны, изредка помещаемые в газетах, изучал историю театра, иногда выступал в качестве актера.

В 1921 году переехал в Москву, где служил в газетах репортером, затем фельетонистом.

В годы 1922-1924, продолжая газетную работу, писал сатирические повести и роман „Белая гвардия“.

В 1925 году, по канве этого романа, написал пьесу, которая в 1926 году пошла в Московском Художественном театре под названием „Дни Турбиных“ и была запрещена после 289-го представления.

Следующая пьеса „Зойкина квартира“ шла в театре имени Вахтангова³ и была запрещена после 200-го представления.

Следующая — „Багровый остров“ шла в Камерном театре и была запрещена приблизительно после 50-го представления.

Следующая — „Бег“ была запрещена после первых репетиций в Московском Художественном театре.

Следующая — „Кабала Святош“ была запрещена сразу и до репетиций не дошла.

Через 2 месяца по запрещении „Кабалы“ (в мае 1930 года) был принят в Московский Художественный театр на должность режиссера, находясь в которой, написал инсценировку „Мертвых душ“ Гоголя.

В марте 1931 года был принят кроме режиссуры и в актерский состав Московского Художественного театра.⁴

³ Enlace al apartado histórico de la web oficial del Teatro Vajtángov: <https://xn--80aaafcf3ej6a3a.com/about/>

⁴ *Nací en 1891 en Kiev. Hijo de un profesor. Me gradué en la Facultad de Medicina de la Universidad de Kiev en 1916. En esa época ya me dedicaba a la literatura, sin llegar a publicar hasta 1919. En 1919-1921, mientras vivía en el Cáucaso, escribí folletos esporádicamente en periódicos, estudié la historia del teatro y, a veces, actuaba como actor. En 1921 me trasladé a Moscú, donde trabajé para periódicos como reportero y luego como folletista. En 1922-1924, continuaba con mi labor periodística, escribí novelas satíricas y la novela "La guardia blanca". En 1925, basándome en esta novela, escribí una obra de teatro,*

Una de las maneras de acercarse a la biografía de un autor es hacerlo a través de su autobiografía, por lo que ha sido escogida una de las varias que están publicadas⁵. No obstante, presentamos a continuación una breve biografía resumida del dramaturgo y novelista ruso, con el objetivo de poner un foco sobre sus obras, así como de eliminar posibles incógnitas.

Mijaíl Afanásievich Bulgákov (Михаил Афанасьевич Булгаков, 1891-1940) nació en Kiev (actual capital de Ucrania). Se graduó en medicina en 1916 y trabajó como médico en hospitales del suroeste ucraniano, al servicio de la Cruz Roja. Esta experiencia la plasmó en su obra narrativa autobiográfica: *Diario de un joven médico (Записки юного врача, 1925)*. Por motivos de salud, cesó su actividad médica en 1918, iniciándose el año siguiente en el periodismo y el género dramático. Fue tal el placer que encontró en la literatura, que abandonó completamente el ejercicio de la medicina y se comenzó a concebir como autor. La colección de relatos satíricos *Diaboliada (Дьяволиада)* y la primera parte de *La guardia blanca (Белая гвардия)* vieron la luz en 1924, seguidas de la publicación de *Corazón de perro (Собачье сердце)*, así como de la escritura de *La huida (Бег)* y el estreno en el teatro de *Los días de los Turbín (Дни Турбиных)* y *El apartamento de Zoika (Зойкина квартира)*, apenas dos años después. Estas dos obras dramáticas y la casi recién estrenada *La isla púrpura (Багровый остров)* serían prohibidas por la censura del régimen estalinista en 1929, lo que nutriría la desesperación del autor, que llegó a quemar sus propios manuscritos y a solicitar reiteradas veces el abandono de la Unión Soviética. En 1931 concibe *Adán y Eva (Адам и Ева)*, una obra

que en 1926 se representó en el Teatro de Arte de Moscú con el título de "Los días de los Turbín" y fue prohibida tras la 289ª representación. La siguiente obra, "El apartamento de Zoika", se representó en el Teatro Vajtánov y fue prohibida tras la 200ª representación. La siguiente, "La isla purpúrea", se representó en el Teatro de Cámara y fue prohibida después de la 50ª representación. La siguiente, "La huida", fue prohibida tras los primeros ensayos en el Teatro de Arte de Moscú. La siguiente, "La cábala de los devotos", fue prohibida de inmediato y no llegó a los ensayos. Dos meses después de la prohibición de "Los devotos" (en mayo de 1930) fui aceptado en el Teatro de Arte de Moscú como director, donde escribí una adaptación de la obra "Almas muertas" de Gogol. En marzo de 1931, además de dirigir, fui aceptado en el reparto de actores del Teatro de Arte de Moscú.

Texto original procedente de: Bulgákov, M. A. (s. f.). *Автобиография – Музей Михаила Булгакова*. Музей Михаила Булгакова. Recuperado el 14 de abril de 2021, de <https://bulgakovmuseum.ru/avtobiografiya/>

Las traducciones de las citas son realizadas por la autora del presente texto, salvo que se indique lo contrario.

⁵ Figuran dos autobiografías del autor traducidas a español, que datan de 1924 y 1937 respectivamente, en: Bulgákov, M. A. (2002). *Los días de los Turbín* (1ª ed.). Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

dramática que se publicó muchos años después, lejos de allí. Sometido ya no solo a la crítica, sino a un eterno segundo plano, comienza a escribir *El maestro y Margarita* (*Мастер и Маргарита*), cuya idea se remonta a 1918. Precisamente podemos acercarnos a la realidad del escritor en el plano cultural y social gracias a ella, considerada por algunos críticos su obra maestra, que sería publicada póstumamente.

La pobreza y una débil salud mental, consecuencias ambas del estalinismo, hicieron de la década de los 30 un infierno para Bulgákov. Aun así, llevó a escena *El Quijote* (*Дон Кихот*) y *Almas Muertas* (*Мёртвые души*). Una sátira que versaba sobre las polémicas relaciones entre la literatura, el arte y el poder, *La cábala de los devotos* (*Molière*) (*Кабала святош (Мольер)*), fue víctima de profundas críticas en el periódico *Pravda* (*Правда*) y consecuentemente suprimida. A finales de 1936 escribe la *Novela teatral* (*Театральный роман*), una sátira sobre el mundo del teatro que será publicada póstumamente en 1965. En 1938 se dedicó de lleno a *El maestro y Margarita*, cuyo epílogo tiene fecha de 1939. En 1940 fallece en Moscú a causa de una enfermedad renal (Klotchkov, 1997: 1294-1295).



⁶ Bulgákov en 1928. Fotografía dedicada por él a su segunda esposa, Liubov. (1991). [Fotografía]. En *Cartas a Stalin*, Mondadori España.

Marco histórico - político de la obra

La Primera Guerra Mundial (1914-1918), las Revoluciones de Febrero y Octubre (1917) y la Guerra Civil Rusa. La guerra de independencia ucraniana.

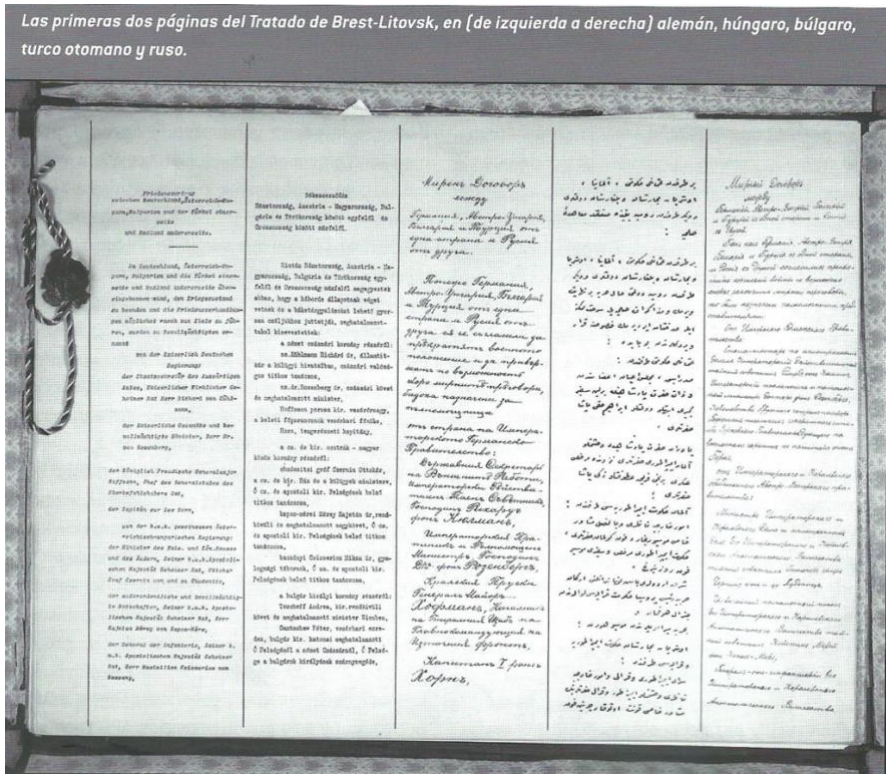
La Guerra Civil Rusa es uno de los fenómenos históricos más complejos de analizar, no solo por la variedad de ejércitos implicados, sino porque sucedían al mismo tiempo los conflictos bélicos resultantes de los diversos objetivos de unas y otras fuerzas, ideologías y facciones. *The Civil War was seldom what world leaders of the time imagined it to be, and for lesser beings was obscured in a fog of ignorance, partisanship, self-justification and myth- a fog that to some extent still persists*⁷ (Footman, 1961: 15).

Después de participar durante tres años en la Primera Guerra Mundial (1914-1918), Rusia estaba exhausta. El Imperio alemán y sus aliados (Imperio austrohúngaro, Imperio otomano y Bulgaria) se enfrentaban al Imperio ruso, Francia, Gran Bretaña, Bélgica, Rumanía, Italia, Japón y, más tarde, Estados Unidos. El estallido de la Revolución democrática de Febrero de 1917 no es sino una consecuencia de ello. El Gobierno Provisional establecido, junto con un ejército progresivamente desintegrado, acompañaron al endurecimiento de las leyes con las que pretendía recuperar el orden. Una sociedad confundida y sumergida en una profunda crisis económica, social y filosófica respondía con la afiliación, no del todo fundamentada, a corrientes ideológicas entre las cuales destacaron las teorías marxistas. Meses más tarde, la Revolución bolchevique de Octubre de 1917 derrocó al Gobierno Provisional. Rusia perseguía encontrar su alma a través de la libertad y el orden promovidas por el nuevo orden surgido de la Revolución. Desde la perspectiva de la comunicación social y la propaganda política, el papel que jugaron los eslóganes -como símbolo de una etapa en la que la comunicación de masas y el consiguiente movimiento de estas eran claves del éxito- ha sido estudiando durante años⁸. Uno de sus grandes logros fue conseguir que la Revolución fuera entendida como una lucha por la paz.

⁷ *La Guerra Civil no fue lo que los líderes mundiales de la época imaginaron que sería y, para los menos, quedó oscurecida en una niebla de ignorancia, partidismo, autojustificación y mito - una niebla que hasta cierto punto aún persiste.*

⁸ *La Teoría de los efectos.*

En abril de 1917 Lenin regresaba del extranjero, exigiendo el cese inmediato de la guerra y la revolución socialista. Entraban en un periodo en el cual la guerra era entendida por la derecha como una señal inequívoca de honor, mientras que la izquierda moderada estaba centrada en defenderse del imperialismo germánico. Los bolcheviques y sus simpatizantes comenzaron a ganar en número y apoyo, no solo por la oposición hacia la campaña bélica, sino por enfrentarse a un Gobierno Provisional que seguía negando el reparto de las tierras y las mejoras de las condiciones laborales de los obreros —especialmente en las fábricas—, hasta que ya en noviembre del mismo año tomaron completamente Petrogrado⁹. Extendieron progresivamente su control a otras provincias y consiguieron que parte de los socialistas revolucionarios participasen de un gobierno bolchevique, al menos durante dos meses (Footman, 1961: 17).



10

Los bolcheviques entonces comenzaron el pacto de un armisticio con los alemanes. Estos exigían unas condiciones tan duras que Trotski terminó por retirarse de las negociaciones. En febrero de 1918 Lenin forzó, dado el avance alemán por el territorio, a aceptar las condiciones alemanas, entre las que estaba la pérdida de tierras ucranianas,

⁹ La ciudad de San Petersburgo ha cambiado de nombre en varias ocasiones. Hasta 1924 no pasa a llamarse Leningrado.

¹⁰ Las primeras dos páginas del Tratado de Brest-Litovsk. (2017, diciembre). [Fotografía]. Crónica popular. https://www.academia.edu/35624304/LA_REVOLUCIÓN_RUSA_Y_LA_LUCHA_POR_LA_PAZ_EL_TRATADO_DE_BREST_LITOVSK_pdf

firmando el tratado de Brest-Litovsk el 3 de marzo de 1918. Los alemanes habían firmado mientras tanto un tratado de paz con Ucrania, otorgándole su independencia. Cabe señalar que, dada la actitud de León Trotski como Comisario de guerra, este pacto fue roto, volviendo al combate el 18 del mismo mes y obligando con ello a la aceptación de unas condiciones más exigentes como fue la pérdida de los territorios ucraniano, finlandés y de los territorios bálticos. (Fontana, 2017: 69; citado por López, 2017: 37).

La independencia de Ucrania nos traslada a la otra realidad que tenía lugar al mismo tiempo: la guerra de independencia ucraniana. El nacionalismo ucraniano, entendido como movimiento de masas, data de 1890 aproximadamente con la institución del Partido Radical Ucraniano. En el siglo XX, la República Popular Ucraniana —Українська Народна Республіка, en ucraniano— (proclamada desde el 20 de noviembre de 1917) se estableció primero a través de la Rada Central Ucraniana —Українська Центральна Рада, en ucraniano—, que contemplaba una autonomía estatal dentro de la Rusia Federal. Simultáneamente, los bolcheviques estaban ocupando territorios ucranianos, iniciando la tensión con los partidarios de un Gobierno provisional, hasta que el territorio se divide en dos repúblicas independientes. Rompiendo todos los vínculos con Rusia y el movimiento bolchevique, la República Popular Ucraniana estableció su autonomía y comenzó a pactar con los alemanes. El 8 de febrero de 1918 los bolcheviques entraron en Kiev, lo que obligó a la Rada Central a huir en un primer momento, y a comenzar negociaciones con los alemanes y aliados. En el Tratado de Brest-Litovsk no solo se pondrá fin a la campaña bélica, sino que se dejará Ucrania bajo el control alemán (López, 2017: 35-36).

En abril de 1918 los alemanes ocuparon Járkov y Odesa, mientras instauraban un gobierno ucraniano bajo la figura del *hetman* Pavló Petróvych Skoropadski (1873-1945)¹¹, mediante un golpe de estado contra la República Popular Ucraniana. El Directorio de la República Popular Ucraniana —Директорія Української Народної Республіки, en ucraniano—, con Simon Petliura como uno de los fundadores, se sublevó contra el *hetman* (13 de noviembre de 1918), que, coincidiendo con la derrota alemana en la Primera Guerra Mundial, se vio obligado a abandonar Kiev definitivamente en diciembre de 1918. Lenin anuló entonces el Tratado de Brest-Litovsk, entrando de nuevo en Ucrania, un capítulo que se desarrollará en 1919.

¹¹ Político y exgeneral del Imperio ruso.

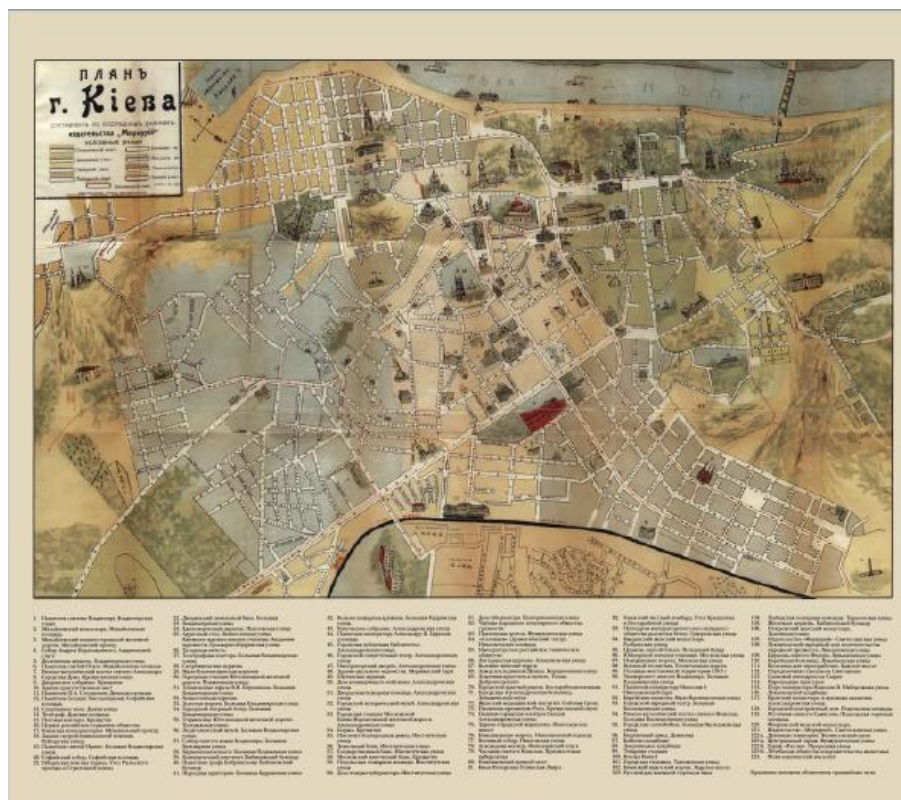
La guardia blanca

La vida de Mijaíl Bulgákov queda representada en la familia protagonista de esta historia. Él experimentó la guerra civil ucraniana y tomó parte en ella relativamente, al ejercer como médico en el frente. Estamos por tanto ante una novela con notas autobiográficas que frecuentemente adquiere rasgos de crónica, mientras otorga un valor especial al diálogo —y así lo percibimos en la gran cantidad de ellos que encontramos, llegando a ocupar páginas enteras—, que no solo no interrumpe el hilo narrativo, sino que lo constituye.

Esta era la situación: toda la ciudad sabía que Petlyura estaba a punto de abandonarla esa noche o la noche siguiente. Los bolcheviques avanzaban desde la orilla oeste del Dniéper y corría el rumor de que formaban una gran fuerza. Debo admitir que toda la ciudad estaba más que deseosa, incluso entusiasmada, de su llegada. Las atrocidades cometidas por los hombres de Petlyura en Kiev el mes anterior estaban más allá de cualquier cosa que se pueda imaginar. Cada minuto había pogromos y se asesinaba a gente todos los días, sobre todo a judíos, por supuesto. [...]

Bulgákov, *Diario de un joven médico*: 184

La guardia blanca sitúa al lector en un contexto político, temporal y geográfico de inmediato. En el caso de la fecha, la novela comienza con la siguiente frase: “El año 1918 del nacimiento de Cristo y el segundo del comienzo de la revolución fue grande y terrible. La primera frase del último capítulo dice: El año 1918 de Nuestro Señor fue grande y terrible, pero 1919 fue más terrible todavía” (Bulgákov, *La guardia blanca*: 17). Y, en efecto, dedica estas últimas páginas a introducir los primeros meses de 1919, además de retomar elementos que se presentaron en el primer capítulo, creando una estructura cíclica repleta de profundas reflexiones e imágenes. Nos referimos a los azulejos de Saardam, la recuperación de los sueños de los que hablaremos próximamente, el regreso de personajes que han abandonado la trama casi desde la primera parte (Talberg), etc. Sin embargo, geográficamente se desarrolla en la ciudad ucraniana de Kiev —la Ciudad, en la obra—, a la que no nombra directamente en ningún momento, si no es mediante la descripción de su arquitectura y distribución, así como de las calles, los montes y del propio río Dniéper.



12

Los cambios temporales y espaciales son fácilmente interpretados, puesto que Bulgákov hace alusiones constantes a cambios de fecha y plano. En cuanto al contexto político, *La guardia blanca* narra el desarrollo del conflicto bélico durante la guerra civil rusa en Kiev (Ucrania), a través de la vida de una familia de ideología contrarrevolucionaria que lucha en el ejército blanco contra la invasión de Petliura y, en realidad, contra todo aquello que se oponga al zarismo. El día a día, la supervivencia en una estructura social en decadencia, el caos que los envuelve y cómo la guerra incide sobre el ser humano, degradando sentimientos e ideales, sin importar el bando al que se pertenece, son las ideas principales que conviven con las reuniones familiares, de amigos y vecinos, que poco a poco ven cómo sus vidas se van transformando en el producto de la guerra, expresado a través del miedo, del desconocimiento y de la impotencia.

Un calor sofocante en los dorados campos de Ucrania. Las compañías de cadetes avanzaban entre las nubes de polvo. Todo eso sucedió, sucedió, pero había dejado de existir. Una vergüenza. Estupideces.

Bulgákov, *La guardia blanca*: 26

¹² Mapa de la ciudad de Kiev. (s. f.). [Ilustración]. En *Белая гвардия*, 2015 (p. 825).

Aunque a nivel histórico no es precisa, especialmente en las dos primeras partes, el contexto histórico de la obra se construye a través de fechas y de datos militares. La uniformidad militar, ampliamente descrita, será utilizada para representar completos colectivos, corrientes de pensamiento y actuación.

La guardia blanca consta de tres partes que podrían definirse en tres palabras fundamentales: introducción, nudo, desenlace; o según las percibe realmente el lector: presentación, caos, explicación del caos - solución del conflicto. El peso de la trama recae en la primera y en la tercera parte. Sigue un orden cronológico, con una estructura lineal, intercalando episodios bélicos, cotidianos, sueños, recuerdos y una importante cantidad de diálogos, redactados predominantemente en estilo directo, intensificados y atenuados respectivamente mediante el uso de signos de exclamación y puntos suspensivos. Igualmente, se reconoce en estos la escasez de nexos¹³, creando frases inacabadas y enunciados incoherentes. Esta característica recuerda a una de las principales del teatro, dejando que la faceta dramática del autor contagie la obra. Por otro lado, esta tragedia bélica-social se introduce en el drama personal; algo que el autor evidencia desde el principio, comenzando con la muerte de la madre de la familia.

La primera parte, formada por siete capítulos, está dedicada a la presentación de los personajes principales. Esto incluye el desastre que están experimentando, las posiciones políticas de todos ellos, así como un primer boceto del desconcierto y del miedo crecientes en sus círculos sociales y personales. Las escenas de la vida cotidiana y militar, así como el predominio del rumor sobre la certeza, la imprecisión de la información que comparten entre ellos y con el lector, comienzan a generar algo perseguido por el autor, en general, en sus obras: la identificación del lector con la trama y los personajes principales. De la turbación general, entramos en el caos de una segunda parte constituida por tan solo cuatro capítulos. Episodios violentos, frases inconclusas y, en ocasiones, incoherentes; cargos militares y nombres que se superponen sin descanso. El ejército blanco termina siendo vencido y esto genera que los ideales blancos sean puestos en duda por los protagonistas, que paulatinamente van sintiéndose engañados, desinformados, indiferentes para los dirigentes del movimiento y hacia el mismo.

¹³ Fenómeno de asíndeton.

El jefe, que había quedado al teléfono, se pegó un tiro en la boca. Sus últimas palabras fueron:

- Estos canallas del Estado Mayor... Comprendo muy bien a los bolcheviques.

Bulgákov, *La guardia blanca*: 209.

El ritmo narrativo ha aumentado a lo largo de las páginas de esta segunda parte, introduciendo al lector en un plano diferente. El día a día de la familia Turbín se observa desde dentro de la novela. Encontramos en esta parte sucesos importantes, como el regreso del hermano mayor (Alexéi¹⁴) gravemente herido, y los confusos sueños de Nikolka. Sueños que, durante el resto de la obra, adquieren un papel interesante, actuando de confesores con el lector, revelando deseos, anhelos, el subconsciente de los personajes e incluso la naturaleza de su propia alma. La tercera parte, constituida también por nueve capítulos, supone la liberación de la trama y del sufrimiento al que se ha sometido a los personajes, poniendo un foco de luz sobre el argumento. Esto ayuda a entender definitivamente los episodios a los que hemos estado acudiendo anteriormente.

Estaba completamente claro que en la víspera se había producido una repugnante catástrofe: habían dado muerte a todos los nuestros, los habían cogido por sorpresa.

Bulgákov, *La guardia blanca*: 224.

Es en esta parte donde algunos valores recuperan su importancia, como el trato familiar (plasmada en la relación con el personaje de Lariósik) y el calor del hogar. Cierra el 1918 e introduce el fatídico 1919, que augura será peor, un guiño de consciencia autobiográfica por parte del autor-narrador.

Recuperamos esta idea del autor-narrador, que se sitúa aparentemente fuera de la acción. En tercera persona, podríamos hablar de un narrador no ficcional, que se refiere a aquello vivido, de lo que fue testigo o de lo que le contaron. Bulgákov es narrador y autor de esta obra, estableciendo un alto grado de coincidencia entre ambos roles. Las notas autobiográficas referidas no solo a su entorno familiar, sino a la sociedad en la que vivió, así como a sus propios ideales, contribuyen a la naturalidad con la que dirige los cambios bruscos de escena, a la espontaneidad con la que desglosa el paso del tiempo,

¹⁴ Si bien en la obra teatral se ha transcrito como *Alekséi*, la versión narrativa dice *Alexéi*. Estas diferencias de transcripción aparecen en otros nombres como Nay-Turs y Nai-Turs. En el presente texto mantenemos el nombre según ha sido transcrito en cada una de las traducciones.

incluso a la anticipación de los hechos que leemos ocasionalmente. Además, en esta obra podemos también hablar de un Bulgákov-personaje, encarnado en el que sería su alter-ego, Alexéi Turbín. El autor tomará su voz en ocasiones y, entre personaje y narrador, se expresará por medio del discurso directo libre y en segunda persona cuando se dirija al lector. De esta forma, el lector se convierte también en un personaje que se desplaza por la escena con el resto de los protagonistas. Y esto es una meritoria característica del escritor: influir en las emociones y en la psicología del lector, siempre ayudado por el realismo del argumento y de las descripciones.

Y esos azulejos, las butacas tapizadas con viejo terciopelo rojo, los descoloridos tapices del zar Alexéi 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 de un campo oriental que no cesaban de aparecérsese a Nikolka en sus delirios cuando enfermó de escarlatina, la lámpara de bronce de su pantalla, los mejores armarios del mundo con libros que olían a misterio y a viejo chocolate, con Natasha Rostova y *La hija del capitán*, las tazas de borde dorado, la plata, retratos y más retratos: todo eso era lo que en el tiempo más difícil la madre había dejado a los hijos [...].

Bulgákov, *La guardia blanca*: 19.

La guardia blanca es una novela que aúna con maestría los diferentes tipos de texto, coexistiendo la intención narrativa con la informativa y argumentativa y, por supuesto, estética o descriptiva. De hecho, la existencia de un mayor número de descripciones (físicas, de uniformes, médicas, sonoras, visuales) que del contexto en sí mismo, provocan en el lector la necesidad de hacer un mayor esfuerzo para no despreciar ningún dato. Basándonos en esta afirmación, podemos decir que el texto disminuye en eficiencia, aún siendo eficaz y, por tanto, apropiado para su correcta lectura e interpretación.

Esta crónica familiar histórica se reúne en una novela en la que la poca ficción existente responde a personajes y elementos menores. El teniente Mishlaievski, el teniente Karás (Stepánov) y el teniente Shervinski son amigos íntimos de la familia y los otros tres protagonistas, junto con el coronel Nai-Turs. Todos ellos, incluidos Elena, Nikolka y Alexéi, evolucionan a medida que las experiencias se van sucediendo. Se trata siempre de personajes que descubrimos mientras actúan y conversan, siendo siempre conscientes y conocedores de todos sus pensamientos.

¿Por qué sucedió todo eso? Nadie podría decirlo. ¿Pagaría alguien la sangre vertida? No. Nadie. Sencillamente, se derretiría en la nieve, saldría la verde hierba ucraniana, se alegraría la tierra... brotarían los trigales... [...] La sangre vertida en los campos cuesta poco y no la pagará nadie. Nadie.

Bulgákov, *La guardia blanca*: 338.

Introduce también información que, aunque no sea indispensable para la comprensión de la novela, sí la dota de mayor valor informativo. Por ejemplo, la presentación del problema antisemita nos concierne de la intolerancia y el racismo que asolaron a Europa durante gran parte del siglo XX.

- ¡Judío! - gritaba furioso el de la vara-. ¡Llevallo ahí a esas pilas de troncos, hay que fusilarlo! Te enseñaré a andar por la oscuridad. ¡Te enseñaré! ¿Qué hacías junto al puente? ¡Espía!

Bulgákov, *La guardia blanca*: 337.

La meditación sobre la naturaleza de la guerra va ligada a la reflexión sobre la naturaleza humana. Llega así a una conclusión inmediata que gira en torno al concepto de la humanidad. Bulgákov criticará indirectamente cómo esta naturaleza va unida a la posición política, limitando los rasgos humanos a los relatos de familiaridad y amistad, en los que las relaciones traspasan los ideales sociales. La concepción del alma, apenas nombrada anteriormente, constituye otro punto clave en episodios como el del apilamiento masivo de cadáveres (con el que retoma el símil entre la descomposición del cuerpo y la del alma¹⁵), en las decisiones de los generales compasivos, de aquellos que intentan aprovecharse de su cargo, e incluso en la crueldad con la que deciden e informan, o desinforman. “No hay señal capaz de detener la desintegración y descomposición que anidan en las almas de los hombres” (Bulgákov, *La guardia blanca*: 284).

“El tercer ángel derramó su copa sobre los ríos, y sobre las fuentes de las aguas, y se convirtieron en sangre”¹⁶

(Bulgákov, *La guardia blanca*: 21).

¹⁵ Tópico literario que aparece ya en *Corazón de perro*.

¹⁶ Apocalipsis 16:4.

Dios y las creencias están presentes en el relato de Bulgákov. Los rezos de Elena a la Virgen constituyen la manifestación más constante y evidente. Además, encontramos referencias al Apocalipsis, al que denominan “tremendo libro”. El párroco de un paciente de Alexéi es presentado como un buen interpretador de la religión que salva la vida de un creyente que no buscaba cura a su enfermedad por respetar el castigo divino. Sin embargo, las críticas a los popes son constantes. “Los popes, si les dan un billete de cinco rublos, son capaces de decir una misa al diablo” (Bulgákov, *La guardia blanca*: 288). De la misma religiosidad se servirá para cargar contra Trotski, bautizándolo este mismo paciente como el Anticristo.

- Es joven, pero encierra la infamia de mil diablos. Induce a las mujeres y a los jóvenes al vicio. Ya resuenan las trompetas de combate de las huestes pecadoras y sobre los campos se ve la faz de Satanás que las sigue.

- ¿Habla de Trotski?

- Sí, ese es el nombre que ha adoptado. Pero su verdadero nombre en hebreo es Abaddón, y en griego Apolo, que significa destructor.

(Bulgákov, *La guardia blanca*: 330).

No olvidemos que Bulgákov es un autor que viene caracterizado por hacer un uso brillante del simbolismo, de la ironía, de muecas cómicas, metáforas sorprendentes y giros inesperados. Mezcla todo ello con un léxico cotidiano en la mayoría de las escenas, y militar en otras. Una perspectiva interesante del lenguaje en este caso es el usado para conducir la violencia que toma el protagonismo en múltiples ocasiones, en las que se describen episodios profundamente agresivos y desagradables. Un ejemplo reside en las páginas dedicadas a la búsqueda del cuerpo, apilado con muchos otros, del coronel Naiturs. Gracias a él, Nikolka ha sobrevivido, y decide responsabilizarse de entregárselo a la familia para que puedan velarlo. En este episodio subyace la idea de la consciencia: “[...] se sentía triste, aunque tenía la conciencia en paz” (Bulgákov, *La guardia blanca*: 319).

Si los sueños son anhelo y refugio, donde alma y subconsciente se expresan con libertad, no resulta menos interesante el juego que hace con los relojes y las manecillas. El tiempo avanza, indiferente a la sucesión de acontecimientos. Además de esto, el simbolismo está presente en detalles como la numeración de la celda de la que escapa

Petliura (666)¹⁷, la expresión del alma a través de los ojos¹⁸, o el juego de colores. Así el elenco de metáforas visuales lo lideran el blanco y el rojo. Estos se enfrentan en toda la novela, predominando el primero en la primera parte, y el segundo en la última, en la que el sol es rojo y las banderas de ese color evocan la libertad. La uniformidad también se transforma en elemento de reconocimiento social, pudiendo nombrar a *los grises* para dirigirse a los alemanes, por ejemplo, a causa de sus cascos y armaduras que los protegían (Bulgákov, *La guardia blanca*: 41).

“[...] y tocaba su amada guitarra, que exhalaba una voz tierna y sorda: trin..., aunque algo vaga, porque aún no se sabía nada concreto” (Bulgákov, *La guardia blanca*: 25). Otro rasgo que embellece el texto es su sonoridad. Está repleto de onomatopeyas —reproducciones fieles de los sonidos que buscan ser descritos. Además, la obra está llena de canciones.

Las figuras retóricas, tanto metáforas como onomatopeyas, persiguen elevar el valor expresivo e intensificador de la palabra. Aparte de estas, encontramos en el texto alusiones y constantes notas irónicas y sarcásticas. Debemos recordar que no solo el simbolismo caracteriza a Bulgákov, sino un profundo sentido del humor y de la elocuencia. “Se parecía mucho a un hurón sin rabo” (Bulgákov, *La guardia blanca*: 176).

Las referencias a la literatura son numerosas, citando autores, obras e incluso pasajes más concretos que exigen un conocimiento más profundo por parte del lector. Precisamente la que utiliza *El carpintero de Saardam*, una novela de P.R. Furman, para dirigirse a la estufa hogareña, se mantiene durante todo el relato. Otros ejemplos son las referencias a *La dama de picas*¹⁹ (Bulgákov, *La guardia blanca*: 66) y a *La nochebuena*²⁰ (Bulgákov, *La guardia blanca*: 27). Asimismo, mediante la introducción de figuras como las de Momo²¹ y Apolo, el autor deja testimonio de su conocimiento e interés por la mitología griega.

¹⁷ Número asociado siempre al diablo, a partir de la lectura del Apocalipsis.

¹⁸ Esta idea viene representada en la literatura desde el Renacimiento petrarquista.

¹⁹ Relato de A. Pushkin.

²⁰ Novela breve de N. Gógol.

²¹ Personificación del sarcasmo (Grimal, 1981: 365).

Los días de los Turbín

Una nueva generación de actores, entre los que se encuentran Nikolái Jmeliov, quien interpretó a Alekséi Turbín; Vera Sokolova, interpretando a Elena Turbín; Mijaíl



Yanshin, a Lariósik, entre otros (Smelianski, 2012: 109-112)²², no solo adquiere fama, sino la técnica interpretativa producto de una obra compleja, con un director como Konstantin Stanislavski (1863-1938) y numerosas conversaciones con el autor, de

las que quedan pequeños manifiestos en forma de anotaciones en los guiones.

Como ya hemos introducido previamente, en los años 30 las purgas estalinistas fueron protagonistas, junto con la disolución de los teatros y la avalancha de críticos que acusaban a los artistas contrarios a los ideales bolcheviques, o que parecían serlo. Stanislavski se vio obligado incluso a escribir a Stalin, suplicándole superar la censura que se ceñía sobre el Teatro del Arte de Moscú, fundado en 1898 junto con Vladímir Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko (1858-1943). Además de salvar el Teatro, consiguió consolidar un sistema de arte escénico que llevaba creando varios años y se convirtió en una doctrina mundialmente aceptada. Durante todo ese periodo, se mantuvo fiel a sus principios artísticos, sosteniendo el realismo y la tradición psicológica contra el modernismo. Ajeno al creciente desequilibrio social y de las vanguardias artísticas, terminó por obtener el beneplácito bolchevique, dado que mantuvo una posición política neutra y siempre la teoría de que el teatro respondía al servicio del pueblo. Posiblemente por ello, el Teatro del Arte y Stanislavski cayeran bien a un Stalin que le invitó a ajustarse al realismo socialista (Klotchkov, 1997: 1310-1312).

Como respuesta a la escasez de obras nuevas que encajasen con el enfoque social y políticamente aceptado, el director se vio en la necesidad de ajustar un nuevo repertorio, en el que tuvo cabida Mijaíl Bulgákov. El 5 de octubre de 1926 se estrena en el Teatro del Arte de Moscú *Los días de los Turbín*, la primera obra postrevolucionaria que aborda los sucesos históricos que han azotado a Rusia. La obra, que en un principio no cuenta con la confianza de Stanislavski,



²² Las fotografías relativas a la representación y actores —nombrados en orden de aparición— proceden del pertinentemente citado artículo de Smelianski, en el volumen conmemorativo del Teatro del Arte de Moscú.



quien participa activamente de la producción, pero no pone su nombre en el cartel del estreno (Smelianski, 2012: 109), aunque después la defendería notoriamente; se convierte en un éxito precisamente por la involucración del propio Bulgákov en su preparación, otorgando a cada detalle una absoluta importancia. La sencillez y la humildad que el dúo Stanislavski - Bulgákov aportan a la representación, tanto por la elección de la palabra como vehículo de mensajes profundos, como por la actuación realista y humana, la dotan de una humanidad sin precedentes. No podemos obviar que el Teatro del Arte tiene que resurgir, adaptarse a un nuevo contexto social, una temática diferente y un público distinto. Así, el Teatro del Arte de Moscú, el teatro entendido como género literario y entretenimiento social, *Los días de los Turbín* y el propio Bulgákov se mueven al unísono, luchando contra la nueva cultura de censura —alimentada por el recibimiento crítico por parte del gobierno soviético—, que impedirá desde un primer momento que unos y otros se desarrollen y muevan con libertad, entrando en un ostracismo constante con la prohibición continuada de la obra durante varios años.

Esta adaptación de *La guardia blanca* es propuesta en abril de 1925 por el mismo Teatro del Arte. El Comité Central del Repertorio (introducido brevemente por el mismo Bulgákov en la página 33 del presente texto) emite una feroz crítica tras leerla, que ejerce la suficiente presión en el Teatro del Arte como para que empiece a exigir una serie de modificaciones que, llegados a un punto, inducen a Bulgákov a rechazarlas y reivindicar una cierta lealtad a su texto original. Este mensaje, junto con el entusiasmo que provoca el texto en los actores, posibilitan la aceptación de la obra y el fin de la reticencia del Teatro. Aún así, y como ejemplo de los muchos cambios que sufre el guion inicial con objeto de encajar la obra en el contexto, y el teatro en la sociedad, podemos citar que intervienen hasta quince personas en la elaboración del último acto, deben introducirse numerosas pinceladas políticas —casi todas concentradas en el mismo acto—, y desde luego obligar a terminar la representación con *La Internacional* (Smelianski, 2012: 111), himno desde 1918.



Como ya sabemos, Bulgákov es duramente criticado hasta la desesperación. Él mantiene un silencio discreto que solo rompe en una ocasión que, por fortuna para nosotros, está registrada. En el debate público que tiene lugar en el Teatro Meyerhold el 7 de febrero de 1927, hace declaraciones referentes al cambio de título de la obra. *Los*

días de los Turbín, como ya sabemos, responde a la adaptación del original *La guardia blanca*. La sustitución encuentra su causa en la petición del Teatro y la presión de la crítica. Insinuando que no existe ningún elemento vinculante entre el original y el argumento de la obra, y conscientes de que no superará la censura, se procede —a pesar de la opinión de Bulgákov— al cambio. Un título razonable y aparentemente ausente de connotaciones, en un momento histórico en el que la elección de una palabra que disgustase a los comités soviéticos tenía como resultado que la producción jamás viese la luz. La crítica atribuye el cambio al pánico. Bulgákov se ve en la necesidad de justificarse.

[...] когда критикуешь, когда разбираешь какую-нибудь вещь, можно говорить и писать все, что угодно, кроме заведомо неправильных вещей или вещей, которые пишущему совершенно неизвестны.²³

La crítica hace mención también a la ausencia de personajes obreros, campesinos y, en concreto, a los ordenanzas. Responde así:

Я, автор этой пьесы «Дни Турбиных», бывший в Киеве во время гетманщины и петлюровщины, видевший белогвардейцев в Киеве изнутри за кремовыми занавесками, утверждаю, что денщиков в Киеве в то время, то есть когда происходили события в моей пьесе, нельзя было достать на вес золота.²⁴

Наконец я, доведенный до белого каления, написал фразу: «А где Анюта?» — «Анюта уехала в деревню».²⁵

Téngase en cuenta que hemos recogido pequeños fragmentos²⁶ con el objeto siempre de recuperar su voz y, a través de él, seguir introduciéndonos en su historia. La finalidad última del discurso no es otra que proyectar una imagen global de la obra que responde a

²³ “[...] cuando criticas, cuando analizas algo, se puede decir y escribir lo que uno quiera, excepto cosas a todas luces inciertas o cosas completamente desconocidas para quien escribe”.

²⁴ “Yo, el autor de la obra *Los días de los Turbín*, habiendo permanecido en Kíev en la época 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 en aquella época no se los podía encontrar ni a peso de oro”.

²⁵ “Finalmente, ya fuera de quicio, escribo esta frase: “¿Y dónde está Aniuta?”. “Aniuta ha ido al pueblo””.

²⁶ Los tres discursos anteriores, así como los dos siguientes, proceden de la siguiente fuente: *Bulgakov.lit.* (s. f.). Bulgakov.lit-info. <http://bulgakov.lit-info.ru/bulgakov/publicistika/vystuplenie-bulgakova-7-fevralya-1927.htm>

Mientras que las traducciones se encuentran en: Bulgákov, M. A. (2002). *Los días de los Turbín* (1ª ed.). Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

cada detracción. Los cambios entre novela y obra teatral los analizaremos a continuación, aunque finalizamos este alegato con las dos ideas quizás más relevantes, que aluden a la propia concepción del teatro como género, con una limitación evidente; y aquellas que se refieren al argumento, siempre tan cuestionado.

Вот в том-то и суть, что в романе легче все изобразить, там несчетное количество страниц, а в пьесе это невозможно.²⁷

[...] а просто повторяю, что в намеченную автором «Турбинных» задачу входило показать только одно столкновение белогвардейцев с петлюровцами и больше ничего.²⁸

Incluso prescindiendo de la representación, el texto dramático está concebido —y presenta, por tanto, rasgos específicos y destinados a ello— para la representación escénica. Desde esta perspectiva es ya evidente la brecha que crea con respecto al resto de géneros literarios que, si bien hacen uso del mismo instrumento —la palabra—, no la emplean de la misma manera. Solo en el género dramático podemos afirmar que el aislamiento del texto impide la completa interpretación de este, así como que las acotaciones y didascalias constituyen un marco referencial que dota de sentido al anterior. Consecuentemente, su análisis ha abandonado las técnicas más antiguas, que se limitaban a aislar texto —signo verbal—, y signos no verbales —acotaciones, escenografía—, para prestar atención al mundo ficcional que crea. Este mundo ficcional, además de estar compuesto por los elementos ya mencionados, cuenta con varios factores imprescindibles: la imaginación del lector, la lectura del director de escena y la materialización de esa imaginación en el escenario. Si un texto es objeto de diversas interpretaciones literarias, una obra dramática debe sumar las diferentes interpretaciones artísticas (Bobes Naves, 1997: 19-22).

Desde este punto de partida, analizaremos brevemente los elementos más característicos de *Los días de los Turbín*, conscientes de que el marco histórico —común a novela y obra dramática— ha sido ya introducido en el presente trabajo (páginas 13-15).

²⁷ “Justamente eso es lo esencial, que en una novela se puede expresar todo en un ilimitado número de páginas, pero en una obra de teatro no es posible”.

²⁸ “[...] y repito sencillamente que la tarea del citado autor de *Los Turbín* consistía en mostrar únicamente un choque: el de los guardias blancos con los petliurovianos y nada más”.

Considerando que la particular condición del título ha sido analizada, nos dirigimos hacia la lista de personajes o “*Dramatis personae*”, que se encuentra al comienzo de la obra. Veintisiete personajes, de los cuales catorce tienen nombre propio. De esos catorce, son descritos brevemente en cuanto a edad y posición militar —y familiar cuando procede—, ocho. Lo primero que percibimos es quiénes protagonizan la obra; quiénes vienen retratados solo para entender la jerarquía del ejército y el bando que representan, y en torno a qué personaje se ha construido la lista. Recordemos que Bulgákov había tenido una primera intención de escribir un drama acerca de Aliosha Turbín. No lo lleva a cabo y, sin embargo, establece el protagonismo de la obra desde el primer instante. No solo lo sitúa al principio del elenco, sino que vemos cómo relaciona a las figuras cardinales con él, iniciando una cadena de relaciones de parentesco en este caso: Nikolái, *su* hermano; Elena, hermana *de ambos*. La enumeración de todos ellos finaliza con una frase referente al marco geográfico y temporal de la acción: *Primer, segundo y tercer acto transcurren en el invierno de 1918, el cuarto acto a principios de 1919. El lugar de la acción es la ciudad de Kíev*. La situación será actualizada al inicio de cada acto y cuadro, evocando una impresión de estricta fidelidad al trascurso del tiempo y los escenarios imprescindibles —fundamentalmente la casa de los Turbín.

Al inicio de cada cuadro encontramos la descripción del espacio estático, es decir: escenario y elementos que intervienen, sin tener en cuenta a aquellos que generan las voces y movimientos de los personajes, que se van desarrollando progresivamente. Destacan las alusiones a la luminosidad, mediante el contraste día-noche, oscuridad-luz. Concretamente, el primer acto se desarrolla en las primeras horas nocturnas, con la chimenea del hogar encendida; el segundo se desenvuelve en la oscuridad, disminuyendo la claridad del primer al segundo cuadro, cambiando un despacho alumbrado por un local sin apenas luz. En el tercer acto encontramos el amanecer, con una vela y sin electricidad. El cuarto acto cierra con el piso bien iluminado. El uso de la noche como elemento principal parece hacer alusión al entorno ideal en el que se desarrollan los acontecimientos que no desean ser conocidos o, metafóricamente, que no desean ver la luz. El hecho de que el hogar de los Turbín se encuentre sumido en la misma condición responde a la inocencia que ellos mismos manifiestan hacia la situación política que padecen. Por otro lado, el amanecer sin luz artificial acompaña al lector, que comprende y asiste al desarrollo y desenlace. Sería prudente asignar la iluminación artificial a la postura que adquieren en el último acto, en el que incluso se han disfrazado para no ser reconocidos por sus ideales. Pero si la luz es un elemento clave, el otro lo constituyen los sonidos. El

reloj, un ruido en la calle, la melodía de un acordeón, la música del ejército y, aunque no pertenece al inicio del cuadro, sino a una acotación al final de la obra; la orquesta tocando “La Internacional”.

La mayoría de las acotaciones hacen referencia a sonidos —*canta; llaman a la ventana; llaman a la puerta; el reloj da las tres, toca el minué*—, aunque establecen también movimientos y posiciones —*entra; se van, cierran la puerta*—, actitudes —*con intimidación, a Nikolka; presta oído con aire misterioso*—, y menos frecuentemente aluden a descripciones físicas —*Lleva un gorrito negro y va con muletas. Está pálido y débil. Viste una guerrera de estudiante*. No son escasas, pero tampoco demasiado abundantes, permitiendo al lector desarrollar la imaginación, producto de la interpretación que comentábamos anteriormente. En este hábitat de la imaginación cabe destacar otro elemento: el espacio que se establece entre un acto y el siguiente, un cuadro y otro. Esas elipsis son las que el lector-público emplea para constituir *motu proprio* otros posibles diálogos y escenarios que terminan de cerrar y dar sentido a la trama teatral.

La construcción de la obra en sí atraviesa distintas etapas. Hemos hecho alusión al título, pero no a su división en actos. De la primera versión (cinco actos que siguen con fidelidad el esquema de la novela), a la tercera y última (cuatro actos, los tres primeros se dividen en dos cuadros), hay un cambio sustancial (Policinska, 2016). Por un lado, el texto se reduce, desapareciendo escenas fundamentales en la novela como los sueños de carácter premonitorio de los personajes, a los que se aludirá en *Los días de los Turbín* en una única ocasión:

ELENA.— Siéntese... Shervínsky, ¿qué va a ser de nosotros? ¿Eh?... He tenido un sueño terrible. En general, últimamente todo a mi alrededor empeora cada vez más.

SHERVÍNSKY.— ¡Elena Vasílievna! Todo saldrá bien, y no crea en los sueños.

ELENA.— No, no, mi sueño es profético. Es como si [...].

Los días de los Turbín, 2002: 119.

Puede también analizarse el último acto prácticamente en su totalidad. En el nivel argumental, Elena pide el divorcio a su marido; en la novela es ella quien recibe la noticia de que él está con otra mujer en Alemania. De hecho, Talberg no vuelve a aparecer desde su huida, casi al inicio. En la obra dramática desaparece en el primer acto y regresa en el cuarto. Varios personajes, y entre ellos Nikólka, hermano menor de los Turbín, mostrarán una inclinación hacia el movimiento bolchevique inexistente en la novela. Incluso el

triángulo amoroso entre Lariósik, Elena y Shervínsky es exclusivamente teatral. El giro más radical entre uno y otro género apunta a Alekséi Turbín. En el drama será asesinado; en la novela, no. Además, en la producción será coronel de artillería, y no médico; asumiendo el papel del personaje narrativo Nay-Turs, según el propio Bulgákov.

[...] кто изображен в моей пьесе под именем полковника А. Турбина, есть не кто иной, как изображенный в романе полковник Най-Турс, ничего общего с врачом в романе не имеющий²⁹.

Incluso el juego lingüístico es digno de ser apreciado. Veremos cómo el drama permite que palabras en ruso y en ucraniano se mezclen en diferentes momentos, enfocando la cuestión nacional desde una perspectiva más amplia, identificándose en bandos e ideologías. Además, el ucraniano es tratado con una cierta ironía, con lo que entendemos una posición crítica hacia su uso por parte del autor.

Son ajustes que, como se puede observar, se alejaban de su novela y se acercaban a la sociedad. Esta tragedia, dedicada a una familia noble que defiende los ideales zaristas, retrata los horrores propios de cualquier guerra; sensaciones de impotencia, inseguridad, caos y desconocimiento de quienes la sufren. Da voz a unos personajes representantes de grupos sociales completos. Esto ocurre por un fenómeno de asociación implícita por parte del lector: cuando un personaje se manifiesta, el lector ve a todo un colectivo representado.

Los días de los Turbín permaneció en el repertorio del Teatro de Arte de Moscú hasta junio de 1941. La escenografía de la obra se quemó durante una gira en Minsk durante el bombardeo. Para entonces, la obra se había representado 987 veces a sala llena (Smelianski, 2012: 112). Una de las grandes cuestiones que se han debatido gira en torno a por qué Stalin, amante del teatro, se aficionó tanto a ella que acudió más de quince veces a ver la representación e incluso la defendió.

En febrero de 1929 Stalin escribía: “«Дни Турбиных» есть демонстрация всеокрушающей силы большевизма” (Smelianski, 2012: 111).³⁰ Siguiendo el curso

²⁹ “[...] aquel que en mi obra está representado bajo el nombre del coronel Alekséi Turbín, no es otro más que quien en la novela se representa como coronel Nai-Turs, que no tiene nada en común con el médico”. El discurso en ruso procede de la siguiente fuente: *Bulgakov.lit.* (s. f.). Bulgakov.lit-info. <http://bulgakov.lit-info.ru/bulgakov/publicistika/vystuplenie-bulgakova-7-fevralya-1927.htm> La traducción se encuentra en: Bulgákov, M. A. (2002). *Los días de los Turbín* (1ª ed.). Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

³⁰ “*Los días de los Turbín* es una demostración del poder devastador del bolchevismo”, en español.

de sus propias palabras, es sencillo comprender la lógica a la que respondió esta fascinación particular. Tal vez fuera a causa de ese final maquillado, la modificación del argumento de la obra, la inclinación hacia el pensamiento bolchevique por parte de unos personajes que durante los tres actos anteriores han ido mostrando con disimulo una decepción progresiva hacia sus principios iniciales. El mejor ejemplo para ilustrar esto reside no solo en la muerte de Alekséi Turbín, sino en el discurso interrumpido —lo lleva a cabo en varias intervenciones que forman parte de una conversación— de Myshlayévsky en el cuarto acto, que pretendemos ilustrar mediante la selección de un breve fragmento:

LARIÓSİK.- ¿Pero por qué no hay tiros?

MYSHLAYÉVSKY.- Avanzan sin ruido, con delicadeza. ¡Y sin ningún combate!

LARIÓSİK.- Lo principal, lo más sorprendente, es que todos se alegran, incluso los burgueses a los que no han cortado el cuello. ¡Hasta tal punto estaban hartos de Petliura!

Los días de los Turbín, 2002:190.

Nótese que, además de la decepción con sus ideales anteriores y el desplazamiento ideológico, sitúa a los bolcheviques en una zona dotada de un privilegio moral y efectivo digno de la satisfacción estalinista, cuando menos.

NIKOLKA.- Señores, esta noche es el gran prólogo de una nueva pieza histórica.

STUDZÍNSKY.- Para unos será el prólogo, pero para otros será el epílogo.

Los días de los Turbín, 2002: 202

¿Cuáles fueron el prólogo y el epílogo de Bulgákov? Deseamos que cada uno llegue a sus propias conclusiones. Aunque existe un hecho innegable: *Los días de los Turbín* y *La guardia blanca* cambiaron el curso de su vida.

La relación con Stalin: correspondencia y consecuencias

Entre los reseñables capítulos de la vida de Bulgákov, se encuentra el referente a la comunicación con el líder soviético Stalin. Fieles a la realidad, se ha procedido a su estudio de nuevo a través de su puño y letra, mediante las cartas firmadas y publicadas que escribió. Unas cartas que apenas recibieron respuesta, al menos hasta la —muchas veces recordada— llamada telefónica que también aquí rememoraremos.

Borís Pilniak (1894-1938) y Yevgueni Ivánovich Zamiatin (1884-1937) son criticados y acusados en los años 30 por el régimen estalinista de la publicación de obras críticas con el sistema soviético en el extranjero. Son dos buenos ejemplos de lo que tenía lugar entonces con aquellos escritores que no se ponían al servicio del Gobierno, convirtiéndose en puntos de mira y objetivos. Pilniak fue fusilado, Zamiatin moría en el olvido en París. Situamos en este contexto a Bulgákov, quien ya desesperado por la situación económica, y preso emocional y mentalmente de la situación, decide escribir, en julio de 1929, una primera carta —que lleva por encabezado “Solicitud”— al secretario general del partido (I.V. Stalin), al presidente del comité (M.I. Kalinin), al jefe del Servicio de Bellas de Artes (A.I. Sviderski), y al escritor ruso Maksím Gorki, carta en la que manifiesta la creciente atención y absoluta censura que reciben sus obras, nombrándolas título a título. Incluso se refiere al cambio del final de la obra *La guardia blanca* por parte de una editorial letona bajo su nombre y a la pérdida de los derechos de autor en varios países.

Todas mis obras han recibido críticas desfavorables, monstruosas; mi nombre ha sido difamado, no solo en la prensa, sino también en obras como la *Enciclopedia Soviética* y la *Enciclopedia Literaria*.

Impotente para defenderme, en distintas ocasiones he solicitado un permiso para dirigirme al extranjero, aunque tan solo sería por un breve periodo de tiempo. Solo he recibido negativas...

M. Bulgákov, julio de 1929, Moscú³¹.

³¹ Bulgákov, M., & Zamiatin, E. (1991). *Cartas a Stalin*. Mondadori España.

La negativa que recibe es tal que, como relata él mismo, ni a su mujer le permiten salir para solucionar los contratiempos que expone, de manera que suplica que lo expulsen de la URSS junto con ella.

En marzo de 1930 escribe de nuevo “Al Gobierno de la URSS”. Once son los puntos en los que divide su mensaje, que comienza con una manifiesta declaración de decencia. Reconoce que, pese a que le han recomendado escribir una “obra comunista” para alinearse con el ideal político del Gobierno, es incapaz de “componer un escrito semejante”. En esta carta opina abiertamente sobre la masacre que lleva a cabo el Comité Central del Repertorio contra la dramaturgia. Además, cita textualmente las críticas recibidas, contenedoras de agravios e injurias de lo más variadas, para llegar a la siguiente conclusión: “[...] что произведения Михаила Булгакова в СССР не могут существовать. И я заявляю, что пресса СССР совершенно права”³². Se alza exigiendo la libertad de prensa y expresión, reprochando abiertamente la censura en cualquiera de sus formas.

Я горячий поклонник этой свободы и полагаю, что, если кто-нибудь из писателей задумал бы доказывать, что она ему не нужна, он уподобился бы рыбе, публично уверяющей, что ей не нужна вода.³³

En un desgarrador manifiesto de intenciones, el autor busca hacer entender su compromiso con la literatura, y su escasa involucración política. Entre todas las líneas sorprendentes en ingenio, claridad y honestidad, se destacan dos peticiones, una primera en tono íntimo, la segunda en uno desesperado y oficial:

Я прошу принять во внимание, что невозможность писать для меня равносильна погребению заживо³⁴.

³² Булгаков – правительству СССР. (s. f.). diletant.media. <https://diletant.media/articles/34935045/>; “[...] 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”; traducción en Bulgákov, M., & Zamiatin, E. (1991). *Cartas a Stalin*. Mondadori España.

³³ Булгаков – правительству СССР. (s. f.). diletant.media. <https://diletant.media/articles/34935045/>; “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”; traducción en Bulgákov, M., & Zamiatin, E. (1991). *Cartas a Stalin*. Mondadori España.

³⁴ “Le pido que considere que, para mí, el no poder escribir es lo mismo que ser enterrado vivo”; traducción en Bulgákov, M., & Zamiatin, E. (1991). *Cartas a Stalin*. Mondadori España.

Я ПРОШУ ПРАВИТЕЛЬСТВО СССР ПРИКАЗАТЬ МНЕ В СРОЧНОМ ПОРЯДКЕ ПОКИНУТЬ ПРЕДЕЛЫ СССР В СОПРОВОЖДЕНИИ МОЕЙ ЖЕНЫ ЛЮБОВИ ЕВГЕНЬЕВНЫ БУЛГАКОВОЙ.³⁵

Asumiendo acertadamente la respuesta negativa, en la que además aludirían al estilo y al contenido revolucionario y satírico de la carta, solicita un trabajo en el teatro, ya sea como director de escena titular, actor, incluso tramoyista, admitiendo estar en una situación que conoce tres destinos: *la miseria, la calle, y la muerte*.

No transcurre un mes —de espera impaciente, en cualquier caso—, cuando el 18 de abril de 1930 un Bulgákov desprevenido recibe la llamada telefónica de Stalin que sería relatada años después por la tercera mujer del escritor, Elena Serguéievna. En ella, el líder soviético le insta a volver a presentar una solicitud de trabajo en el Teatro de Arte de Moscú que, le asegura, esta vez tendrá una respuesta positiva. Además, le sugerirá un futuro encuentro entre los dos. Un encuentro que obsesionará al autor y que nunca tendrá lugar. En 1931, Bulgákov ya ha comprendido que, aceptando la propuesta de permanecer en Rusia en aquella llamada, ha renunciado a su papel como escritor. Vuelve a escribir a Stalin el 30 de mayo de este mismo año, solicitando de nuevo que le permitan emigrar durante un periodo de tres meses para revitalizarse, para encontrar de nuevo la tranquilidad y la inspiración.

На широком поле словесности российской в СССР я был единственный литературный волк. Мне советовали выкрасить шкуру. Нелепый совет. Крашенный ли волк, стриженный ли волк, он все равно не похож на пуделя.³⁶

En los años de censura encuentra la causa a su extenuación, tristeza y enfermedad psiquiátrica. Un escritor no puede permanecer silenciado, reflexiona.

La correspondencia —un término mal designado, dado que no fue correspondida— continúa en 1934, cuando vuelven a denegarles el permiso para viajar al

³⁵ “LE PIDO AL GOBIERNO SOVIÉTICO QUE ME AUTORICE URGENTEMENTE A ABANDONAR LA URSS EN COMPAÑÍA DE MI ESPOSA LIUBOV EVGUENIEVNA BULGAKOVA”, traducción en Bulgákov, M., & Zamiatin, E. (1991). *Cartas a Stalin*. Mondadori España.

³⁶ ПИСЬМО М.А. БУЛГАКОВА И.В. СТАЛИНУ 30.05.1931. (s. f.). famhist.ru. http://www.famhist.ru/famhist/sarn_st_po/001f5941.htm; “En el amplio campo de la literatura rusa dentro de la URSS, yo he sido el único lobo literario. Me aconsejaron que me tiñera la piel. Absurdo consejo. Un lobo, aun teñido o rapado, en absoluto se parece a un caniche”, traducción en Bulgákov, M., & Zamiatin, E. (1991). *Cartas a Stalin*. Mondadori España.

extranjero a él y a su mujer, notando una diferencia evidente con el resto de personal del Teatro, que sí recibió el consentimiento. En 1938 escribe por última vez a Stalin, esta vez intercediendo por Nikolái Róbertovich Erdman (1900-1970), un dramaturgo exiliado de quien solicita que revisen la situación y le permitan trasladarse a Moscú.

Conclusiones

Como hemos visto paulatinamente, la adaptación de la obra narrativa a teatro supuso la omisión de una importante cantidad de sucesos, así como la fusión de personajes, e incluso la variación del destino de alguno de ellos. Un destino personal que en ocasiones parece convertirse en el vehículo de expresión de un destino social, de toda una generación y época. Todas estas modificaciones son lógicas puesto que, como ya decía Mijaíl Bulgákov, ni tenemos un espacio ilimitado, ni un tiempo dilatado. No olvidemos, como hemos analizado en los capítulos dedicados a la comunicación con Stalin y a *Los días de los Turbín*, la censura a la que estaba sometido el arte. Tal vez la diferencia más señalada y fácilmente perceptible entre la obra narrativa y la dramática, sea la inclinación de la segunda hacia la revolución y el socialismo. Pese a todo ello, la adaptación mantiene las ideas principales fielmente. Una fidelidad que no suponemos demasiado difícil de lograr, dado que los numerosos rasgos dramáticos presentes en la novela se mueven con naturalidad en un escenario.

Las críticas que giraron en torno a las dos obras, acusando a los blancos de no poder ser reflexivos y juiciosos consigo mismos, así como de ser un intento de simpatizar con el enemigo, son la respuesta a un periodo de represión. Bulgákov no pretendía simpatizar con ninguna política, pero tampoco silenciarse, como hemos podido intuir a través de las breves citas introducidas en este trabajo.

Paradójicamente, después de afrontar la asimilación de ambos textos, recomendamos a un lector que no conozca en profundidad a Bulgákov la lectura inicial de *Los días de los Turbín*, seguida de *La guardia blanca*. Tanto la obra dramática como otras novelas del autor —*Diario de un joven médico* o *Corazón de perro*— sirven para comprender la construcción literaria y lingüística de un autor que no escatima en recursos estéticos y que parece divertirse jugando con la palabra. El viaje que el lector realiza con los protagonistas de esta novela es una experiencia literaria en sí misma.

Se ha estudiado a lo largo del tiempo la relación entre Stalin y Bulgákov, a la que puede fácilmente añadirse la figura de Stanislavski. Tal vez hoy no estuviéramos

compartiendo estas reflexiones, si Stanislavski no se hubiera visto obligado a adaptar su repertorio, incluyendo entonces *Los días de los Turbín*. Algo que no habría ocurrido, si no hubiera contado con la simpatía de Stalin. ¿De cuántos factores dependió la supervivencia del autor, su andadura teatral y, en general, literaria?

Decidimos cerrar estas páginas dejando volar la imaginación, permitiendo a esta que complete lo que la historia no hace íntegramente. Pudo ser Stanislavski quien afianzase la relación del dictador con el arte escénico. Tal vez Stalin valorase tanto a Bulgákov como hoy nosotros, y sencillamente estuviera estableciendo un cruel juego psicológico de roles, en el que su posición de poder quedase siempre evidenciada. Quizás por ello acudió no una, sino quince veces a ver la función completa. Las ocasiones en las que acudió a ver fragmentos ni siquiera están registradas.

¿Fue Bulgákov un escritor castigado por su época? ¿O podemos afirmar que tuvo una suerte inmensa, viendo el destino de sus coetáneos?

Нет такого писателя, чтобы он замолчал. Если замолчал, значит, был не настоящий. А если настоящий замолчал - погибнет.³⁷

³⁷ “Ningún escritor se calla. Si se calla, significa que no era real. Y si el verdadero se calla, morirá”. Texto original recuperado de: ПИСЬМО М.А. БУЛГАКОВА И.В. СТАЛИНУ 30.05.1931. (s. f.). famhist.ru. http://www.famhist.ru/famhist/sarn_st_po/001f5941.htm

Bibliografía

- Arribas, F., & Barberá, R. (2018). La Revolución Bolchevique: los orígenes de la propaganda y la manipulación de la opinión pública. *Historia y Comunicación Social*, 23(1), 49–63. Recuperado 01 de mayo de 2021 de: <https://doi.org/10.5209/hics.59832>
- Bobes Naves, M. C. (1997). Introducción a la teoría del teatro. En Bobes Naves, M.C., *Teoría del teatro* (pp. 9-27). Madrid: ARCO/LIBROS.
- Bulgákov, M. (2019). *Diario de un joven médico*. (Casanova, S., Trad.) (2ª Edición). Madrid: Alianza Editorial.
- Bulgakov, M. (2014). *La guardia blanca* (Laín Entralgo, J., Trad.) (2ª Edición). Barcelona: Penguin Random House.
- Bulgákov, M. (2020). *Corazón de perro* (Sánchez-Nieves, M., Trad.). Madrid: Marmara ediciones.
- Bulgákov, M. *Los días de los Turbín* (Jakimziánova, B. y Saura, J. Trad.). Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Bulgákov, M. & Zamiatin, E. (1991). *Cartas a Stalin* (Victor Gallego, Trad.). Madrid: Mondadori España.
- Булгаков, М. (2015). *Белая гвардия* (Е. А. Яблоков, Ed.). Москва: Научно-издательский центр «Ладомир» «Наука».
- Булгаков – правительству СССР*. (s. f.). diletant.media. Recuperado 15 de abril de 2021 de: <https://diletant.media/articles/34935045/>
- Dueñas Lorente, J. D. (2018). Escritores ante la Revolución soviética: algunas calas relevantes. *Aldazet*, 29, 185. Recuperado 28 de abril de 2021 de: <http://revistas.iea.es/index.php/ALZ/article/view/2679>

- Egan, K. (2000): *Mentes educadas. Cultura, instrumentos cognitivos y formas de comprensión* (Sánchez Barberán, G., Trad.). Buenos Aires: Ed. Paidós.
- Grimal, P. (2010). *Diccionario de mitología griega y romana* (Payarols, F., Trad.). Paidós.
- Kashéeva, M. L. (1997). La literatura rusa del siglo XX. En F. Presa González (Ed.), *Historia de las literaturas eslavas* (pp. 1191–1194). Madrid: Cátedra.
- Klotchkov, C. (1997). El teatro soviético. En F. Presa Gonzalez (Ed.), *Historia de las literaturas eslavas* (pp. 1288–1313). Madrid: Cátedra.
- López López, P. (2017). La revolución y la lucha por la paz. El Tratado de Brest-Litovsk. *Crónica popular*, 2, 30–37. Recuperado 15 de abril de 2021 de: https://www.academia.edu/35624304/la_revolución_rusa_y_la_lucha_por_la_paz_el_tratado_de_brest_litovsk_pdf
- Policinska Malocco, M. (2016). *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). Universidad de Sevilla. Recuperado 22 de abril de 2021 de: <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/34505/TESIS%20DOCTORAL%20MARTA%20POLICINSKA%20MALOCCO.pdf?sequence=1>
- Rocamora Braceli, N. (2015). *La super-estrategia de Stanislavski: Motivos de un método para la interpretación del actor contemporáneo*. Universidad de Granada. Recuperado 22 de abril de 2021 de: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/43554>
- Смелянский, А. (2012). Дни Турбиных. *Московский Художественный Театр: 100 лет, 1-2*, (pp. 109–112).
- Saura, J. (s. f.). La buena y la mala suerte de Mijaíl Bulgákov. *Las puertas del drama*, 48. *Teatro y Revolución (1917-2017)*. Recuperado 2 de mayo de 2021 de:

<http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-48/la-buena-y-la-mala-suerte-de-mijail-bulgakov/>