



BULGÁKOV: LOS MANUSCRITOS NO ARDEN SI NO LOS QUEMAN

Por Mauro Armíño

Con cien páginas menos, una quinta parte del libro, apareció veinte años después de la muerte de su autor, Mijaíl Bulgákov, una novela maestra de la etapa soviética, *El maestro y Margarita*, que, permitida durante el famoso “deshielo” de los años 1960, aparece ahora completa, en traducción de Marta Rebón, en la editorial Nevsky Prospects, editorial centrada sobre todo en la literatura eslava. Un caso “ejemplar” de la persecución contra un novelista y autor dramático cuya narrativa pasó a formar parte ya de la cultura europea de la primera mitad del siglo pasado. Desde su *Novela teatral* (Alianza Editorial, 1967) a la *Carta a Stalin* (Mondadori, 1991), pasando por la excelente *La guardia blanca* (Noguer, 1971) o *Los huevos fatales* (Valdemar, 1990), y varios títulos más, las ediciones en España de Bulgákov no han cesado, aunque en las condiciones de expurgo que la censura soviética impuso a alguna de ellas.

Bulgákov, que ejerció la medicina durante un tiempo, había nacido en Kiev, en la actual Ucrania, que tuvo durante la primera guerra mundial una situación bélica constante por la presencia del ocupante alemán, los nacionalistas ucranianos y los blancos zaristas; se enfrentaban entre sí y al mismo tiempo contendían con el avance del ejército bolchevique. Estuvo alistado, incluso, como médico en el Ejército Blanco del general Denikin, al tiempo que publicaba artículos contra la Revolución de Octubre. No eran las mejores credenciales para presentarse en 1921 en la capital de los soviets con la intención de hacer periodismo e incorporarse a la vida teatral y literaria: tuvo que pasar por los trabajos alimenticios en revistas y las colaboraciones en sociedades cul-

turales, pero siempre acompañado por el adjetivo de *blanco*, a pesar de haberse inscrito en el organismo soviético (el Lito) que encuadraba a los autores teatrales. Aunque pensó en el exilio, vio que el nuevo régimen iba para largo y decidió adaptarse. La calidad de su primera novela, *La guardia blanca*, que empezó a aparecer en folletón en la revista *Rossia* en 1926, luego fue prohibida y sólo apareció ampliamente expurgada en 1966 (íntegra en 1973), interesó a Stanislavsky, director del famoso Teatro del Arte; adaptada por Bulgákov para la escena, se convirtió en objeto de arduas negociaciones y de la intervención de los cabezas de lista del momento: desde Lunatcharski a Meyerhold y Maiakovski. La pieza, con el título de *Los días de Turbín* fue un éxito, pero fue retirada de cartel y se necesitó la influencia de Lunatcharski y Stanislavsky para que el Politburó la permitiese.

Antes, su casa ya había sido registrada por el GPU (la policía política) y los cuadernos de su diario requisados; final previsible: a sus obras teatrales rechazadas, a *Los días de Turbín* retirada del repertorio del Teatro de

La calidad de ‘La guardia blanca’, que fue prohibida, interesó a Stanislavsky, director del Teatro del Arte

Su padre fue pastor religioso, especialista en historia de las religiones, y su madre hija de un arcipreste

Arte, terminó por sumarse la prohibición oficial de la Unión de dramaturgos de cuatro de sus piezas en 1929. Imposibilitado para vivir de la pluma, en julio de ese año dirige a Stalin una requisitoria formal solicitando permiso para abandonar la Unión Soviética. Stalin, que había visto varias veces, a pesar de criticarla, *Los días de Turbín*, no contestó, por supuesto. La intervención de Gorki, el gran santo de la Revolución, no consigue nada. Sólo al día siguiente del suicidio de Maiakovsky, Stalin llamó por teléfono a Bulgákov, que en vez de volver sobre la autorización para el exilio le pidió un empleo en el Teatro de Arte: ayudante de dirección, verá rechazadas una tras otra las piezas que presenta casi siempre; hasta su fallecimiento en 1940 (con 48 años), sus últimos diez serán un largo rosario de prohibiciones, de intentos de escritura abortados, de una pieza, *Molière*, que consiguió subir a las tablas, así como alguna otra adaptación: de *Los papeles póstumos del Club Pickwick* de Dickens, o del *Quijote*. Para qué seguir: un escritor negado, rechazado, arrinconado, prácticamente inédito en vida y publicado luego a trancas y barrancas, por obra y gracia de esa señora llamada Censura.

Los manuscritos no arden. Es lo que dice Wolland, la encarnación del Diablo, cuando el maestro le dice que ha quemado su novela sobre Poncio Pilato que nadie ha querido editar y que le ha llevado a manicomio. *El maestro y Margarita* no ardió y, medio siglo después de su aparición manipulada (1966-67) aparece en español a partir de la revisión de los manuscritos por la especialista en el autor Lidia Yanóvskaia en los años 90. Suma así una quinta parte más de esta novela que podría parecer estrambótica por la fantasía de una anécdota que tiene detrás una realidad dura, vista con sarcasmo; la influencia burlona de otro gran novelista ruso, Nicolai Gógol, y del maestro de la comedia crítica, el francés Molière, al que adaptó y de quien escribió una *Vida del señor de Molière* (Montesinos, 2007), en la que las relaciones de Luis XIV con Molière huelen a trasto de las de Stalin con el propio Bulgákov. El truco que éste emplea para meterse por los tejados de las casas moscovitas, y sobre todo del aparato literario del nuevo régimen es clásico: una especie de Diablo Co-



La narrativa de Bulgákov pasó a formar parte de la cultura europea de la primera mitad del siglo pasado.

juelo, que no es otra cosa que una impostación del *Fausto* de Goethe: Woland invade Moscú con sus acólitos –en especial su gato Behemot– para sembrar con su magia el terror en los medios literarios y teatrales: si en las primeras páginas, la cabeza del poderoso Berlioz, director de una revista y prohombre de la nueva clase intelectual, rueda cortada por un tranvía gracias a las artes mágicas de Woland, la crítica a todo saldrá de los labios de Yeshua en el primer fragmento de la novela sobre Poncio Pilato que Woland cuenta a Berlioz antes de descabezarlo: un día llegará el reino de la verdad y de la justicia donde ningún poder será necesario porque todo poder es siempre una violencia cometida contra el hombre. Las andanzas del maestro van acompañadas por acciones y personajes gogolianos, de la misma forma que las de Woland tienen un toque casi su-

realista, hoffmanniano, donde el mundo de la magia se mezcla con la burla de la realidad. El gran baile que Satán celebre una noche de Viernes Santo sirve para que Margarita, enloquecida casi por la ausencia de su amado maestro, acepte convertirse en bruja: desnuda y sobre una escoba recorre Moscú vengándose de los burócratas que han reducido al silencio la obra de su amado. Ese baile es un episodio mayor de la novela, que no se limita a una crítica sarcástica del régimen soviético recién impuesto: Bulgákov va más allá: al juego de la magia y de las fuerzas naturales, de la oscuridad y las tinieblas del personaje fáustico, se mezclan los temas de la cobardía, del amor puro, de la moral, del sentido del bien y del mal, empezando por la reflexión que Pilato hace sobre la moralidad de la muerte de Cristo; el maestro, imposibilitado para responder a esa interro-

gación, terminará en la locura, porque bien y mal están tan imbricados uno en otro que no es posible deslindarlos con tanta nitidez como hacen las religiones. No hay que olvidar que el padre de Bulgákov fue pastor religioso, especialista en historia de las religiones, y su madre hija de un arcipreste.

Versiones y diversiones. Son muchas las reflexiones que se han hecho sobre esta novela y muchas las derivaciones e influencias que ha ejercido, desde Salman Rushdie y sus *Versos satánicos* hasta canciones de los Rolling Stones y otros grupos (más de doscientas ya); ha tenido más de media docena las versiones cinematográficas, y, desde 2013, se prepara una versión norteamericana con Caroline Thompson (*La familia Adams*) en el reparto. En cuanto a las adaptaciones teatrales, son más de quinientas compañías las que la han interpretado en todo el mundo. En España el actor y dramaturgo mallorquín Pep Tosar hizo dos montajes; el primero, presentado en el Grec en 2013 adaptaba la novela al teatro, sin otros cambios; el segundo, en noviembre de 2012, trasladaba la acción de la Rusia estalinista a la Barcelona actual, orientando la crítica contra el estalinismo del autor hacia la situación del teatro en Cataluña; respetaba las líneas generales de la novela, salvo en los nombres, catalanizados, y en la geografía: Barcelona por Moscú, (Mesbaratell se llama el consejero del teatro; Ferran Mascarell fue consejero de Cultura con el tripartito y lo es con Artur Más), literatura por teatro, burocracia estalinista por burocracia de la Generalidad, que para Tosar mantienen paralelismos sangrantes, con su cohorte de favoritismos, subvenciones, etc. La reacción de la prensa “oficialista” –la que siempre supo de los negocios de los Pujol pero nunca dijo nada– se lanzó en tromba según Tozar contra esta versión catalanizada, considerándola una “venganza personal contra las autoridades teatrales” de Tosar, a las que éste consideraría contrarias a sus propósitos teatrales. Difícil saber por qué la supuesta venganza personal ha de negar el valor de una obra de creación; es el valor de la obra lo que había que analizar. En otro caso, puede convertirse la crítica en cómplice de la censura –como lo fue en Moscú de los años 20, como lo fue en España durante muchas décadas. ●