



## **Panorámica del teatro gallego de los noventa?**

**Xosé Manuel Fernández Castro**

C. P. I. de Castro-Baxoi, Miño, A Coruña

### 1. LO DE SIEMPRE

La realización de una panorámica del teatro gallego de los noventa depende fundamentalmente de la definición del sustantivo y del adjetivo comprometidos en el título. ¿Qué entendemos por *teatro*? ¿Cuál es el referente de la construcción *teatro gallego*? Aunque también habría que considerar si el corte cronológico de los años noventa responde a una cierta unidad emanada de la propia dinámica histórica del teatro gallego o si, por el contrario, no pasa de ser un prejuicio decimal que aumenta los riesgos de arbitrariedad propios de cualquier acotación de un campo de estudio. Del mismo modo, una vez delimitado cronológicamente el objeto, deberíamos cuestionarnos la validez de posibles afirmaciones panorámicas partiendo del volumen y profundidad de las investigaciones de detalle preexistentes.

Rechazamos la vanidosa tentación de pretender ser nosotros quienes dictaminemos lo que es esencialmente cada uno de esos conceptos; [182] una especulación con vocación de eternidad reservada para místicos y filósofos con los que no nos atrevemos a lidiar en la arena. Ello no significa que ocultemos nuestra teorización, sólo que no pretendemos que nadie comulgue con ruedas de molino. Bastará con que las hipótesis de partida tengan una cierta validez y que desde ahí cualquiera pueda dar nuevos pasos siguiendo las diferentes direcciones de la rosa de los vientos. Deseamos aferrarnos al método científico para caminar ciegos y a tientas por el caos.

## 2. TEATRO Y LITERATURA

Entendemos aquí por teatro el arte que reúne presencial y ópticamente los dos espacios y los dos tiempos siguientes: (1) el cronotopo diegético del personaje o figura dramática y (2) el cronotopo extradiegético del público y de los materiales con que se construye la fábula. La diégesis funciona como vasculante en torno al que se construye un acto comunicativo reversible en el que tanto las funciones de emisor como las de receptor pueden ser alternativamente ocupadas bien por los materiales con los que se construye la diégesis, bien por el público.

Según esta concepción, el mimo y cierto ballet pertenecerían a la categoría mencionada por más que en ninguno de los dos casos se haga uso de las palabras. Algo que no ofrecería ninguna duda en el caso del teatro lírico: nada impide la utilización de la palabra cantada. También habría que contemplar las lecturas dramatizadas y, desde luego, el teatro de títeres; mas no el teatro radiofónico ni los vídeos de teatro, en el primer caso por no haber reunión presencial ni óptica y en el segundo por la falta de copresencia.

Efectivamente, la cita frente un autómatas incapaz de reaccionar ante la emisión de un público impide la reversibilidad del acto comunicativo que caracteriza, según nuestra concepción, al teatro. Así que la literatura no es teatro, si bien hay que reconocer que con frecuencia el arte de la palabra muestra sus posibilidades diegéticas colaborando como un arte más en el mundo del espectáculo. Y es que el teatro es un arte propicio para la conjunción de diversas formas artísticas aunque la única necesaria, en nuestra definición, sea la encarnación de una figura dramática en una diégesis, lo que ha facilitado a lo largo de nuestra historia un confusionismo atroz entre teatro y literatura. [183]

Así pues interesa postular urgentemente una definición de literatura teatral; para nosotros, el conjunto de piezas que empleando como único medio artístico las palabras -lo que implica que su recepción pueda ser puramente lingüística- están destinadas a formar parte de la cadena de producción de un espectáculo escénico. María del Carmen Bobes Naves (1994: 242) escoge esta propuesta como síntesis de las polémicas entre los textocentristas y los escenocentristas:

*Hoy se ha llegado a un equilibrio y se considera que el teatro se escribe para ser representado, es decir que su fin es la representación; pero es indudable que puede ser leído y que toda representación implica una lectura previa, en el sentido físico literal y en el sentido hermenéutico, antes de hacer la representación. Todo el texto puede ser leído (el literario y el espectacular) y la diferencia entre uno y otro se da en el escenario y consiste en que el texto literario sigue siendo palabra en la escena, mientras que el texto espectacular no pasa a palabra en la representación, sino que se pone en escena mediante*

*signos no verbales, creando el contexto situacional donde se revive el diálogo.*

Una definición como ésta, que parte de la finalidad del trabajo, es decir, de la intención del autor, es una definición teleológica que se torna en acientífica fácilmente, cuando los índices que apuntan a esa clasificación no pueden observarse de un modo objetivo. Disponemos de determinados indicadores que permiten calificar con objetividad como literatura teatral algunas piezas concretas, de forma destacable las acotaciones del cuerpo didascálico que sitúan la fábula en el ámbito escénico. No es necesario que toda pieza teatral presente acotaciones, de manera que este índice no basta para establecer la totalidad de los objetos del corpus de la literatura teatral, mas si es claro que se trata de un trazo privativo de la literatura teatral lo que permite otorgarle cierta validez: no estarán todas las que son, mas las que están, son.

Postulamos como cuerpo didascálico todo el conjunto de palabras de la pieza teatral no atribuidas a las figuras dramáticas, independientemente de cualquier otra consideración de la diversidad posible en las instancias de enunciación. En este sentido seguimos las indicaciones del Equipo Glifo (1998: 32) que abre su entrada *deacoutación* con las siguientes palabras:

*Parte non dialogada do texto dramático onde se atopan as indicacións escénicas do autor para unha posible posta en escena. As acoutacións pertencen ó corpo didascálico (e ó paratextual), composto por todo aquilo que nun texto de teatro non é diálogo, é dicir todo o que provén da responsabilidade inmediata do autor dende a lista de dramatis personae ó nome dos personaxes que precede a cada réplica. [184]*

Sin embargo, aún cuando no estén a nuestra disposición ediciones o manuscritos de una determinada obra literaria teatral, lo que nos impedirá demostrar su pertenencia a este género mediante constataciones sobre su cuerpo didascálico, no podemos obviar su adscripción a esta tipología si tenemos constancia de su finalidad teatral a partir de otros indicadores como, por ejemplo, su efectiva puesta en escena. Por extensión, algunas ediciones literarias que prescinden de cuerpos didascálicos podrán presentar otros indicadores que aconsejen su inclusión en el corpus de la literatura teatral lo que se hace frecuente en trabajos con clara intención rupturista de las convenciones al uso.

### 3. GALLEGO

Postulamos como literatura gallega aquella que emplee la lengua gallega como código necesario para que se produzca la comunicación entre emisor y receptor. Nos mantenemos en la línea trazada por Carvalho Calero y defendida últimamente por Vilavedera (1994: 211):

*[...] emprégase o calificativo galega para aludir estrictamente á produción teatral escrita orixinariamente en lingua galega, non tanto polo que isto ten de risco nidia e obxectivamente diferenciador coma pola evidente vontade que denota nos seus autores de situárense (para ben e para mal) no marco dun determinado sistema literario, regulado por unhas moi concretas regras de xogo.*

De ahí que aquellas piezas en las que el uso marginal de la lengua gallega no exija esa competencia lingüística plena por parte del receptor serán marginales, por lo mismo, al ámbito de la literatura teatral gallega. La definición teleológica de la literatura teatral propicia que se le dé relevancia especial al código en el que se expresan las figuras dramáticas, supuesta la permanencia de los diálogos en el espectáculo, lo que le otorga prioridad desde la perspectiva de la comunicación escénica.

### 3.1. Teatro gallego

Recientemente los políticos gallegos han intervenido en una polémica de interés para la definición del teatro gallego a causa de una discusión sobre la adecuación de montar piezas de Valle-Inclán con producción de la compañía institucional del Centro Dramático Galego, a pesar [185] de no poder obtener permiso para su traducción a las lenguas cooficiales (¿suboficiales?) de España por la negativa del heredero de los derechos de autor del genial autor arosano. El debate de la comisión parlamentaria ha sido recogido en la *Revista Galega de Teatro* 18, con intervenciones de los políticos del PP, del BNG, del PSOE y de EU-EG. Ninguno de esos políticos cuestionaba que la función del Centro Dramático Galego fuese actuar como agente normalizador de la cultura gallega. Sin embargo, sus posturas resultaron irreconciliables; fuera de diversas tensiones partidistas explicitadas en el debate, se justificaban las propuestas divergentes apoyándose en distantes concepciones de definición del teatro gallego de corte teórico o práctico, que sospechamos extrapolables a la concepción general de la cultura gallega.

Para los representantes de EU-EG y del BNG se distingue entre (1) teatro gallego, entendiendo por tal el conjunto de los espectáculos en lengua gallega, y (2) el teatro *galego de seu* (netamente gallego) como aquél cuyo texto está originalmente escrito en gallego; es, pues, una definición de corte filológico. Para el representante del PSOE, más importante que la lengua, corazón de una cultura, es el cerebro, aludiendo a argumentos antropológicos no explicitados, de manera que la galleguidad antropológica de la obra de Valle-Inclán justificaría una producción entre el CDG y el Centro Dramático Nacional (de España). Los representantes del PP no entran en la definición del teatro gallego, pero cuando repiten uno tras otro la excepcionalidad de este montaje parecen admitir, por omisión, la definición filológica; aunque por encima de

los principios de identidad asumen la excepcionalidad, representando el papel de pragmáticos, es decir, flexibles en la identidad, inflexibles en el pragmatismo. En honor a la verdad, la excepcionalidad no ha sido tal, puesto que en la estela del montaje sobre Valle-Inclán, que, en contra de la opinión pública, se haría efectivamente, entraría el Aula de Teatro de la Universidade de Santiago de Compostela (*Revista Galega de Teatro* 19: 73) que estrenaría en el Teatro Principal de Santiago el día 14 de diciembre de 1998 (*Revista Galega de Teatro* 19: 58), con lo que se ha producido un hecho excepcional en la Galicia de los noventa, teatro en lengua castellana con producción institucional.

### 3.2. Surtido de identidades

Tenemos, pues, por lo menos tres definiciones del teatro gallego: la pragmática, la antropológica y la filológica. En la visión pragmática, [186] la definición de galleguidad se subordina a la posibilidad de encajar las diversas piezas gerenciales de un negocio: la comparecencia del gerente del IGAEM en el debate no hace más que subrayar esta perspectiva. La visión antropológica es, lamentablemente, demagógica por contener una contradicción de términos interna: si Valle-Inclán pertenece con total derecho a la cultura teatral gallega carecería de sentido que se exigiese, como hacía el PSOE, una coproducción con el Centro Dramático Nacional; en el fondo parece primar también la visión pragmática, aunque de modo solapado. La visión filológica, que echa sus raíces en las teorizaciones sobre literatura gallega, formuladas por Ricardo Carvalho Calero, da para definir la mayor parte del teatro que se hace en Galicia, salvo el minoritario teatro mudo, y las contadísimas excepciones de teatro en castellano, pero exige apoyarse en un concepto previo: la lengua gallega. Y es que a la luz de la política de negación de subsidios a los trabajos que han optado por formulaciones normativas no oficiales, cualquiera diría que el partido gobernante sólo admite como gallega la oficial.

En nuestro trabajo emplearemos la teoría filológica como hipótesis no sólo en la definición de literatura teatral gallega, sino también en la de teatro gallego. La clave filológica es aplicable a todo el teatro de palabras, mayoritario, hablado o cantado, por lo que en ese ámbito parece innecesario establecer nuevos criterios. Mas nuestra definición inicial de teatro daba cabida a otros ámbitos mudos que exigen delimitación por lo que aceptaremos como rasgo determinante la nacionalidad de la producción; el mismo criterio que funciona como oficial en la marca de origen *Galicia calidade*, que exige la galleguidad de todos los pasos en la cadena creativa.

Así pues será teatro gallego (1) el que esté hecho sobre un texto escrito originariamente en lengua gallega, (2) el que emplee una traducción gallega de un texto escrito en otro idioma y (3) aquel teatro mudo cuya cadena de producción completa sea gallega. Otra cosa sería hablar del teatro en Galicia donde habría que dar cuenta de los montajes institucionales sobre Valle-Inclán y, además, de las giras por nuestro territorio practicadas por compañías de cualquier otro lugar del mundo.

De modo que el teatro gallego comparte dos perspectivas esencialmente diferentes. Por un lado, está el interés por Galicia como lugar de explotación y, de otro, Galicia como lugar de producción. Cualquier compañía, sea cual fuere su origen puede tener interés por Galicia, su público y sus auditorios. Es en este ámbito en el que consideramos [187] apropiado hablar del teatro en Galicia, y ahí no importa el acento con el que debemos pronunciar el nombre de la compañía, del director o del autor, el nombre puede ser catalán, inglés o de la China. Otra cosa muy distinta es que además del interés de distribución, Galicia sea lugar de producción, en ese caso podríamos encontrarnos con compañías nacidas para la autarquía, para el autoabastecimiento, al lado de otras exportadoras. Claro que, llegados a este punto, observamos algo sorprendente: aquéllas que se muestran partidarias de fichar figuras de fuera no son exactamente las que compiten en mercados exteriores, más bien sucede lo contrario, el producto con denominación de origen más cerrado es el que mejor se exporta.

### 3.3. Familia y clan

Es, luego, la producción, la clave para conceder la denominación de origen Teatro Gallego. No importa que la comunidad gallega productora haya vivido dentro de las actuales fronteras o en el éxodo, algo familiar para cualquier republicano español, allí donde los gallegos se reunían invocando el nombre de Galicia y hacían teatro, era teatro gallego; tenemos derecho a reclamar como propio el teatro gallego en Argentina, lo que es ya ir bastante lejos. Pero la década de 1950, abierta con el estreno americano de *Os vellos non deben de namorarse* y cerrada por *O incerto señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca*, el balanceo entre teatro gallego en el exterior y en el interior no ha hecho más que decantarse hacia este último: aquél se ha quedado en el aire y la producción interior se ha asentado firmemente en la arena del parque. Hoy no tenemos compañías argentinas o uruguayas en nuestro territorio que nos devuelvan la visita girada, tenemos, eso sí, personas que han probado fortuna fuera del país y que se han integrado en otros teatros nacionales (Valle-Inclán, María Casares, Lauro Olmo...), mas no hay casos de compañías gallegas que se hayan instalado de modo estable fuera de la comunidad

autónoma en los últimos años, a la vez que las antiguas se han ido marchitando. Paralelamente, hay personas de fuera de Galicia que se han ido integrando en el teatro gallego, como, por ejemplo, Marcos Orsi desde finales de los ochenta, procedente de Arte Livre de São Paulo, Brasil, a quien acabamos de ver en el último montaje institucional del Centro Dramático Galego, bajo la dirección del italiano Fabio Mangiolini. [188]

Estas dos últimas personas mencionadas tienen en común con Galicia algo que ya ha demostrado la Lingüística Románica: la lengua latina, lo que no es decir poco de una cultura. Ciertamente es que la hostia depositada sobre esa lengua es más carolingia que romana en nuestro caso, como no deja de recordárnoslo intermitentemente el camino jacobeo, también nuestra música es esencialmente céltica; además de la familia nos interesa el clan. Dos estructuras sociales de enorme interés para conocernos a nosotros mismos ahora que ya nos reconocemos y nos reconocen a través del marco político de la Xunta de Galicia. El que ahora la preside, y se han cumplido ya diez años, Manuel Fraga Iribarne, anticipó su cambio de jurisdicción en el verano de 1987, empleando como eslogan una imagen familiar en la que identificaba Galicia con su madre y España con su padre, claro que el que no tardaría en dirigir San Caetano dio a entender muchas más cosas en su símil; Galicia era para él una madre doliente y un buen hijo debe acudir antes a su madre que a su padre, utilizando para su comunicación un arquetipo familiar penosamente sexista, pero que llovía sobre mojado por la defensa del concepto de Galicia Madre, idea regionalista centenaria que consiguió sobreponerse a la retórica imperial de la Madre Patria. Sin embargo, en lo sucesivo Fraga defenderá una postura que podemos calificar de bipátrida, de doble nacionalidad, en la que Galicia abandona su papel de madre doliente substituido por el de chica: España, madre patria; Galicia, patria chica. Otra imagen de Galicia, no chica sino señora, ha sido reclamada por la élite nacionalista, al menos desde Ramón Cabanillas. Todavía queda otro sector que defiende haber superado el *primitivismo* nacional, y, cómo no, el nacionalista, sosteniendo un discurso internacionalista donde la clase social parece haber sido su punto de referencia, sin embargo, han cortado la mundialización a la altura de Europa y el obrerismo a la de la clase media; no han dejado por ello de declararse galleguistas, aunque eso no les ha impedido zancadillear la Lei de Normalización Lingüística que merced a sus actuaciones ha sido declarada anticonstitucional, al tiempo que han resultado beligerantes contra la toponimia autóctona. Todos se declaran galleguistas, aunque el rol de Galicia, señora, chica o fantasma, sea bien diferente. El referente familiar parece claro.

Si tradicionalmente el clan era para la mayoría de la población su aldea o parroquia y esa visión está todavía viva, también es cierto que la estructura política del Estado ha propiciado una nueva dinámica que partiendo del partido político continúa su ascenso jerárquico en el ámbito, casi exclusivo, de las instituciones: municipio, diputación, [189] Xunta, Madrid, Bruselas. Y es que

los partidos políticos, más unos que otros, han sabido atraer con gran fuerza la mayor parte de las estructuras preexistentes, integrándolas en un proyecto político de conjunto que, de un modo u otro, sostienen un techo determinado de patria (Galicia, España, Europa). Al lado de la Madre Patria, el techo del Padre Clan permite comprender, por ejemplo, la enorme heterogeneidad de partidos que conforman el frente del BNG, la dinámica federal del PSdG-PSOE o la obediencia al líder nacional, el de Madrid, del PP. Tal vez haya sido el PSdG el que más haya dejado de lado la implantación territorial, mientras que la mayoría de los clanes preexistentes se han integrado en el PP, mientras que el BNG ha conseguido captar una buena parte de las redes profesionales, especialmente cuando en su base se han dado las condiciones para llevar adelante alguna lucha sindical, coordinable en un proyecto intersectorial de defensa del tejido productivo gallego.

Así las cosas, el teatro como industria cultural, partiendo en buena medida de una élite cultural antifranquista ha ido abandonando las tesis simplemente progresistas para ser mayoritariamente integrado desde su base profesional en el clan que tiene como techo Galicia, coordinándose en el proyecto intersectorial nacionalista. Sólo que el poder ha continuado en manos de clanes territoriales previos y, a la par, el proyecto nacionalista es una hidra con tantas cabezas como concepciones sociales, en donde la aproximación al control de las instituciones está generando nuevos clanes territoriales. En estas revueltas aguas han de bucear las gentes de nuestro teatro papándose unos a otros en una reducida plataforma costera humana de menos de tres millones de habitantes, repartidos en numerosos nichos ecológicos que no dejan de conformar un ecosistema complejo.

#### 4. LOS AÑOS NOVENTA

Tenemos la impresión de que las características típicas de la Galicia de los noventa no son sino continuación de otras tendencias que se hacen explícitas ya en la segunda mitad de los ochenta. De manera que 1991 no supone el inicio de una época característica, por el contrario consideramos que se hace necesario remontarse algunos años atrás. [190]

##### 4.1. Apuntes sociales

Así parece acontecer examinando los datos demográficos que tenemos a nuestra disposición. A pesar del fuerte movimiento migratorio recurrente en Galicia, el crecimiento de la población a lo largo de la historia es una

tendencia constante que, sin embargo, se rompe en la actualidad. «No censo de 1991 rexístrase un descenso de máis de 163.000 habitantes» (*Galicia 1999*, 1998: 30) si lo comparamos con el de 1978, pasándose de 2.895.469 a 2.731.669. Pero esto es fruto de una tendencia que se ve clara ya en 1986, momento en el que por vez primera sufrimos un crecimiento vegetativo negativo, -0,1 (Obelleiro, 1991: 227). Así, durante 1997 Galicia se sitúa como la segunda comunidad autónoma por su bajo índice de natalidad, 0,89 hijos por cada mujer, mientras que España, con 1,16, es el Estado menos fecundo de la Unión Europea. De modo que «O índice de fecundidade en Galicia non garante a substitución xeracional» (*Galicia 1999*, 1998: 31).

Los datos económicos apuntan en la misma dirección. El saldo del comercio exterior gallego cuatriplicará sus pérdidas entre 1985 y 1990, pasándose de 25.450 millones a 113.611, siempre en números negativos. En esta misma línea acabamos de conocer los datos correspondientes a 1998 con pérdidas muy superiores: se sobrepasan los 400.000 millones.

Desde la perspectiva política, la Galicia de los noventa se caracteriza por la presidencia en la Xunta de Manuel Fraga Iribarne, quien desembarcó en su tierra de origen con las elecciones autonómicas de diciembre de 1989. De este modo los conservadores gallegos resolvían la crisis de 1986-1987 en la que llegaron a dimitir todos los conselleiros y a la que temporalmente se le había dado una puntada final con la moción de censura que puso el poder bajo una batuta tripartita compuesta por los nacionalistas del Partido Nacionalista Galego-Partido Galeguista y de Coalición Galega junto con el Partido dos Socialistas de Galicia-PSOE (Beramendi, 1996). El año 1986 también se caracteriza en la política gallega (1) por la reformulación del Partido Comunista Galego en Esquerda Unida, (2) por la convergencia estratégica con el Partido Socialista Galego-Esquerda Galega del Bloque Nacionalista Galego que acepta luchar dentro del marco autonómico, (3) por la aparición de la organización terrorista del Exército Guerrilheiro do Povo Galego Ceive, y (4) por un notable cambio de rumbo del sindicalismo agrario que se centra en la defensa del tejido productivo del campo gallego. [191]

Así pues, mientras que la primera mitad de los años ochenta se caracterizó por el inicio de una contundente reconversión industrial y por el establecimiento del marco autonómico, la segunda mitad estará marcada por el ingreso de España en la Comunidad Económica Europea, proceso cronológicamente coincidente con la perestroika soviética, lo que produce un impacto sin precedentes en nuestra demografía, economía y política, marcando claramente las tendencias características de los noventa.

## 4.2. Apuntes culturales

De un modo parejo se comporta nuestra cultura a la luz de diversos datos extraídos de las dinámicas de los sistemas literario y teatral gallegos.

El mundo editorial sufre un cambio económico importante como ha constatado González-Millán (1994: 73-4):

*Convén engadir, sen embargo, e esta observación é válida sobre todo a partir de 1985, que o prezo do libro galego non inflúe negativamente na súa difusión e comercialización e que é incluso inferior ao libro en castelán, especialmente cando se trata de novidades.*

Ese cambio en la situación económica editorial parece haber influido de modo determinante en las diversas composiciones literarias propias de la época:

*Sen embargo, a partir de 1985, e coas dificultades e contradicións propias dunha cultura en proceso de normalización e deficientemente institucionalizada, experimentaríase unha crecente comercialización que ía repercutir de forma directa na lenta pero inevitable transformación do libro galego de «signo de militancia ideolóxica» en «obxecto de consumo», dende as fases iniciais da creación autorial e produción editorial ata a súa difusión e recepción (González-Millán, 1994: 67).*

Uno de los cambios más notables puede detectarse en la jerarquización de los géneros del sistema. Si pensamos en la importancia del premio Xerais de novela que data de 1984 y del Merlín de narrativa infantil [192] de la misma editorial, que es convocado desde 1986, veremos que la tradicional preponderancia de la lírica comienza a ceder ante la narrativa, que, además, toma nuevos rumbos:

*A mediados dos 80 estaba claro que, en contra da opinión dun determinado sector da crítica, se perfilaba no mundo da narrativa unha xeración máis libre, máis individualista e máis cosmopolita; e observábase unha vontade de ruptura co mundo pechado das tradicións literarias máis inmediatas, excesivamente ruralistas e localistas [...] (González-Millán, 1994: 178).*

Con esta constatación han coincidido también expertos en nuestra lírica, situando en 1987 (Rodríguez, 1997: 11) una importante crisis como lo muestra el hecho de que algunas voces importantes de la década se silencien ante los lectores:

*Algúns premios desaparecen, desaparecendo con eles as coleccións de poesía que os sustentaban, as editoriais reducen o número de publicacións de poesía e os recitais deixan de ser algo habitual. A escrita poética dos autores dos 80 -da maioría, enténdase- faise embrionaria e non saen á luz máis que en contadas ocasións: colaboracións nas revistas que sobreviven ou recitais entendidos como actos illados de homenaxe.*

Parece que esa misma crisis afectó a la estructura de producción teatral por medio de las refundaciones. De hecho, hay que fechar en torno a mediados de

los ochenta un nutrido grupo de las actuales compañías teatrales gallegas más emblemáticas. En esa lista podemos citar las siguientes: Centro Dramático Galego (mayo de 1984, aunque funcionaría sin cobertura legal hasta abril de 1986 para integrarse en el IGAEM en abril de 1989), Teatro do Atlántico (1985), Teatro do Noroeste (1986), Matarile-Sala Galán (1986), Teatro da Lúa (1987), Chévere-Sala Nasa (1987), Teatro do Malbarate (1987), profesionalización de Sarabela (1987), Compañía Tranvía (1989, que se fundirá con Ollomol en 1993), Teatro de Morcego (1989), etc. (Varios, 1996: 27-36). Es destacable la salida de escena de la Compañía Luís Seoane en 1987. También se producirá por estas fechas la fundación de la Asociación de Actores, Directores e Técnicos de Escena (1985), la puesta en marcha de los circuitos teatrales (1985) y en junio de 1988, otro hito en la cronología de nuestro teatro, el Primeiro Encontro do Teatro Profesional Galego en Ferrol. Al año siguiente se creará el IGAEM, al que se adscribirá el Centro Dramático Galego tal como hoy opera, de modo que entre 1984 y 1989 se produce la regularización de la compañía institucional [193] y, paralelamente, la refundación de una buena parte del teatro profesional privado.

#### 4.3. Apuntes taxonómicos

Efectivamente, la taxonomía hoy más extendida tanto para el teatro como para la literatura teatral gallega sitúa su punto de inflexión en medio de la década de los ochenta. Vieites (Varios, 1996: 11) sitúa en 1984 el inicio del período escénico del *teatro institucional* y para la literatura teatral (Vieites, 1998a: 149) un año más tarde, en 1985, con el primer despunte de la *generación de los noventa*.

Sobre la generación literaria, Paz Gago y Vilavedra (Varios, 1996: 20-23 y Vilavedra, 1998: 300) mantienen una división simplificada a la que llamarán *Generación Post-Abrente* en la que se acumulan las generaciones de los ochenta y de los noventa de Vieites.

En nuestra opinión resulta pertinente la división del *Nuevo Teatro* (1965/1999) de Vieites donde distingue (a) el teatro independiente (1965/1978), (b) el teatro profesional (1978/1984) y © el teatro institucional (1984/1999), aunque consideramos que la fecha final de esta última etapa debiera dejarse abierta.

No concordamos, sin embargo, con la división de la literatura teatral que Vieites establece para la *Nueva Dramaturgia* (1969/1999) y que presenta en tres subgrupos: (a) el grupo de Ribadavia (1969/1977), (b) la generación de los ochenta (1977/1985) y (c) la generación de los noventa (1985/1999).

Puestos a hacer divisiones generacionales valoramos más útil didácticamente la que marca dos grupos, ensayada por Paz Gago y Vilavedra, en generación Abrente y generación Post-Abrente, aunque en su trabajo conjunto bajo el epígrafe de Generación Post-Abrente aparezcan autores nacidos en años muy separados para lo que sería de esperar en una generación: Manuel Riveiro Loureiro (1933), Xesús Pisón (1954) o Miguel-Anxo Murado (1965).

Para nosotros, el núcleo central de la primera generación, la Abrente, estaría constituido por autores entre los veinte y los treinta años durante 1973. El segundo segmento lo compondrían autores entre los veinte y los treinta años en 1988. Aceptando la existencia de la generación [194] Abrente, dudamos seriamente de la pertinencia del concepto de generación para el segmento Post-Abrente y preferimos referimos a este grupo como Des-Generación para recordar hasta qué punto están desarticulados como colectivo por más que pertenezcan a la misma banda natal. Consideramos que esta misma percepción hizo que Paz Gago y Vilavedra (Varios, 1996: 21) se refirieran a este grupo como *generación fantasma* y es que las expectativas en las que trabajan son desalentadoras:

*En estas condiciones, ¿quién se anima a escribir teatro? Pues en buena parte aquellos dramaturgos que, por sus vínculos con determinadas compañías, tienen relativas posibilidades de hacer llegar sus obras al público gallego, si no por vía textual, si por vía escénica* (Varios, 1996: 21-22).

Para alcanzar una cabal periodización de la literatura teatral de los últimos tiempos consideramos preciso marcar más que la cuestión generacional la de los tiempos: el período de Ribadavia, de 1973 en adelante, y el institucional, de 1988 en adelante. El papel ultramarginal de la literatura teatral gallega no impide que podamos situar en 1988 un hito fundamental para su institucionalización. Nos referimos a la primera edición del premio Álvaro Cunqueiro, en la que salta a la palestra pública un joven escritor nacido en 1966, Roberto Salgueiro.

Así pues, durante los tiempos de Ribadavia, de 1973 en adelante, los propios del teatro independiente e inicios del profesional, destacará en la literatura teatral la Generación Abrente compuesta por autores nacidos entre 1943 y 1953, aunque continúen activos otros de más edad y aparezcan ya algunos tan jóvenes como prematuros que se suman al momento. Durante los tiempos institucionales, segunda mitad de la década de los ochenta, los propios del teatro institucional, continuarán en activo determinados miembros de la generación Abrente, aunque también se incorporarán a la literatura teatral algunas personas de su misma edad, e incluso mayores, y sobre todo los candidatos a una nueva generación tan desarticulada que mejor podría llamarse Des-generación, nacidos fundamentalmente entre 1958 y 1968, que irán adquiriendo protagonismo hasta que se alzan con el primer premio

institucional de literatura teatral gallega, el Álvaro Cunqueiro, e irán estabilizando su prestigio a lo largo de la década de los noventa. [195]

## 5. PANORÁMICA HORIZONTAL

Cuando en cinematografía hablamos de panorámica, pensamos en un trípode firmemente anclado al suelo, con la burbuja de nivel en su sitio y la cámara presa salvo en el movimiento lateral de su ojo a izquierda o derecha. Pero sólo si la cámara está en el centro de un círculo de motivos, éstos son retratados por ella de modo equidistante, mientras que al tomar una fila habrá objetos en primer plano y otros en segundo o en tercero...

Algo así sucede si optamos por un punto de vista panorámico en la observación de una expresión cultural. La teoría de la que partimos es como el trípode que nos une a la tierra. Los argumentos de esa teoría actúan como la burbuja de nivel. El movimiento lateral se da en el tiempo, tal vez desde el pasado hacia el presente, en todo caso de manera que un tiempo estará en primer término y otro en segundo. En nuestra planificación, el punto de situación de la cámara es, a nadie le sorprenderá, el actual; hacia atrás los objetos se van diluyendo, se hacen más pequeños y desenfocados, permitiendo que entren en campo más elementos del entorno.

Es fácil que, aplicando nuestra sensibilidad actual, metamos en el mismo cajón de estéticas obsoletas las diversas muestras artísticas del pasado como si éste fuese un conjunto continuo homogéneo y la renovación o experimentación, patrimonio exclusivo de algunos de nuestros contemporáneos; lo que se deriva de la ignorancia sobre la tradición que nos ha traído a donde estamos. La marginalidad editorial de la literatura teatral favorece esta carencia de memoria histórica, lo que caracteriza de modo aún más marcado la escena por su irrepetibilidad. Lo cierto es que desde el pseudocasticismo de las primeras muestras de bilingüismo pintoresquista hasta el costumbrismo *choqueiro* hubo un salto, como cuando este costumbrismo se tornó dignificador. Desde ahí también se produjo una renovación con un intento de instrumentalización social que a su vez iría abriendo paso a ensayos compositivos simbólicos o alegóricos de renovación del naturalismo, proceso que no pudo completarse por mor de la Guerra Civil española y que se reemprendería en el ámbito de Ribadavia.

También en los años ochenta la decepción de la utopía de las izquierdas traerá un nuevo cambio; si el teatro no es un instrumento para cambiar la sociedad, tal vez pueda considerarse el mejor campo para cambiar al teatro mismo. El teatro se autocontempla y descubre [196] que debe ser una empresa

que dé resultados en el mercado, la otra mano en la que comer, la de los políticos, inspira aún mayor desconfianza. Es tiempo de reconversión (renovación no reinención), hay que ofrecer cuentas de resultados para que una gran industria profesional demuestre la capacidad de la élite cultural que tanto hablaba. El teatro lanza su red sobre un público más numeroso y concluye que debe ser más comunicativo, por lo que retoma los campos humorísticos (también los cómicos e irónicos) y la investigación en el virtuosismo.

Llegamos a una situación en la que aquellas tres formas de teatro descritas por Passolini durante el 68 pueden englobar las ofertas actuales: la charla, el grito y la palabra. El teatro de la charla recupera la comedia, el del grito recupera el ritual, en el de la palabra se ahonda en la complejidad morfológica de los signos implicados. Entra en crisis el distanciamiento y el teatro adquiere mayor significado social cuanto mayor sea la empatía de los espectadores, y ésta se mide en términos globales por el número de entradas, es decir, también de hábito y de fidelidad, lo que apunta a la mayor de sus creaciones, un público más numeroso. El teatro quiere un patio fuerte de butacas, afectivamente próximo; la oferta debe ser eficaz aunque para ello deba echar mano de efectismos humorísticos o virtuosistas, pero sin olvidar que tiene delante un público variado de juglares, segreles y trovadores, por lo que deberá transmitir en multifrecuencia para asegurar el contacto con tan diversos receptores; cueste lo que cueste hay que romper con una retórica que ya se siente liturgizada, es necesario presentar signos revulsivos contra la generación del 68.

## 6. BIBLIOGRAFÍA EN NÚMEROS ROJOS

No es fácil hacer una panorámica del teatro y de la literatura teatral de la Galicia más reciente. El objeto es lo suficientemente rico como para obligarnos a actuar con agresividad en la selección y, lo que todavía resulta más determinante, el acervo de trabajos previos que hayan dado cuenta del objeto con rigor y exhaustividad es demasiado parco. En 1998 ha llegado a nuestras librerías un ejemplo único, coordinado por Manuel F. Vieites (1998b: 13), quien reconocía la pretensión panorámica afrontada con un trabajo colectivo, aunque sobre un período que partía de otro corte cronológico: [197]

O obxectivo deste volume non é outro que ofrecer unha primeira aproximación ou panorámica xeral, cunha perspectiva fundamentalmente divulgativa, sobre unha etapa determinante da nosa historia literaria e teatral, aquela que vai de 1965, ano no que se crea o grupo de teatro de Asociación Cultural O Facho, e 1995, no que se cumprían trinta anos daquela efeméride teatral.

Un problema limita las posibilidades de esa panorámica (Vieites 1998b: 12):

*Canto á investigación, habería que sinalar que, agás excepcións certamente salientables, a situación do estudio crítico da nosa literatura dramática é ben pouco significativo, mentres os estudos teatrais están aínda por formular e por ocupar os espazos académicos e institucionais necesarios para o seu desenvolvemento.*

## 7. ESPECTÁCULOS, ESPECTÁCULOS Y ESPECTÁCULOS

Bastará con ofrecer los datos que hemos podido recopilar sobre estrenos, cronológicamente organizados, del teatro profesional gallego durante los primeros cinco meses de 1998 para que el lector se haga una idea de la riqueza y dispersión de nuestra escena y de la dificultad que entraña una visión panorámica en el estado larvario de nuestra institución crítica. En esta muestra, la media de estrenos es de más de tres al mes, por lo que extrapolando los datos podemos suponer, tal vez sea optimista, cerca del medio millar de espectáculos profesionales en el período 1985-1999:

Enero: Día 9. Sala Nasa. *A rutina é o deber de todas as criaturas*. Chévere. Día 16. Auditorio Municipal de Narón. *Amor de Don Perlimplín con Belisa no xardín*, de Federico García Lorca, dirigido por Xulio Lago. Teatro do Atlántico. Día 30. Centro Multifuncional de Carballiño. *Crímenes anónimos*, de Roberto Cerdá. Nove-Dous.

Febrero: Día 9. Teatro Rosalía de Castro. *Zocos*, de Vicente Montoto y Manuel Lourenzo, dirigido por Manuel Lourenzo. Uvegá Teatro. Día 10. Forum Metropolitano da Coruña. *Un home que se parecía a Macbeth*, escrito y dirigido por Vicente Montoto. Uvegá Teatro. Día 11. Casa da cultura de Cangas do Morrazo. *Lugar común*, de Lucía Rodríguez, dirigido por Etelvino Vázquez. Teatro de Ningures. Día 12. [198] Casa da Cultura do Barco de Valdeorras. *Tics*, de Ánxeles Cuña Bóveda, Begoña Muñoz, Fernando Dacosta y Carlos Couceiro, dirigido por Ánxeles Cuña Bóveda. Teatro Sarabela. Día 13. Auditorio do Pazo de Congressos e Exposicións de Pontevedra. *Memoria de Antígona*, de Quico Cadaval y Xavier Lama, dirigido por Guillermo Heras. Centro Dramático Galego. Día 15. Auditorio Fernando Blanco de Cee. *Qui pro Quo*, dirigida por Evaristo Calvo. Ollomoltranvía.

Marzo: Día 6. Casa da cultura de Vilagarcía de Arousa. *A Casa da América*, de Edward Thomas, dirigida por Cristina Domínguez. A Factoría Teatro. Día 18. Sala Galán. *Bululú do linier*, escrito y dirigido por Cándido Pazó. Teatro do Adro. Día 19. Vilagarcía. *Rastros*, escrita y dirigida por Roberto Vidal Bolaño. Teatro do Aquí.

Abril: Día 25. Auditorio do Pazo de Congressos e Exposición de Pontevedra. *Estación Mahagonny*, de Alexandra Moreira da Silva, dirigido por Jorge Castro Guedes. Teatro do Noroeste (en portugués). Día 30. Teatro Rosalía de Castro. *Anatomía dun hipocondríaco*, escrito y dirigido por Gustavo Pernas. Áncora Produccións.

Mayo: Día 27. Sala NASA. *Odisea de Homero*, dirigida por Marcelino de Santiago. Monicreques de Kukas. Día 29. Auditorio de Caixa Galicia en Santiago. *O Lazariño de Tormes*, dirigida por Andrés Pazos y Celso Parada. Teatro do Morcego. Día 31. Sala NASA. *Finis mundi circu*, dirigida por Quico Cadaval. Mofa e Befá.

## 8. MÁS O MENOS PROFESIONAL

Los datos disponibles sobre el teatro no profesional en Galicia son muy incompletos; en la lista incluida en la guía *Teatro, música e danza de Galicia 1999* se citan en el apartado de teatro aficionado 91 grupos, mientras que los datos ofrecidos para el teatro profesional, más fiables, sitúan el número de compañías en 66. De hecho, en la guía sólo aparecen dos grupos de teatro universitario, el Aula de Teatro de la Universidad de Santiago de Compostela y el grupo Teatro da Bufarda, cuando a través de la *Revista Galega de Teatro* conocemos una docena más. Así pues, la proporción entre teatro de base y profesional no debe de ser tan disparatada como la guía mencionada podría sugerir. [199]

## 9. LAS ESCENAS DE LAS ESCENAS

También tienen especial importancia en el momento presente los escaparates de nuestra escena por su importante función en la reproducción y distribución de las creaciones.

De 1983 data la primera edición de la Mostra Internacional de teatro cómico e festivo de Cangas. De 1984, la Mostra Internacional de Teatro de Ribadavia. En 1985 se inicia la red de circuitos teatrales de gran importancia para la estabilización de la oferta teatral en múltiples municipios de la Comunidad Autónoma. La Mostra de Teatro no I. B. San Tomé de Freixeiro es de 1988.

En 1993 nace la Feira do Teatro de Galicia, organizada por el IGAEM, punto de encuentro fundamental de compañías y programadores culturales

para conjugar la itinerancia en un territorio de gran dispersión geográfica, aunque no pueda resolver algunos males como la falta de espacios escénicos adecuados y el momento en el que se realiza resulte tarde para los programadores que han tenido que cerrar contratos con anterioridad. En la sexta edición, del 17 al 31 de mayo de 1998, se han podido ver 25 compañías. Toda clase de participantes, artistas y programadores, se han constituido en asamblea permanente para, tras reconocer la importancia de la feria, protestar contra la falta de diálogo de la administración que organiza el evento.

En 1993 se ha iniciado la Semana Teatral Ben Veñas Malo, organizada por los Equipos de Normalización Lingüística de Pontevedra.

En 1995 se emprende una colaboración teatral en el marco de la eurrorregión Galicia-Norte de Portugal organizada por el Teatro do Noroeste-Centro Dramático de Viana do Castelo y por el Instituto Galego de Estudos e Investigacións Teatrais, que además de organizar una muestra (Festeixo), promueve un espacio para el debate (Teatragal) y un premio de literatura teatral (Premio Eixo Atlántico de textos dramáticos). En 1998 el premio ha ido a parar al gallego João Guisam Seixas por *A Tábuca Ocre de Núbia*, obra escrita en la norma portuguesa por un autor que forma parte de la tradición gallega.

También de 1995 data el Festival Internacional de Teatro Universitario de Santiago de Compostela. Del año siguiente es la Mostra Ibérica de Teatro Universitario en Ourense, organizada por la Aula de teatro universitario de Ourense y Sarabela Teatro, con el patrocinio de la Universidade de Vigo, el IGAEM y el Área de Cultura do Concello de Ourense. [200]

En 1997 se organizó la Mostra de teatro do Ensino Secundario do Morrazo. 1998 fue el año de la primera Mostra de Danza de Galicia, punto de encuentro de la danza gallega moderna y contemporánea que reunió a 14 compañías, pero también ha sido el año del Compostela Millenium Festival, con el punto de mira de la capitalidad europea de la cultura de Santiago para el año 2000, organizado por el Concello de Santiago en el Auditorio de Galicia, que presentó entre otras propuestas extranjeras los espectáculos de Peter Brook *Oh les beaux jours* (Samuel Beckett) y *Je suis un phénomène* (Marie Hélène Estienne y Peter Brook). Del mismo modo, durante el mes de mayo se ha organizado el primer Encontro Internacional de Contadores de Contos promovido por la Agrupación de Amigos do Conto.

Con respecto a los espacios escénicos, la gran revolución de la segunda mitad de los años 90 ha sido la incorporación de lugares insospechados donde el teatro sale al encuentro de los hábitos de ocio de los ciudadanos, mediante la fórmula mixta de introducir el teatro en los establecimientos hosteleros. Así, en Santiago el pub Atlántico, el café-jazz Dado-Dadá, el Apolo, A sá do

penal, el pub Ultramarinos o la Sala NASA; en A Coruña, el Garufa, el Terraza, el Marfil, el Jazz Moka, el Corralón, el B. B. King o el café Atlantis; en Carballo, el Silfo; en Ribeira, el Tránsito; en Ferrol, el Intercéltiga; en Lugo, el Clavicémbalo; en Burela, A Zaranda; en Ourense, el Isaac y el Café Central; en Vigo, el Fouce y el Odeón; o en Moaña, el Canis Lupus y el Café do Real.

De todos modos es la conjunción entre Feria y Circuitos la que parece haber abierto más posibilidades de estabilización en la distribución de espectáculos. Durante 1997 había dos circuitos: A (nueve municipios, el Centro Cultural Caixavigo y el Padroado do Teatro Principal de Ourense) y B (18 municipios) (*Revista Galega de Teatro* 17: contracapa).

En el período comprendido entre octubre y diciembre de 1998 entraron en el circuito teatral de la red de teatros y auditorios otros catorce municipios distintos por los que pasaron 21 compañías. Las de mayor presencia fueron: Teatro do Aquí, 5 municipios (Arteixo, Foz, Moaña, Ponteceso, Porriño); Ollomoltranvía, 3 municipios (Lalín, Moaña, Carral); y en 2 cada una: Teatro do Adro (Arteixo, Foz), Carozza Teatro (Foz, Ares), Mofa e Befá (Foz, Moaña), Encuadre Producións (Lalín, Xove), Sarabela (Moaña, Xove), Pifano (Porriño, Xove) e Viravolta (Brión, Cartelle) (*Revista Galega de Teatro* 18: 88). Las dos compañías con mayor presencia en este nuevo circuito habían pasado anteriormente por la Feira de Teatro de Galicia, de modo que parece [201] que las dos iniciativas, Feria y Circuitos, pueden complementarse oportunamente.

## 10. ¡Y RECOGE EL PREMIO...!

Los premios han ido adquiriendo durante este período una importancia sancionadora tanto en el sistema teatral como en el de la literatura teatral.

En 1988 se inicia la corta vida del premio de literatura teatral Álvaro Cunqueiro, convocado por la Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia en la senda del premio Biblioteca do Arlequín de la editorial Sotelo Blanco un año anterior pero que tampoco tardará en desaparecer. Habrá que esperar a 1991 para que un premio más venga a sumarse a esta línea con el Rafael Dieste de la Deputación Provincial de A Coruña, a la postre el más longevo, que ha llegado ya a su novena edición, premiando por segunda vez a Manuel Lourenzo. Los premios Camiño de Santiago convocados por la Xunta en 1993 y 1994 han sido el último canto del cisne de *ladécada prodigiosa* (1984-1994) en la que se mantuvieron las compañías concertadas.

Desde 1997 la Asociación de Actores, Directores e Técnicos de Escena ha organizado los premios María Casares con galardones para actores y actrices principales y secundarios, para textos originales y adaptaciones o traducciones, para directores, iluminadores, sastres, músicos, escenógrafos. También se premia la trayectoria de toda una vida y el mejor espectáculo del año. De este modo se continúa la iniciativa de los Premios Compostela, con los que se inició la década, ya desaparecidos.

## 11. FIN DE ACTO

Contamos con una base poco firme para asentar una panorámica rigurosa de la literatura teatral y del teatro gallegos desde la segunda mitad de los ochenta hasta la actualidad, aunque parezca válido presuponer que el conjunto presenta una unidad temporal. Es siempre demasiado arriesgado hacer pronósticos hacia el futuro, sin embargo [202] últimamente empiezan a aparecer indicios que nos hacen sospechar que este período está llegando a su fin; concretamente dos son las pistas que nos llevan a aventurar esta hipótesis: (1) la habilitación de la primera sala estable dependiente del gobierno autonómico, el Salón Teatro de Santiago (otoño de 1999) que puede suponer un importante punto de inflexión en la tradicional itinerancia de nuestro teatro, y (2) el proyecto de creación de la, tan ansiada (Vieites, 1997: contracapa), Escuela Superior de Arte Dramática de Galicia que, si se llega a concretar en lo sucesivo, y el presidente del Consello da Cultura Galega ha dado por hecho ante el Parlamento gallego que empezará a funcionar en el próximo curso 2000-2001, podría suponer una crisis en la dinámica autodidacta que ha caracterizado los últimos tiempos. La reciente des-generación podría dar paso a una auténtica generación nacida al abrigo de esa esperada institución de enseñanza donde los jóvenes gallegos nacidos en los setenta podrían traer nuevos aires a nuestro teatro. ¿Una nueva promoción para el año 2004, la primera generación académica de titulados superiores de una institución teatral gallega? Esperamos que así sea.

## Referencias bibliográficas

### A) Libros

BERAMENDI, J. G. y NÚÑEZ SEIXAS, X. M. (1996). *O nacionalismo galego*. Vigo: Promocións Culturais Galegas S. A., 20 ed.

*Galicia 1999* (1998). Vigo: Xunta de Galicia.

GONZÁLEZ-MILLÁN, X. (1994). *Literatura e sociedade en Galicia*. Vigo: Xerais.

RODRÍGUEZ, L. y SEARA, T. (1997). *Para saír do século. Nova proposta poética*. Vigo: Xerais.

VIEITES, M. F. (1998a). *La nueva dramaturgia gallega. Estudio y antología*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

## B) Volúmenes colectivos

BOBES NAVES, M. del C. (1994). «El teatro». En *Curso de teoría de la literatura*, D. Villanueva (coord.), 241-268. Madrid: Taurus. [203]

EQUIPO GLIFO. Grupo compostelán de investigacións semióticas e literarias (1998). *Diccionario de termos literarios a-d*. Compostela: Xunta de Galicia.

OBELLEIRO, L. y ALONSO, B. (1991). «Idade Contemporánea». En *Historia de Galicia*, F. Carballo (coord.). Vigo: Promocións Culturais Galegas S. A.

*Revista Galega de Teatro*. Vigo: Asociación Cultural Entre Bambalinas.

VIEITES, M. F. (coord.) (1997). *Teoría e técnica teatral*. Compostela: Laiovento.

- (ed.) (1998b). *Do novo teatro á nova dramaturxia*. Vigo: Xerais.

## C) Artículos

AA. VV. (1996). «Teatro gallego». *Primer Acto* 262, 6-88.

VILAVEDRA, D. (1994). «A escrita dramática galega contemporánea». *Grial* 122, 207-218.

- (1998). «El teatro gallego después de 1975: una incipiente madurez». *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca* V. Madrid: UNED. [205]

## **Teatro e identidad. Breves reflexiones sobre el conocimiento del teatro latinoamericano en España**

**Guillermo Heras**

Director de escena

¿Sabría un profesional medio de la escena española nombrarme tres autores o directores de escena de la realidad teatral americana más allá de los nombres consagrados por algún Festival Internacional? ¿Existe un auténtico interés por parte de los medios de comunicación por dar a conocer la realidad plural de los escenarios americanos? ¿Quieren los editores poderosos de nuestro país editar textos dramáticos de aquellos autores? ¿Hacen un esfuerzo los programadores de las redes de teatros públicos por mostrar espectáculos latinoamericanos? ¿Y los directores de los diferentes Festivales? ¿Existe interés por parte del público español para acudir a estas propuestas? Contestar a estas preguntas de una manera clara y sin retórica sería plantear el auténtico estado de la cuestión que por supuesto está muy cerca de ser lamentable. Se dirá que casi tan lamentable como el del interés que despierta nuestra dramaturgia viva que, en suma, tanto tiene que ver con la de otros países cuya patria [206] común es la lengua. Debemos salir de una vez de la demagogia, la retórica, las buenas intenciones y los paternalismos inanes, lo que hace falta son auténticos planes de estímulo, desarrollo e intercambio y para ello, además de fuerza de voluntad e interés político, hace falta dinero para llevar a cabo con dignidad esos programas.

Deberían analizarse las causas profundas que han impedido e impiden el normal conocimiento de las Artes Escénicas Americanas en nuestro país. Por un lado, ha pervivido un prejuicio generalizado de que el teatro latinoamericano transita por dos exclusivas vías: lo antropológico, y su posible derivación en lo folclórico; y por otro lado, lo político como deformación de lo panfletero. A esto han contribuido ciertos sectores del propio teatro de allá que han querido vender las recetas más obvias de un pensamiento típico y tópico, aunque éste estuviera camuflado bajo mantos como «el indigenismo de Readers Digest», «el tropicalismo salsero», «las mitologías izquierdistas», e incluso el victimismo más simplista, aunque siempre hay que tener en cuenta las objetivas aberraciones políticas y sociales que los países desarrollados alientan con el continente, desde el Cono Sur

hasta la frontera de México con el coloso yanqui. ¡Qué cantidad de lugares comunes hemos tenido que escuchar en múltiples foros europeos donde se debatían las relaciones escénicas con América Latina! Para la soberbia europea este enorme continente parecería que podría ser comprendido como si de un barrio o una región francesa se tratara. ¿Tenemos auténtica conciencia de lo que supone la superficie de países como Brasil, Argentina o Venezuela?... ¿Qué similitudes puede haber entre ciudades tan diferentes como Managua, Lima o Buenos Aires? El europeo, por lo general, tiene convicciones cerradas, marcos referenciales seguros y, por ello, tiende a analizar las artes de otros lugares desde posturas paternalistas o de exaltación del exotismo, cayendo por igual en un reductor pensamiento colonialista. No basta con enunciar que no se es xenófobo, hay que demostrarlo en cualquier actividad que se desarrolle.

Dentro de muy poco se cierra un siglo apasionante para la evolución de las Artes Escénicas. Después de muchos siglos, los diferentes oficiantes del teatro empiezan a valorarse por igual, gracias, tal vez a que con la aparición del cine o el vídeo, el registro de las representaciones nos permite analizar con posterioridad los diferentes elementos que configuran una puesta en escena y de ese modo, ya no sólo queda para la Historia el texto del autor, si no también el discurso creativo del director, los actores, escenógrafos, figurinistas, etc. [207]

Las aventuras creativas a lo largo del siglo han sido muchas y disímiles. Desde la pura investigación a través de las diferentes vanguardias hasta la concreción de un nuevo realismo superador de la ampulosidad del teatro del XIX. Afortunadamente llegamos al final del siglo con la sensación que si algo caracteriza al teatro actual es la diversidad. Y esto es una gran virtud si lo enfrentamos a otros territorios del arte o la comunicación que quizás están mucho más impregnados por unos signos de identificación mucho más globalizados, o si se quiere, mucho más «standarizados». Pensemos en las series de televisión procedentes de la producción U. S. A., como son consumidas y decodificadas casi por igual en cualquier lugar del planeta. Algo similar puede ocurrir en todo el área latina (incluida España) con los culebrones o con los muchos programas-basura que hoy llenan las horas de programación de cualquier canal público o privado.

Así pues, el teatro seguirá siendo en el próximo siglo una de las alternativas de creación poética más importante, lógicamente junto a la danza y a la ópera, pues por mucho que se utilicen las nuevas tecnologías en sus prácticas cotidianas, la esencialidad de su propuesta artística será tan antigua como las representaciones en cualquier anfiteatro de la Grecia clásica. Lo efímero, los cuerpos y las voces de seres humanos en vivo, la posibilidad de crear espacios mágicos por medio de soportes no naturalistas, las diferentes formas de narrar historias con palabras y con imágenes no virtuales, la

comunicación directa entre unos espectadores y unos ejecutantes que coinciden en un tiempo y en un espacio concreto... son algunas señas de identidad imposibles de suplantar por medios de comunicación basados en soportes eminentemente audiovisuales.

Vienen estos temas a mi memoria siempre que viajo a algún país de América donde, a menudo, oigo hablar sobre la cuestión de las identidades nacionales, y por supuesto, de las formas y contenidos teatrales que puedan surgir de esa identidad. También en mi país, España, con el auge de los nacionalismos en el Estado suelen oírse voces que reivindican la diferencia de esta práctica artística en función de la lengua empleada, la tradición referencial o lo que es peor... la raza a la que se pertenece. Cierto que estos elementos son minoritarios, pero no deja de dar un cierto miedo que la identidad de una cultura pase por la preponderancia de una raza. Ese sentimiento neofascista es sin duda el que ha propiciado durante años la incompreensión del teatro latinoamericano por parte de los europeos que siempre lo han tratado como algo esencialmente folclorista o panfletero, cayendo así en el simplista análisis [208] del paternalismo o el menosprecio. Rara vez, y raros han sido los analistas, que han investigado en la especificidad de los múltiples teatros que encarna un continente tan grande como el americano.

Pero por el otro lado, el de los teóricos y creadores latinoamericanos, también ha habido una complacencia en algunos casos para justificar un mal teatro en claves tan disímiles como la explotación o unas señas de identidad exacerbadamente nacionalistas (sean éstas de muy diferente grado ya que abarcan desde el indigenismo hasta la reivindicación cerrada de núcleos tan concretos como pueda ser el «porteño» argentino). Quizás todo esto ha servido para una época y de ahí que los encendidos debates en aquellos lejanos festivales de Cali o Manizales, pero también en Nancy hoy me parecen superados por la propia realidad de la transnacionalización con todo lo malo, pero también con todo lo bueno, que ello puede aportar el arte y la cultura. Soy de los que creen que se debe ser muy auténtico y arraigado a una cultura y a la vez totalmente abierto y contaminado por las culturas exteriores. Creo que el mestizaje, en la fusión de lenguajes y justamente de ahí es de donde partirá una nueva identidad para las Artes Escénicas del siglo XXI.

Porque bien pensado... ¿Cómo se ha podido sostener que ha habido un teatro latinoamericano de identidad manifiesta y unificadora? ¿Acaso sólo el teatro latinoamericano ha planteado la creación colectiva como una seña de identidad? ¿Basta con que salgan actores mulatos y hablen de la opresión para entender que eso crea una personalidad?... Demasiados tópicos que hay que combatir y ahora más que nunca. Entre las alternativas estéticas que el efervescente teatro argentino plantea, los demás teatros del cono sur, la inquietud manifiesta del siempre castigado teatro centroamericano, la fuerza

expresiva de Brasil, la polisemia de los lenguajes caribeños, el enorme proceso productivo de México, las experiencias latinas de Estados Unidos y otras expresiones que sin duda me olvido, lo que existe es una amalgama de propuestas, una diversidad de códigos y tantas diferencias entre sí como entre el teatro portugués y el italiano, por solo citar dos países del sur de Europa.

El enorme poder creativo de las Américas se concreta en autores, directores, grupos, compañías, productores... diseminado por todos los rincones del continente y sus islas. ¿Existe una identidad común, más allá de ser americanos y tener un enorme talento y calidad en la nómina de creadores actuales? Entre ellos: Marco Antonio de la Parra, Daniel Veronese, Víctor Viviescas, Víctor Varela, Danza Hoy, Macunaíma, [209] Periférico de Objetos, De la Guarda, Ramón Griffero, Santiago García, La Ma Teodora, Aderbal Freire-Filho, Flora Lauten, Galpao, Gustavo Ott, Roberto Ramos-Perea, Rafael Spregelburd, Enrique Buenaventura, Luis de Tavira, Jesusa Rodríguez, Mauricio Kartum, Álvaro Restrego, Ricardo Bartís, Los Deemedium, Claudio di Girólamo, César Brie, Arístides Vargas, El Galpón, Augusto Boal, Grupo Justo Rufino Garay, La Cochera de Córdoba, Augusto Fernandes, Roxana Grinstein, Rubén Szumacher, Vicente Leñero, Miguel Rubio, María Escudero y tantos y tantos otros. Esta geografía rica y plural es el síntoma de una creación siempre sometida a trabas productivas pero a la vez siempre emergiendo entre todas las dificultades. A todos estos creadores los he conocido y con muchos de ellos he convivido e intercambiado teorías y prácticas con el afán de construir la patria del teatro que no conoce fronteras, ni lenguas, religiones o imposiciones políticas. Por eso la identidad que propongo para el nuevo milenio nada tiene que ver con clichés y tópicos arrastrados por la necesidad de ponerle etiquetas a cualquier proceso cultural o artístico. Es curioso cómo para muchas mentes perezosas ya casi no existen posibilidades para desarrollar discursos de búsqueda e investigación en las Artes Escénicas. Nada más lejos de la realidad, el nuevo milenio abre una cantidad infinita de posibilidades a transitar espacios de conocimiento de otras formas de producir, crear y exhibir teatro. Las más obvias vendrían del encuentro con las nuevas tecnologías, pero creo que hay otros campos muy ricos para investigar: las estrategias de construcción de una textualidad dramática absolutamente contemporánea, la evolución de las formas interpretativas por parte de los actores, la interdisciplinariedad de las artes y su síntesis con propuestas escénicas, espacios teatrales más acordes con la comunicación de un espectador más receptivo, son algunas de las tareas que las gentes del teatro debemos afrontar con pasión, riesgo y sensatez en el cruce del milenio. De estas exploraciones saldrán nuevas identidades que serán además específicas con una teatralidad en la que de una vez desaparezca la vieja retórica de fondo y forma, términos estos muy groseros de aplicación desde hace años, pero que si fuéramos un poco humildes veríamos que siguen reflejándose en gran cantidad de proyectos teatrales, e incluso en determinados análisis críticos que no acaban de entender el teatro como un

conjunto complejo de expresiones técnicas y artísticas. No me interesan las identidades de los *guethos*, de las soflamas nacionalistas, vengan del lado que vengan si éstas sólo atienden a razones excluyentes, no me interesa, en suma, una escena dominada por una IDENTIDAD que deja a un lado el respeto al OTRO. [210]

Esto ha pasado mucho en nuestros ámbitos latinos, por querer ser diferentes nos hemos excluido de muchos debates imprescindibles. Ahora que el talento, el rigor, la calidad y los proyectos en continuidad parece que arraigan en muchos lugares de la geografía americana es hora de establecer cauces de intercambio y mestizaje, desde luego en igualdad de condiciones, con otros teatros de otros lugares. El teatro latinoamericano ya no debe ser una cosa exótica, *for export* restringido, en algunos festivales internacionales. Los objetivos pasarían por la estabilidad de sus montajes en programaciones normales de cualquier teatro público o privado de Occidente. Las obras de sus autores pueden y deben ser traducidas y estrenadas en otras culturas, sus directores y escenógrafos colaborar en proyectos transnacionales, y los actores, pensar que tienen un enorme mercado donde el idioma es una seña de identidad común.

Quizás con este bagaje empecemos a no crear una falsa expectativa de superioridad que en realidad esconda un fantasmal complejo de inferioridad, pues con ambas diferenciaciones estaremos alejándonos de esa posible globalización que nada tenga que ver con la obsesión del dólar o del euro, sino del encuentro de culturas desde el respeto a lo ajeno, pero enraizado en lo propio el discurso creativo para de ese modo dar origen a una nueva manera de entender la identidad como un imaginario plural de lenguajes, códigos y respuestas artísticas. [211]

△▽

### *Cartas de amor a Stalin*

**Juan Mayorga**

#### NOTA PREVIA DEL AUTOR

*Cartas de amor a Stalin* es una historia de amor en la que intervienen tres personajes: un hombre, una mujer y el diablo.

Es una meditación sobre la necesidad que tiene el artista de ser amado por el poder, necesidad tan fuerte como la que el poder tiene de ser amado por el artista.

Es una fantasía basada en la terrible experiencia de Mijail Bulgákov, enorme escritor al que el stalinismo condenó al silencio. La acción transcurre en los años treinta, cuando, desesperado por la censura absoluta que cae sobre su obra, Bulgákov se convierte en «escritor para un sólo lector»: escribe carta tras carta a Stalin reclamando o su libertad como artista en la URSS, o su libertad para salir del país. Marginado de una sociedad ante la que se le presenta como traidor, sólo sostenido por el aliento de su esposa, Bulgákov espera en vano una respuesta del gran camarada.

Hasta que un día recibe una llamada telefónica de alguien que se identifica como Stalin. Bulgákov no tiene ninguna duda al respecto: es [212] Stalin quien le llama, quien se dirige a él respetuosamente, quien elogia su obra. Por desgracia, la llamada se corta cuando el dictador está a punto de proponer a Bulgákov un encuentro cara a cara.

Aquella llamada interrumpida es la pequeña base sobre la que Bulgákov levanta una gran esperanza. Tanto como desea ser libre, el artista desea volver a oír la voz del tirano. Ambos deseos le llevan a escribir compulsivamente, a la búsqueda de la carta magistral capaz de conquistar a Stalin. Su deseo de encontrarse con él le arrastra muy lejos del mundo real, al que su esposa quiere mantenerlo unido. Por fin, en su enajenación Bulgákov realiza su deseo: un Stalin fantasmagórico le visita. Pero la mujer no cederá al fantasma su lugar, sin lucha.

JUAN MAYORGA

## NOTA DEL DIRECTOR DE ESCENA

*Cartas de amor a Stalin* es una obra que trasciende el referente histórico para plantearnos una analogía sobre las relaciones entre el poder del Estado a través de una figura emblemática como fue Stalin y uno de los múltiples intelectuales, novelista y autor teatral, Bulgákov, que vio cómo sus obras iban siendo arrinconadas ante la marea de la asepsia crítica manejada por el aparato stalinista a través de ese extraño instrumento llamado «realismo-socialista».

A partir de un hecho real, el escritor penetra en un proceso paranoico que le conducirá a una práctica de autodestrucción, no sólo de su creación literaria sino también de su entorno familiar. Las ficciones del escritor irán creando una imagen en la que el monstruoso dictador se convertirá en un inquietante

compañero de fatigas hacia un horizonte sin futuro. Tal vez los intelectuales se muevan, a veces, en el delicado equilibrio entre la sacralización o la demonización cuando sus relaciones con la realidad se deforman por efecto de una mirada aislada de los problemas cotidianos. Desde luego, el stalinismo, como cualquier tipo de régimen dictatorial, no fue un juego de niños y, por ello, muchos de los más grandes hombres de la cultura nacida de la revolución de octubre fueron eliminados no sólo de las fotografías, sino también de la vida cotidiana por medios tan soeces como el fusilamiento o la inducción al suicidio. Bajo estas condiciones de falta de libertad ¿se puede [213] escribir dando rienda suelta a un mundo propio alejado de los fantasmas de la autocensura o de la tortura cierta de la censura? Dilemas que quizás convenga recordar en tiempos de democracia, por muy burguesa que sea, pues no hace tanto en nuestro país ocurrieron casos que muy bien pudieran parecerse al de Bulgákov. Dejar a un lado la memoria histórica es jugar con fuego y si no que se lo pregunten a los espíritus de esa vieja Europa que con tanta frecuencia abren la caja de Pandora para sacar a pasear sus carencias y sus vergüenzas.

GUILLERMO HERAS

### *CARTAS DE AMOR A STALIN*

**En casa de los Bulgákov. Allí donde él escribe.**

*1*

**BULGÁKOV escribe. Hasta que nota que su mujer lo está mirando. Ella acaricia la mano con la que él escribe.**

BULGÁKOVA.- ¿Sabes cuánto he deseado este momento? Llevabas meses sin hacerlo. Ni una palabra desde *Corazón de perro*. ¿Qué es? ¿Una comedia?

(BULGÁKOV **niega.**)

BULGÁKOVA.- ¿Una novela? ¿La segunda parte de *La guardia blanca*?

(BULGÁKOV **niega.**)

BULGÁKOVA.- ¿Un poema?

BULGÁKOV.- Una carta.

BULGÁKOVA.- (**Decepcionada.**) ¿Una carta?

BULGÁKOV.- ¿Quieres que te la lea?

BULGÁKOVA.- Sabes que me gusta ser la primera en conocer tus obras. Una carta es otra cosa, desde luego. Al verte con la pluma sobre el [214] papel, pensé que... Pero has vuelto a sentarte aquí, eso es lo que importa. Lo importante es que has vuelto al lugar en que escribiste *El apartamento de Zoika*. Claro que sí, léeme esa carta.

BULGÁKOV.- (**Leyendo.**) «Estimado camarada: Mi obra *La huida*, cuyo estreno estaba previsto para el próximo septiembre, ha sido prohibida durante los ensayos. Las representaciones de *La isla púrpura* han sido prohibidas. *Los días de los Turbín*, después de trescientas representaciones, ha sido prohibida. *El apartamento de Zoika*, después de doscientas representaciones, ha sido prohibida. Así pues, mis cuatro obras teatrales se encuentran prohibidas. La edición de mis relatos ha sido prohibida, igual que han sido prohibidos mis ensayos satíricos. La lectura pública de *Las aventuras de Chichikov* ha sido prohibida. La publicación de mi novela *La guardia blanca* en la revista *Rossia* ha sido prohibida. No tengo ánimos para vivir en un país en el que no puedo ni representar ni publicar mis obras. Me dirijo a usted para pedirle que se me devuelva mi libertad como escritor (**Pausa.**) o se me expulse de la Unión Soviética junto con mi esposa».

(**Pausa.**)

BULGÁKOVA.- ¿Irnos de Rusia, Mijail?

(**Largo silencio. BULGÁKOV no replica.**)

BULGÁKOVA.- ¿De verdad crees que podemos vivir en otro país? No creo que podamos. Es nuestro cielo, nuestra lengua, nuestra gente...

**(Largo silencio. BULGÁKOV no replica.)**

BULGÁKOVA.- Ya, ya sé que todos parecen haber cambiado, que éste ya no es el país en que nacimos, pero aquí, en esta casa... Ocurra lo que ocurra ahí fuera, nosotros, tú y yo, podemos ser felices aquí, juntos.

**(Largo silencio. BULGÁKOV no replica.)**

BULGÁKOVA.- Lo importante es que estemos juntos. Donde sea, Mijail, donde tú quieras, con tal de que estemos juntos.

**(Lo toca con amor. Él besa las manos de ella.)**

BULGÁKOV.- «Firmado: Mijail Bulgákov. Moscú, julio de 1929».

**(Pausa.)**

BULGÁKOVA.- ¿A quién la diriges?

BULGÁKOV.- A Stalin.

**(Pausa.) [215]**

2

**BULGÁKOV lee una carta a su mujer. Con poca pericia, ella le remienda una camisa.**

BULGÁKOV.- «Estimado camarada: Durante los últimos años, he contabilizado trescientos un artículos aparecidos sobre mí en la prensa soviética. Tres eran laudatorios; doscientos noventa y ocho, injuriosos. «Bulgákov es un perro que rebusca en la basura», así me ha caracterizado el número ocho de *Izvestia*. En el número catorce del *Komsomolskaia* se me llama «burgués que lanza escupitajos empozoñados pero impotentes sobre la clase trabajadora». Todas mis obras han recibido comentarios corrosivos por

parte del diario *Pravda*. Incluso en la Enciclopedia Soviética he sido insultado. **(Pausa.)** Toda la prensa soviética, y junto a ella todas las instituciones encargadas del control del teatro, se esfuerzan en demostrar que un escritor como Mijail Bulgákov no puede vivir en la Unión Soviética. Probablemente, tienen toda la razón». **(Interrumpe la lectura, irritado.)** ¿Puedes dejar eso? ¿Puedes tomarte esto en serio?

**(La mujer deja lo que está haciendo.)**

BULGÁKOVA.- Te estoy escuchando. Te he escuchado todo el tiempo.

BULGÁKOV.- Necesito más. Lo que yo necesito... ¿Por qué Stalin no responde a mis cartas? ¿Puedes decírmelo? ¿Qué es lo que estoy haciendo mal?

**(Silencio.)**

BULGÁKOVA.- Tú eres el escritor. Conoces el efecto de las palabras sobre la gente. ¿Cómo reaccionará Stalin ante una frase como ésta? **(Lee.)** «Toda la prensa soviética, y junto a ella todas las instituciones encargadas del control del teatro, se esfuerzan en demostrar que un escritor como Mijail Bulgákov no puede vivir en la Unión Soviética.» ¿Cómo reaccionará Stalin ante esas palabras?

**(BULGÁKOV no lo sabe. Silencio.)**

BULGÁKOVA.- Ojalá yo pudiera ayudarte... No conozco a Stalin. Lo más cerca que he estado de él ha sido en el estreno de *Los días de los Turbín*. Me dio la mano. Lo único que recuerdo de él son sus manos. El modo en que movía las manos.

**(Intenta imitar el modo en que STALIN movía las manos. Pausa.) [216]**

BULGÁKOVA.- Si eso te ayuda, puedo... Imaginar que soy Stalin y reaccionar como él reaccionaría ante tu carta. Puedo ponerme en su lugar.

BULGÁKOV.- ¿Ponerte tú en su lugar? ¿Tú en el lugar del hombre que ha prohibido mis obras?

BULGÁKOVA.- Si eso te ayuda...

BULGÁKOV.- Casi ha vuelto loco a nuestro amigo Zamiatin. Ha fusilado a Pilniak. Ha logrado que Malakowski se suicide.

BULGÁKOVA.- Quiero ayudarte.

BULGÁKOV.- ¿Ponerte en la piel de ese hombre al que odio? Al que odias.

BULGÁKOVA.- Con todas mis fuerzas, así lo odio. Pero incluso los hombres más odiosos creen tener razones para hacer lo que hacen. Y tú, Mijail, necesitas encontrar esas razones. Necesitas encontrar sus razones para volverlas contra él.

(BULGÁKOV **vacila.**)

BULGÁKOV.- No funcionará. Sólo sabes cómo mueve las manos. ¿Qué sabes sobre su alma?

BULGÁKOVA.- Usa tu imaginación. Imagina que soy Stalin.

BULGÁKOV.- Eres la mujer que amo. ¿Cómo voy a imaginar...?

**(Pero ella ya está buscando en su cuerpo el de STALIN. Sin convicción, BULGÁKOV acepta.)**

BULGÁKOV.- Está bien, juguemos un rato. Supongamos que eres Stalin.

**(BULGÁKOV escribe. Ella intenta representar ante él las reacciones de STALIN.)**

BULGÁKOV. -Acabo de recibir un oficio del Comité Central del Teatro. Me comunican que se deniega el permiso de representación a mi última obra, *La isla púrpura*. En un par de renglones queda sepultado mi trabajo de años. No puedo escribir una palabra más sin preguntarme: Cuanto vaya a escribir en el futuro, ¿está condenado de antemano?

**(Silencio. Escéptico, BULGÁKOV espera la reacción de su mujer. Ella vacila; busca postura, tono.) [217]**

BULGÁKOVA.- Camarada Bulgákov...

**(BULGÁKOV niega, parodia la postura, el tono de su mujer: «Camarada Bulgákov...». La dirige hacia otra postura, otro tono: «Camarada Bulgákov...». Ella vuelve a intentarlo.)**

BULGÁKOVA.- Camarada Bulgákov... ¿Es usted consciente de...? **(Se arrepiente; busca otra postura, otro tono.)** Con *La isla púrpura* ha ido demasiado lejos. Ni siquiera su amigo Zamiatin se había atrevido a tanto.

BULGÁKOV.- Stalin jamás diría eso. «Ni siquiera su amigo Zamiatin se había atrevido a tanto». Stalin jamás me compararía con el pobre Zami...

BULGÁKOVA.- (**Interrumpiéndole.**) El Comité Central del Teatro ha calificado *La isla púrpura* como un libelo contra la Revolución.

(**Pausa. BULGÁKOV escribe.**)

BULGÁKOV.- No escribí *La isla púrpura* contra la Revolución, sino precisamente contra el Comité Central del Teatro... El Comité no es la Revolución, sino el asesino del espíritu creador. Su objetivo es... su objetivo es formar artistas atemorizados y serviles... Por eso dispara contra mí. Porque para Mijail Bulgákov la lucha contra la censura constituye el mayor deber de un artista. Un artista al que la libertad no es necesaria viene a ser como un pez al que el agua no es imprescindible.

BULGÁKOVA.- ¿Pretende impresionarme con metáforas tan anticuadas? ¿Cree que va a conmoverme con la apolillada retórica de un Gógol? Bulgákov, yo soy un hombre práctico. Vayamos al grano. Son sus propios colegas, escritores patriotas, quienes han denunciado su obra como un crimen contra la patria. Han sabido descubrir que sus sátiras ridiculizan a la Revolución.

BULGÁKOV.- En la Unión Soviética, toda verdadera sátira es perseguida como un delito... (**Se arrepiente; tacha.**) ... como un crimen. Por verdadera sátira entiendo aquella que penetra en zonas prohibidas. En la Unión Soviética, la sátira es perseguida como un acto terrorista.

BULGÁKOVA.- No se haga el inocente. Usted ha publicado en el extranjero obras que hacen burla de nuestro pueblo.

BULGÁKOV.- En Praga, una revista de exiliados editó *La guardia blanca* cambiando el final... Han publicado bajo mi nombre palabras que yo nunca escribiría.[218]

BULGÁKOVA.- También negará que en su obra *La huida* defiende a los enemigos de la Revolución.

BULGÁKOV.- Soy un escritor, no un político.

BULGÁKOVA.- ¿Es usted apolítico? ¿De verdad cree que se puede ser neutral? Míreme cuando le hablo, Bulgákov. En un mundo dominado por la injusticia, la pretensión de ser imparcial ¿no será sencillamente cinismo? Míreme a los ojos, señor apolítico: ¿en serio cree que no tiene ninguna responsabilidad para con el pueblo?

BULGÁKOV.- Quiero ser útil a mi pueblo. Pero ¿cómo serlo si todos los teatros ejecutan, al unísono, una orden de Stalin: «No quede rastro de Bulgákov sobre la escena soviética»?

BULGÁKOVA.- ¿Cómo puede decir eso? Soy su más fiel espectador. ¿Sabe que he visto quince veces *Los días de los Turbín*, ocho veces *El apartamento de Zoika*? Los aplausos que salían de mis manos resonaban por todo Moscú.

BULGÁKOV.- Usted ha borrado mi nombre del teatro soviético. Me ha aniquilado.

BULGÁKOVA.- Puedo recitar escenas enteras de sus obras. **(Recita, ignorando a BULGÁKOV.)** «¡Dimitri, los obreros están ensuciando con sus botazas el mármol de la escalera! ¿Quién ha quitado la alfombra? ¿Es que Marx prohíbe cubrir con alfombras las escaleras?...».

BULGÁKOV.- **(Exaltándose.)** Y ahora, como si mi destrucción fuera un objetivo largamente buscado, se regodea en mi aniquilamiento... **(Deja de escribir y se encara con ella, que sigue recitando.)** ¡Presencia mi aniquilamiento con enorme felicidad! ¡Lo ha conseguido, camarada! ¡Que en este país no haya ni un rincón para una persona como yo!

**(Descubriendo que BULGÁKOV está fuera de sí, la mujer calla y abandona su fingimiento. Pausa.)**

BULGÁKOVA.- Demos un paseo. **(Lo toca con amor)** Todavía estará la orquesta en el bulevar. ¿Cuánto hace que no bailamos? **(Lo invita a bailar. Pero él no la sigue.)** Te conviene salir, Mijail. Ver gente.

BULGÁKOV.- No tengo ganas de ver a nadie, ni ganas de que nadie me vea. Gracias a la prensa de Stalin, todo Moscú me señala con el dedo. ¿Por qué me avergüenza así? ¿Por qué me humilla de este modo?

BULGÁKOVA.- Olvidémonos de Stalin. No necesitamos su permiso para ser felices. [219]

**(Lo toca; quiere sacarlo a la calle. Pero BULGÁKOV vuelve a su carta.)**

BULGÁKOV.- Usted ha conseguido que en la Unión Soviética no haya ni un pequeño rincón para una persona como yo.

**(Aguarda la reacción de su mujer. Pero ella se resiste a ser otra vez STALIN.)**

BULGÁKOV.- Usted ha conseguido que en la Unión Soviética no haya ni un pequeño rincón para una persona como yo. Ha hecho de mí un fuera de la ley. Un criminal.

BULGÁKOVA.- Disfruta chupándose las heridas, Bulgákov. ¿No es capaz de un solo pensamiento positivo?

BULGÁKOV.- Para mí, el no poder escribir es lo mismo que ser enterrado vivo.

BULGÁKOVA.- No exagere, Bulgákov. Seguro que podría hacer otro tipo de trabajo.

BULGÁKOV.- Hasta hace un año, para no morir de hambre, por la mañana enseñaba teatro en un colegio; por la tarde sustituía a los actores enfermos del Teatro de Stanislavsky; por la noche, a los del Teatro de la Juventud Obrera. Cuando volvía a casa, intentaba escribir, hasta que reventaba de cansancio... Hoy, ni siquiera se me considera digno de aquellos trabajos. Mi nombre se ha hecho tan odioso que mis solicitudes de empleo son acogidas con espanto. Directores, editores, todos se apartan de mí como de un apestado... Camarada Stalin, apelo a su humanitarismo. Si no puedo ser de ninguna utilidad a mi país, le pido que me autorice a abandonar la Unión Soviética en compañía de mi esposa... **(Pausa. Ella no replica.)** Pero si usted considera que debo vivir en la Unión Soviética... **(Pausa. Ella no replica.)** le pido libertad para publicar y representar mis obras... **(Pausa. Ella no replica.)** Si esto no fuera posible, le pido que me permita ser útil a mi país en calidad de director de escena. Me ofrezco con sinceridad, sin pretensión de sabotaje, para dirigir cualquier obra, desde obras griegas hasta actuales... **(Pausa. Ella no replica.)** Si esto tampoco fuera posible, pido que se me nombre ayudante de dirección... Si no fuera posible, pido un puesto de figurante... Si tampoco es posible ser nombrado figurante, pido un puesto de tramoyista.

**(Silencio. La mujer medita.) [220]**

BULGÁKOVA.- No expresa usted su deseo con claridad. Si no sé lo que desea, ¿cómo voy a satisfacer su deseo? ¿Qué quiere de mí? ¿Que lo deje marchar o que le permita escribir lo que le venga en gana? ¿Está decidido a irse al extranjero... o prefiere permanecer en la Unión Soviética y en qué condiciones? ¿De verdad aceptaría un trabajo subalterno en el teatro? Si yo le ofreciese un puesto de acomodador en el Teatro de Stanislavsky, ¿renunciaría a emigrar?

BULGÁKOV.- Si ni siquiera de acomodador pudiese trabajar...

BULGÁKOVA.- ¿Tiene usted las ideas claras, Bulgákov? Me preocupa su salud mental. Ustedes, los poetas, son gente tan vulnerable... No se me va de la cabeza el triste final del pobre Maiakovski. Y sólo hace unos días enterramos a Sóbol y a Esenin. En cuanto a su buen amigo Zamiatin, usted

mejor que yo sabe en qué situación se encuentra. Si no quiere acabar como ellos, debería replantearse el modo en que está conduciendo su vida.

BULGÁKOV.- Si ni siquiera se cuenta conmigo para limpiar los lavabos del más humilde teatro del país... Entonces pido al Gobierno Soviético que proceda conmigo como crea más conveniente. Pero que proceda de alguna manera.

BULGÁKOVA.- Se expresa como si no tuviera nada que perder. ¿No tiene nada que perder?

BULGÁKOVA.- Pero que proceda de alguna manera. Porque yo, un dramaturgo famoso en toda Europa, en mi propio país me encuentro abocado a la miseria y a la muerte...

**(Le interrumpe el sonido del teléfono. Molesto, BULGÁKOV descuelga.)**

BULGÁKOV.- ¿Sí? **(Silencio. Mira a su mujer.)** Yo soy. **(Silencio.)** Buenas tardes, camarada. **(Silencio.)** Últimamente me he hecho mil veces la misma pregunta: ¿Puede un escritor ruso vivir fuera de su patria? **(Silencio.)** Claro que me gustaría, pero no he recibido más que negativas. **(Silencio.)** ¡Oh, sí, Iosif Visarionovich, tenemos que conversar! **(Silencio. Está escuchando a su interlocutor cuando, bruscamente, la línea telefónica se corta. Silencio. BULGÁKOV cuelga.)**

BULGÁKOV.- Se ha cortado.

**(Pausa. BULGÁKOV espera que el teléfono vuelva a sonar. Pausa.)** [221]

**BULGÁKOV espera que el teléfono vuelva a sonar.**

BULGÁKOV.- No comprendo. Estaba a punto de darme fecha y hora. «¿Mijáil Afanásievich Bulgákov? Le habla el camarada Stalin». Imagínate mi sorpresa. «Buenas tardes, camarada Bulgákov. Hemos recibido sus cartas. Las hemos leído con los camaradas. Quiere marcharse al extranjero, ¿no es eso? Está harto de nosotros». Yo le respondí: «Últimamente me he hecho mil veces la misma pregunta: ¿Puede un escritor ruso vivir fuera de su patria?». A lo que él dijo: «También yo me hago muchas veces esa pregunta. Pero hablemos de usted. ¿Dónde le gustaría trabajar? ¿En el Teatro de Stanislavsky?». Inmediatamente contesté: «Claro que me gustaría, pero no he recibido más que negativas». Ahí fue cuando él dijo: «Presente una solicitud. Tengo la impresión de que esta vez la aceptarán». Y añadió: «Tendríamos que reunirnos para charlar». «¡Oh, sí, Iosif Visarionovich, tenemos que conversar!», dije yo sin dudarle. A lo que él dijo: «Sí, vamos a encontrar un momento apropiado para eso». Y estaba consultando su calendario, buscando día para convocarme a su despacho, cuando se cortó.

**(Pausa.)**

BULGÁKOVA.- ¿Estás seguro de que volverá a llamar?

BULGÁKOV.- ¿No te he dicho que estaba a punto de fijar un día y una hora? Acababa de decir: «Tendríamos que reunimos para charlar».

**(Pausa.)**

BULGÁKOVA.- ¿Por qué no le llamas tú?

BULGÁKOV.- ¿A Stalin? ¿Te has vuelto loca?

**(Pausa. BULGÁKOV toma papel y pluma.)**

BULGÁKOV.- Le escribiré recordándole mi disposición para acudir a esa cita. **(Silencio.)** ¿Preparada?

**(No sin dudarle, ella acepta ser Stalin. BULGÁKOV escribe.)**

BULGÁKOV.- Estimado camarada... [222]

**Junto al teléfono, BULGÁKOV intenta escribir. Pero no puede hacerlo solo. Al rato entra su mujer, que viene de la calle. BULGÁKOV está contrariado por su retraso.**

BULGÁKOVA.- **(Quitándose la ropa de la calle.)** Una cola espantosa. Todos los diciembres son igual, la gente se vuelve loca por enviar regalos a sus familias. Pero ya está, certificada, como querías. En seguida estará en manos de Stalin.

BULGÁKOV.- He pensado que, en lo sucesivo, deberías llevar personalmente las cartas al Kremlin. No podemos seguir confiando en el correo. **(Se dispone a escribir.)** ¿Preparada?

BULGÁKOVA.- ¿A quién dirás que me he encontrado en la estafeta?

**(A BULGÁKOV no le importa. Está impaciente por escribir.)**

BULGÁKOVA.- A nuestro amigo Zamiatin. Me acompañó de vuelta hasta el bulevar.

BULGÁKOV.- ¿Zamiatin paseándose por Moscú? ¿Después de todo lo que se ha dicho sobre él? Se arriesga a que la gente lo apedree. **(Escribiendo.)** Estimado Iosif Visarionovich: En los últimos diez años...

BULGÁKOVA.- **(Interrumpiéndole.)** Zamiatin ha recibido respuesta positiva.

**(Conmoción de BULGÁKOV.)**

BULGÁKOVA.- Zamiatin escribió a Stalin y, al cabo de una semana, recibió un oficio del Comité de Asuntos Extranjeros. Puede salir de la Unión Soviética tan pronto como lo desee.

**(Pausa.)**

BULGÁKOVA.- ¿No vas a ir a felicitarlo?

**(Silencio.)**

BULGÁKOVA.- Ya, ya sé: tienes que quedarte junto al teléfono. Si ni para mandar tus cartas te asomas ya a la calle, ¿cómo vas a visitar a tu amigo? Tampoco puedes telefonarle. Nadie debe tocar este teléfono. Stalin puede llamar en cualquier momento. [223]

BULGÁKOV.- «Tendríamos que reunirnos para charlar», dijo. Me contó que había leído mis cartas con los camaradas. Sin duda se refería a Molotov y a los demás del Gobierno. «Quiere marcharse al extranjero, ¿no es eso?», me dijo.

BULGÁKOVA.- Todo Moscú cuenta esa historia. Se la has contado a todo el mundo que ha pasado por aquí. Que Stalin te llamó y lo que hablasteis.

BULGÁKOV.- ¿Te parece mal? ¿Está mal que la gente deje de verme como un apestado? Antes, yo era para todos un literato caído en desgracia, pero ahora muchos escritores me envidian. ¿A cuántos de ellos ha telefoneado Stalin? ¿A cuántos ha dicho: «Tendríamos que reunimos para charlar»?

BULGÁKOVA.- ¿Estás seguro de que era él? ¿No sería un bromista?

BULGÁKOV.- ¿Qué estás diciendo? Era él. Llevó la conversación como sólo puede hacerlo un hombre de Estado. Era él.

BULGÁKOVA.- ¿Y si no te volviese a llamar?

BULGÁKOV.- No puede ser. Tenemos mucho de que hablar. **(Va a reanudar su carta.)** Le recordaré que tenemos una cita pendiente. ¿Vas a ayudarme? ¿A buscar las palabras justas?

BULGÁKOVA.- Zamiatin consiguió encontrarlas. ¿Por qué no las copias? Las palabras que Zamiatin escribió a Stalin.

BULGÁKOV.- ¿Lo tomas por tonto? Stalin sabe muy bien quién es Zamiatin y quién es Bulgákov. Yo jamás escribiría con ese estilo ampuloso y dulzón de Zamiatin.

BULGÁKOVA.- Es sólo una carta.

BULGÁKOV.- ¿Sólo una carta? Jamás he escrito nada tan importante. Mis comedias, mis novelas... ¿qué valor tienen frente a una carta así? Todo lo que he escrito es un juego de niños si lo comparo con una carta a Stalin. **(Silencio.)** ¿No vas a ayudarme?

**(Pausa. La mujer acepta, una vez más, ser STALIN.)**

BULGÁKOVA.- Pero no llevaré tu carta al Kremlin ni a ningún otro lugar. Tendrás que llevarla tú mismo. ¿Te atreverás? ¿Te atreverás siquiera a acercarte al buzón de la esquina? ¿Recuerdas qué hay al otro lado de esa ventana?

**(Obliga a BULGÁKOV a mirar hacia la calle.) [224]**

BULGÁKOVA.- Moscú, la ciudad que tanto amabas. Está preciosa esta tarde. ¿No quieres que demos un paseo por el bulevar, antes de que anochezca?

**(Lo toca. BULGÁKOV parece tentado. Pero algo que ve por la ventana llama su atención. Su mujer le interroga: «¿Qué te pasa?».)**

BULGÁKOV.- Me había parecido... Al otro lado de la calle, entre los árboles. Me había parecido ver a Stalin.

5

**Junto al teléfono, varias cartas dispuestas para el envío.  
BULGÁKOV, pluma en mano. Ante él, su mujer representa  
a STALIN. Ella pega un puñetazo en la mesa ante BULGÁKOV.**

BULGÁKOVA.- ¡Basta ya, Bulgákov, ni una palabra más! Estoy harto de leer siempre la misma carta. Distintas palabras, pero siempre el mismo gesto aristocrático, antisocial. Ni el menor atisbo de arrepentimiento. No vuelva a escribirme si no es para reconocer que malgasta su talento poniéndolo al servicio de espectadores degenerados. Su obra rezuma desprecio hacia el orden soviético, niega todos los logros de la Revolución. Sólo trata temas que no conviene abordar y enmascara sus ataques bajo burdas metáforas...  
**(STALIN entra en escena; observa cómo la mujer lo imita.)** En *Los huevos fatales*, por ejemplo. Ahí presenta el territorio soviético invadido por reptiles de doce metros. Nada puede detener a los reptiles. Ni siquiera, esto lo deja usted muy claro, ni siquiera el Ejército Rojo puede detenerlos. ¿Se trata de una alegoría? ¿Pretende usted comparar a los bolcheviques con...? Ni una

carta más, Bulgákov. Decida de una vez: ¿de qué lado de las barricadas está? Ni una carta más si no es para expresar, con toda claridad, que está con nosotros o contra...

**(Se interrumpe al oír que alguien llama a la puerta. Abandona su fingimiento y sale a abrir. BULGÁKOV observa a STALIN, que se mueve por el lugar, explorándolo. La mujer vuelve.)**

BULGÁKOVA.- Zamiatin. Ha venido a despedirse. [225]

**(BULGÁKOV calla.)**

BULGÁKOVA.- Ya le he dicho que últimamente no recibes a nadie. Pero él insiste en darte un abrazo antes de partir hacia Berlín. ¿Le hago pasar?

**(BULGÁKOV calla.)**

BULGÁKOVA.- Quiere hablarte de la carta que él escribió a Stalin. Explicarte qué razones manejó para que Stalin lo dejase salir.

BULGÁKOV.- Puedo imaginar qué razones habrá manejado, y cómo las habrá manejado, conozco muy bien a Zamiatin. Pertenece a esa clase de escritores que igual componen un poema que rellenan una instancia. **(Silencio.)** Pero me alegro de que su suerte haya cambiado, díselo. Seguro que saldrá adelante en el extranjero, él siempre acaba saliendo adelante. Dile que tengo mucho trabajo.

**(Pausa.)**

BULGÁKOVA.- Así pues, ¿lo despido?

**(BULGÁKOV asiente. Ella sale. BULGÁKOV y STALIN se observan. La mujer vuelve, con la emoción que le ha provocado la despedida de ZAMIATIN.)**

BULGÁKOVA.- Ya está: se ha ido. Espera encontrarse contigo algún día en algún lugar del mundo. Te ha dejado esto.

**(Pone un papel ante BULGÁKOV.)**

BULGÁKOVA.- La carta que él escribió a Stalin.

**(BULGÁKOV ignora el papel. Su mujer lo toma para leérselo en voz alta.)**

BULGÁKOVA.- «Estimado Iosif Visarionovich: condenado a un castigo mortal, me dirijo a usted para pedirle que me sea conmutada esa pena. Para un escritor, la imposibilidad de escribir constituye un castigo mortal. Sé que debo ese castigo a mi mala costumbre de escribir no lo que podría serme útil, sino lo que creo que es verdad. Considero que el servilismo rebaja tanto al artista como a la Revolución...».

**(Viendo el interés de STALIN por la carta de ZAMIATIN, BULGÁKOV empieza a leerle la que él estaba escribiendo: «Muy estimado Iosif Visarionovich: En todas mis obras la prensa oficial ha detectado una intención diabólica. La aparición de mi firma [226] basta para calificar cualquiera de mis escritos como demoniaco. Escupir al diablo se considera una buena acción, y nadie se priva de hacerlo...». Las voces de BULGÁKOV y de su mujer se confunden, impidiendo entender la totalidad de ambas cartas. BULGÁKOV calla cuando comprende que STALIN está más interesado en la de ZAMIATIN.)**

BULGÁKOVA.- «... Durante tres años trabajé en una tragedia. La leí en el Consejo Teatral de Leningrado a representantes de dieciocho fábricas. El representante de la fábrica de textiles dijo: «Esta obra trata el tema de la lucha de clases en la antigüedad». El representante de la fábrica de hidromecánica sentenció: «Esta pieza es una síntesis dialéctica de Shakespeare y Marx». El Consejo aprobó unánimemente la representación de mi tragedia. Sin embargo, ¿se ha permitido ver mi obra a ese público obrero que le dio su aprobación? Nunca. Porque contra un condenado a muerte cualquier argucia está permitida. Mi novela *Nosotros*, escrita hace nueve años, fue presentada por los críticos como mi último trabajo. Ello sirvió de excusa para prohibir en pleno éxito las representaciones de mi obra *La pulga...*».

**(Buscando la atención de STALIN, BULGÁKOV abre una de las cartas ensobradas y lee: «Estimado Iosif Visarionovich: Me permito dirigirle esta solicitud para redactar una guía de viajes de Europa Occidental. A fin de justificarla, le informaré acerca de algunos sucesos que me han acontecido en el último año y medio...». Pero a STALIN le interesa más la carta de ZAMIATIN, así que BULGÁKOV deja de leer.)**

BULGÁKOVA.- «... Está prohibida la exhibición de mis libros en las bibliotecas. Incluso se me prohíbe traducir. Cualquier editorial interesada en mis trabajos se expone al fuego. Sólo la editorial «Tierra y Fábrica» se arriesgó a encargarme la corrección estilística de escritores jóvenes, y está pagando por ello. Doy miedo a las editoriales, a los teatros, incluso a mis amigos doy miedo. Se han cerrado todas las puertas que me permitían llegar al público. Lo que supone tanto como mi sentencia de muerte. Pero el código penal soviético prevé un castigo peor que la muerte: el exilio. Si soy un criminal, pido ser expulsado de la Unión Soviética. Si no soy un criminal, pido permiso para viajar al extranjero. Regresaré cuando en nuestro país sea posible hacer arte sin tener que servir de lacayo de personas insignificantes. Ese momento no tardará en llegar, porque, después de haber creado una base material, se planteará de forma [227] ineludible la creación de una superestructura, un arte digno de la Revolución...»

**(Luchando por la atención de STALIN, BULGÁKOV abre otra de las cartas ensobradas: «Muy estimado Iosif Visarionovich: Muchos de mis colegas han sido condenados a vivir en las ciudades de Ieniseisk, Tomsk y Kalinin. A mí se me permite vivir en Moscú. Sin embargo, también yo padezco una forma de exilio. No me es posible respirar en una atmósfera de acoso sistemático que se refuerza día tras día. Me dirijo a usted para pedirle que suavice mi destino...». BULGÁKOV deja de leer, pues STALIN sólo tiene oídos para la carta de ZAMIATIN.)**

BULGÁKOVA.- «... Sé que la vida en el extranjero no me resultará fácil. En la Unión Soviética, debido a mi costumbre de escribir según mi conciencia, se me considera un reaccionario; en el extranjero, por esa misma causa, me tildarán de comunista. Pero allí no me condenarán a guardar silencio. Podría basar mi solicitud en otros motivos: una enfermedad cuyo tratamiento sólo es posible en Alemania; la puesta en escena en Italia de mi obra *La sociedad de los compañeros honoríficos*...La verdadera razón de mi solicitud es la sentencia de muerte que la Unión Soviética ha pronunciado contra mí como escritor. Para recobrar la libertad como artista, no dudaré en renunciar a aquello que, después de esa libertad, más amo: mi país. Firmado: Evgueni Ivánovich Zamiatin. Moscú, junio de 1931».

**(Largo silencio. Meditabundo, STALIN sale de escena. Pausa.  
BULGÁKOV se vuelve hacia su mujer.)**

BULGÁKOV.- ¿Has estado usando el teléfono en mi ausencia?

BULGÁKOVA.- Tú siempre estás aquí, junto al teléfono.

BULGÁKOV.- Aquella vez que dijiste estar enferma y tuve que ir yo al buzón. ¿Usaste el teléfono en aquel momento?

BULGÁKOVA.- Sé que no puedo usar el teléfono.

BULGÁKOV.- No entiendo por qué no me llama. Tenía muchas ganas de hablar conmigo. Desde el principio, su tono fue cordial, como el de quien se propone iniciar una larga y profunda relación: «Hemos recibido sus cartas. Las hemos leído con los camaradas. Quiere marcharse usted al extranjero, ¿no es eso? Está harto de nosotros». Cuando yo le dije que una y otra vez volvía a mi cabeza la pregunta [228] de si un escritor ruso puede vivir fuera de su patria, contestó que también él se preguntaba eso a menudo. En aquel momento me ofreció un puesto en el Teatro de Stanislavsky. «Presente una solicitud», dijo. «Tengo la impresión de que esta vez la aceptarán». Lo que, viniendo de Stalin, equivalía a una promesa. Y añadió: «Tendríamos que reunimos para charlar». Estaba preguntándose cuál sería el momento más apropiado para nuestro encuentro cuando el maldito teléfono nos jugó una mala pasada.

BULGÁKOVA.- Lo sé.

BULGÁKOV.- Tenía unas ganas enormes de encontrarse conmigo.

BULGÁKOVA.- Ya sé.

BULGÁKOV.- Tendrías que haber oído en qué tono se presentó: «Le habla el camarada Stalin». En el mismo tono afectuoso, dijo: «Hemos recibido sus cartas. Las hemos leído con los camaradas. Quiere marcharse usted al extranjero, ¿no es eso? Está harto de nosotros». Ahora no estoy seguro de si dijo «marcharse al extranjero» o «ir al extranjero». ¿O dijo «salir al extranjero»? Debería recordar los términos con precisión. Cambiando una palabra, se cambia el sentido. Algo me llevó a responderle: «Últimamente me he hecho mil veces esa pregunta: ¿Puede un escritor ruso vivir fuera de su patria?». A lo que él, con cierto asombro, respondió: «A menudo yo me hago la misma pregunta. Bulgákov, ¿sabe que soy un fiel espectador suyo? ¿Sabe que puedo recitar escenas enteras de sus obras? Desde hace tiempo tengo la impresión de que usted y yo podríamos llegar a entendernos. Tendríamos que reunirnos para charlar». En ese momento se cortó.

**(Pausa. BULGÁKOV toma papel y pluma.)**

BULGÁKOVA.- ¿Otra carta, Mijail? ¿Crees que una carta más nos sacará del infierno?

**(No hay respuesta. BULGÁKOV escribe.)**

BULGÁKOVA.- Mañana iré al Teatro de Stanislavsky. Deben de estar a punto de salir en su gira anual por Europa. Les pediré que hagan algo por ti: les pediré que escriban nuestros nombres en la lista de actores que viajarán al extranjero. Son tus amigos. No puede serles indiferente tu suerte.

**(No hay réplica. BULGÁKOV escribe.) [229]**

BULGÁKOVA.- ¿No vas a leérmela?

**(No hay respuesta. BULGÁKOV escribe.)**

BULGÁKOVA.- Léemela. Te ayudaré. Haré como que soy Stalin.

**(No hay respuesta. Ella lo toca, pero BULGÁKOV ya no siente sus manos.)**

## 6

**Las cartas ensobradas se acumulan. BULGÁKOV, solo, escribe.**

BULGÁKOV.- Estimado Iosif Visarionovich. Cuando a un hombre se le acosa como a una fiera, acaba actuando como una fiera.

**(Silencio. BULGÁKOV se comporta como si viese y oyese a alguien a quien sólo él oye y ve.)**

BULGÁKOV.- Se puede acosar a una fiera hasta que su corazón revienta. Pero justo entonces la fiera será más peligrosa que nunca.

**(Silencio. BULGÁKOV se comporta como si viese y oyese a alguien a quien sólo él oye y ve.)**

BULGÁKOV.- Desde 1930 sufro estados de angustia cardiaca.

(STALIN en escena. Se comporta ante Bulgákov como lo hacía la mujer cuando ella representaba a STALIN. BULGÁKOV escribe.)

STALIN.- ¿Está usted enfermo? ¿Me permitirá que le envíe a mi médico personal? Un buen hombre, georgiano.

BULGÁKOV.- La causa de mi enfermedad es el silencio a que se me ha reducido durante años.

STALIN.- Ah, se refería a esa clase de enfermedad.

BULGÁKOV.- Después de tanto callar, se agitan en mí nuevos proyectos creativos. Pero carezco de fortaleza física para llevarlos a cabo. Estoy agotado.

STALIN.- Se merece un descanso, camarada. No abuse de sus fuerzas. [230]

BULGÁKOV.- Usted sabe que en la Unión Soviética no se me deja descansar. Le ruego que interceda ante el Gobierno... A fin de que me conceda una licencia para salir al extranjero.

(STALIN calla.)

BULGÁKOV.- Todo lo que necesito es descansar fuera de la Unión Soviética durante unos meses.

(STALIN calla.)

BULGÁKOV.- Incluso podría serme suficiente una semana fuera de la Unión Soviética.

(STALIN calla. BULGÁKOV aguanta su silencio.)

STALIN.- Durante años, muchas personas, del partido y de fuera del partido, se han acercado a usted con la mejor voluntad. Para advertirle que cada renglón que salía de su pluma le granjeaba problemas en la Unión Soviética tanto como le cerraba la puerta del extranjero. Usted ha desoído todas esas recomendaciones.

BULGÁKOV.- Amigos y enemigos me aconsejan que me tiña la piel. Absurdo consejo. Un lobo, por mucho que se tiña, nunca se parece a un caniche. Por eso se me acosa como se acosa a las fieras. Como fiera que soy, nunca callaré. Un artista que calla no es un verdadero artista.

STALIN.- Usted mismo se condena, camarada Bulgákov. Usted mismo se cierra el horizonte.

BULGÁKOV.- ¿Estoy preso en la Unión Soviética? ¿Cómo voy a escribir canciones a un país que es para mí una cárcel?

STALIN.- El crítico del *Pravda* ha escrito: «Bulgákov no es necesario para este país». Yo me pregunto: Y Bulgákov, ¿no necesita él de este país? ¿No es para Bulgákov este país tan necesario como el aire? Camarada, en el extranjero usted se moriría de pena.

BULGÁKOV.- Si se me permitiese salir, aunque fuese un solo día, volvería a mi patria cantando.

STALIN.- Los que nos interesamos por su trabajo, creemos impensable que pueda usted vivir en cualquier otro lugar. Su escritura se nutre de esta tierra.

BULGÁKOV.- Veré qué hay al otro lado de la frontera y regresaré. [231]

(STALIN **niega.**)

BULGÁKOV.- Necesito salir de la Unión Soviética, aunque sólo sea por una hora.

(STALIN **niega.**)

BULGÁKOV.- A cambio, prometo convertirle a usted en mí primer lector. Igual que el zar Nicolás era el primer lector de los escritos de Pushkin. Una hora, es todo lo que le pido.

STALIN.- ¿Ha pensado que la puerta podría cerrarse bruscamente a sus espaldas? No poder regresar, ¿no sería para usted una desgracia mucho peor que la prohibición de sus obras?

BULGÁKOV.- Sólo unos minutos. ¡Unos minutos! ¡Pisar un suelo donde me sienta libre!

(BULGÁKOV **no se ha percatado de la entrada de la mujer, que viene de la calle.**)

BULGÁKOVA.-¿Con quién hablas?

BULGÁKOV.- Con nadie.

**(Pausa larga.)**

BULGÁKOVA.- ¿No me preguntas de dónde vengo?

**(Silencio.)**

BULGÁKOVA.- Vengo del Teatro de Stanislavsky.

**(Silencio.)**

BULGÁKOVA.- Están preparando su gira anual. En la pizarra hay escritos treinta nombres: la lista de los actores que viajarán al extranjero. Les pedí que añadiesen nuestros nombres.

STALIN.- (A BULGÁKOV.) ¿Piensas que consiguió convencerles?

BULGÁKOV.- ¿Los convenciste?

BULGÁKOVA.- Son viejos amigos tuyos. Has escrito cientos de páginas para ellos.

STALIN.- (A BULGÁKOV.) ¿No pidieron nada a cambio? ¿Nada de nada?

BULGÁKOV.- ¿Pidieron algo a cambio?

BULGÁKOVA.- Todo lo que tenían que hacer era escribir dos nombres [232] más en su pizarra. **(Pausa.)** Les tendí la tiza uno a uno. **(Pausa.)** Nikolai, tu protagonista en *Los días de los Turbín*, me contestó: «¿Por qué no van ustedes al Comité de Asuntos Extranjeros, como todo el mundo?». Ninguno quería coger la tiza. Konstantin fue el último al que se la tendí. Dijo: «¿Bulgákov?». Y escupió en el suelo.

**(Pausa.)**

BULGÁKOV.- Has hecho mal en ir allí. Ése no es el camino correcto. No entiendes nada, ¿cómo tendré que explicártelo para que lo entiendas? ¿Tendré que contártelo un millón de veces? «Le habla el camarada Stalin», dijo. «Hemos...».

BULGÁKOVA.- **(Interrumpiéndole.)** «Hemos recibido sus cartas. Las hemos leído con los camaradas. Quiere marcharse al extranjero, ¿no es eso?

Está harto de nosotros». Tú le respondiste: «Últimamente me he hecho mil veces la misma pregunta: ¿Puede un escritor ruso vivir fuera de su patria?».

BULGÁKOV.- Él no esperaba que yo le saliese por ahí. A partir de ese momento, llevé la conversación por donde me dio la gana. Por salir del paso, dijo: «También yo...»

BULGÁKOVA.- **(Interrumpiéndole.)** «También yo me hago muchas veces esa pregunta. Pero hablemos de usted. ¿Dónde le gustaría trabajar? ¿En el Teatro de Stanislavsky?».

BULGÁKOV.- Como yo me esperaba algo por el estilo, contesté...

BULGÁKOVA.- **(Interrumpiéndole.)** «Claro que me gustaría, pero no he recibido más que negativas».

BULGÁKOV.- Ahí fue cuando él tiró la toalla.

BULGÁKOVA.- «Presente una solicitud. Tengo la impresión de que esta vez la aceptarán. Tendríamos que reunimos para charlar. Habrá que encontrar un momento apropiado para eso».

**(Pausa.)**

BULGÁKOVA.- Mañana iré al Comité de Asuntos Extranjeros. Solicitaré un permiso para viajar en compañía de mi marido.

BULGÁKOV.- Imagino las caras de los funcionarios en cuanto sepan quién es tu marido.

BULGÁKOVA.- Quizá no me pregunten quién es mi marido. [233]

BULGÁKOV.- No necesitan preguntártelo. Imagino sus risas en cuanto lean tu solicitud.

BULGÁKOVA.- No reirán. De mí no se reirán.

BULGÁKOV.- Ése no es el camino correcto.

**(BULGÁKOV vuelve a la pluma y al papel.)**

BULGÁKOVA.- ¿Cuál es el camino correcto? ¿Escribir un millón de cartas a Stalin?

**(BULGÁKOV escribe. STALIN se sitúa entre él y ella.)**

BULGÁKOVA.- ¿Y si le escribiese yo?

BULGÁKOV.- No te metas en esto.

BULGÁKOVA.- Conmigo no jugará como juega contigo.

BULGÁKOV.- ¿De qué hablas?

BULGÁKOVA.- Está jugando contigo.

BULGÁKOV.- ¿Está jugando conmigo? No sabes lo que dices. Quería recibirme personalmente. Quería preguntarme acerca de los problemas del pueblo ruso.

BULGÁKOVA.- Hablas de él como si fuera el buen zar de los cuentos.

BULGÁKOV.- Quería conocer mis opiniones sobre el curso que está tomando la Revolución. Quería oírme hablar.

BULGÁKOVA.- ¿Quería oírte hablar? Prohíbe la representación de tus obras; no te deja publicar una línea. ¿Y dices que quería oírte hablar? Quería tu silencio. No te llamó para que hablastes, sino para cerrarte la boca.

BULGÁKOV.- ¿Me llamó para cerrarme la boca? Cómo se ve que no lo conoces. Es capaz de recitar escenas enteras de mis obras. Sé cuánto me aprecia.

BULGÁKOVA.- ¿Te aprecia? ¿Sabes lo que su gente anda diciendo sobre ti en cada rincón de Moscú? Por toda la ciudad, todo el mundo me mira como si estuviese casada con el mismísimo demonio. Eso es obra de Stalin. Que todos escupan el suelo que piso, eso se lo debes a Stalin.

**(BULGÁKOV no quiere seguir oyéndola. Para no oírla, escribe. Ya no la oye, aunque ella todavía mueve la boca.) [234]**

**El montón de cartas ensobradas ha seguido creciendo. BULGÁKOV intenta escribir una más, pero parece bloqueado. Hasta que ve a STALIN, quien ya se mueve muy cómodo por el lugar.**

BULGÁKOV.- Ya pensaba que no iba a venir.

STALIN.- Son días de mucho trabajo, Mijail.

BULGÁKOV.- Ayer ni siquiera apareció por aquí. ¿Cuánto tiempo será esta vez? ¿Diez minutos? ¿Cinco minutos?

STALIN.- Cada día tengo que hacer docenas de llamadas, que leer miles de cartas... No perdamos un segundo, veamos qué tenemos para hoy. (BULGÁKOV le da la última carta; STALIN lee.) «En los tiempos que corren, resulta difícil alcanzar un estado de ánimo tranquilo, tal y como es necesario para la ejecución de cualquier obra armoniosa. El presente tiene en Rusia un carácter demasiado movedido, demasiado irritante. Siempre supe que me esperaba en la vida un gran sacrificio, y que, para ser útil a mi patria, debería escribir lejos de ella. Siempre supe que sólo conocería el valor de Rusia fuera de Rusia, y que sólo obtendría su amor estando lejos».

**(Pausa.)**

STALIN.- ¿No es un poco pedante?

BULGÁKOV.- No es mío. Son palabras de Gógol.

STALIN.- Nikolai Gógol... Eran otros tiempos... Por entonces, los escritores sabían interpretar lo que el pueblo necesitaba de ellos. Otros tiempos. Lenin prefería a Tolstoi, pero también a Gógol lo incluyó. Es el número cinco de la lista.

BULGÁKOV.- ¿La lista?

STALIN.- El camarada Lenin agonizaba cuando, con un gesto, me señaló entre los camaradas que rodeábamos su lecho. Con sus últimas fuerzas, me tendió un papel: **(Lo saca; lee.)** «Lista de escritores a los que se debe levantar monumento en la ciudad de Moscú». Acto seguido, expiró.

**(Pausa. BULGÁKOV no puede disimular su interés por la lista de LENIN.**

**STALIN se la leerá morosamente, jugando con la curiosidad de BULGÁKOV, que intenta adivinar los nombres y los comenta con gestos.) [235]**

STALIN.- 1. Tolstoi. 2. Dostoievski. 3. Lérmontov. 4. Pushkin. 5. Gógol.  
6. Belinski...

BULGÁKOV.- ¿Belinski?

STALIN.- ... 7. Radischev. 8. Dobroliúbov. 9. Písarev...

BULGÁKOV.- Písarev. ¡Y Dobroliúbov!

(STALIN **deja la lista a BULGÁKOV para que éste acabe de leerla.**)

BULGÁKOV.- 10. Mijailovski. 11. Uspenski. 12. Negrásov.

(**Pausa. STALIN lleva a BULGÁKOV ante la ventana.**)

STALIN.- Moscú está preciosa esta tarde. No hay cielo como éste en ningún lugar del mundo. Sé cuánto amas esta ciudad, Mijail. ¿Te gustaría entrar en la lista de Lenin? Todavía hay sitio en Moscú para una estatua de Mijail Bulgákov.

(STALIN **toma la pluma de BULGÁKOV, dispuesto a añadir su nombre a la lista: «13...». Para romper la tentación, BULGÁKOV recupera su pluma y vuelve a escribir.**)

BULGÁKOV.- Muy estimado Iosif Visarionovich...

STALIN.- ¿Qué tal una estatua de Mijail Bulgákov en el bulevar?

BULGÁKOV.- Igual que a Gógol, también a mí la realidad de mi patria...

STALIN.- Tal y como estás ahora, pluma en mano. En bronce de Omsk.

BULGÁKOV.- ... La realidad de mi patria me aniquila como escritor y como hombre. Quizá tenga que renunciar a mi patria para sobrevivir como escritor y como hombre.

STALIN.- Repite eso.

BULGÁKOV.- «Igual que a Gógol, también a mí...».

STALIN.- Más adelante. La última frase.

BULGÁKOV.- «Quizá tenga que renunciar a mi patria para sobrevivir como escritor y como hombre».

STALIN.- Ésa no es la palabra. Esa palabra: «Quizá». Esa palabra no es tuya.

(BULGÁKOV no sabe con qué palabra sustituirla.) [236]

STALIN.- Vuelve a leerlo.

BULGÁKOV.- «Quizá tenga que renunci...».

STALIN.- (**Interrumpiéndole, dictando.**) Renunciaré a mi patria para sobrevivir como escritor y como hombre.

(**Silencio. BULGÁKOV vacila. No sin miedo, escribe. No sin miedo, lee para sí lo que ha escrito.**)

STALIN.- Éste es el momento. Ahora has de atacar. Ahora has de presentar tu deseo. (**Dictando.**) Pido al Gobierno de la Unión Soviética que me señale día y hora para...

BULGÁKOV.- (**Escribiendo.**) ... cruzar la frontera... en compañía de mi esposa.

STALIN.- ¿Por qué siempre has de mencionar a esa mujer?

BULGÁKOV.- (**Escribiendo.**) Sufro un agotamiento del sistema nervioso. Necesito que mi esposa me acompañe.

STALIN.- ¿De verdad crees que te ayudará tenerla a tu lado? No parece el tipo de mujer que ayuda a vivir a un hombre. Mírala, precisamente ahí viene. En la cara se le ve que trae buenas noticias. ¿Será algo referente al Comité, de Asuntos Extranjeros? ¿Habrás obtenido una respuesta a su solicitud? Ya sabes, lo de vuestro viaje.

(**Entra la mujer. Viene de la calle, muy cansada.**)

BULGÁKOVA.- Dijiste que no era el camino correcto. Que se reirían de mí, eso dijiste. Ni una sonrisa, ¿me oyes? Un funcionario recogió la solicitud, le puso un sello encima y dijo muy serio: «Vuelva usted el día catorce». Ni media sonrisa. Aunque es verdad que, el día catorce, después de recorrer todas las ventanillas sin encontrar a aquel funcionario... Por un momento, pensé que

estabas en lo cierto, que ni siquiera habían leído mi solicitud. Estaba a punto de volverme a casa cuando se me acercó otro funcionario, que me dijo: «Diríjase a la tercera ventanilla y rellene un impreso para usted y otro para su marido. Conviene que lo haga cuanto antes, pues no se dará respuesta a ninguna solicitud después del día veintiuno.»

STALIN.- ¿Quién era ese funcionario?

BULGÁKOV.- ¿Quién era ese funcionario?

BULGÁKOVA.- No lo sé. [237]

STALIN.- ¿No se informó?

BULGÁKOV.- ¿No te informaste? (A STALIN.) No se informó. (A ella.) ¿Hablaste con él sin saber quién era?

BULGÁKOVA.- Estaba impaciente por conseguir nuestro permiso. Me dirigí a la tercera ventanilla. Pero allí no encontré a nadie. Estaba pensando que me habían gastado una broma y que más valía volverse a casa, cuando el funcionario de la quinta ventanilla hizo una seña al de la cuarta para que me atendiese. Éste fue el más amable de todos. Ni media sonrisa. Desapareció por una puertecita y a los veinte minutos volvió con unos formularios para que los rellenase. Con mucha paciencia, me explicó las preguntas que me costaba entender. Una vez rellenados los cuestionarios, los tomó y pegó en ellos dos fotografías.

STALIN.- ¿Tenía vuestras fotografías? ¿También la tuya, Mijail?

BULGÁKOV.- Así que tenía nuestras fotografías...

BULGÁKOVA.- Hice gesto de ir a pagar, pero me detuvo diciendo: «Los pasaportes serán gratuitos».

STALIN.- Con que gratuitos.

BULGÁKOVA.- Le tendí los carnets de identidad, pero él dijo: «Eso luego, cuando sean intercambiados por los pasaportes». Y añadió: «Los pasaportes los recibirá en seguida, en cuanto se suspenda la disposición especial que hay respecto a ustedes. Pero ya es tarde para que lleguen hoy. Vuelva el dieciocho por la mañana». Yo le dije: «Pero el dieciocho es fiesta». Él respondió: «Entonces, el diecinueve».

STALIN y BULGÁKOV.- Y tú volviste el diecinueve.

(STALIN y BULGÁKOV escuchan con creciente desprecio el relato de la mujer. Ella lucha por la atención de BULGÁKOV.)

BULGÁKOVA.- Llegué antes de que abriesen. El funcionario de la quinta ventanilla me hizo una seña para que me acercase. Ni media sonrisa, Mijail. Me dijo lo siguiente: «Sus pasaportes llegarán hoy. Vuelva dentro de un rato. Puede darse un paseo, para entretenerse». Pero yo preferí quedarme en la sala de espera. Hasta que, a última hora, otro funcionario se asomó para informarme en voz alta de que los pasaportes no estarían antes del día veintitrés.

STALIN.- ¿No es hoy día veintitrés? Ya no sé ni en qué día vivo. [238]

BULGÁKOVA.- Así que hoy, nada más levantarme, me he ido al Comité. Los pasaportes no estaban. Reconozco que se me ha pasado por la cabeza: «Mijail tenía razón. Éste no es el camino correcto». Pero un funcionario se ha interesado por mi caso, ha hecho cuatro llamadas y me ha indicado que volviera el veinticinco o el veintisiete. Le he preguntado si había alguna disposición especial sobre nosotros. Él me ha respondido muy discretamente: «Comprenderá que no puedo decirle de quién proviene la disposición, pero tal disposición sobre usted y su marido existe. Sin embargo, no debe preocuparse. También existió una disposición similar sobre el escritor Zamiatin». Ni media sonrisa, Mijail. Así que he salido muy animada de allí. En las escaleras, he oído a un funcionario que decía a otro: «El asunto de los Bulgákov se está arreglando». El otro contestó: «Se arreglará como se arregló lo de Zamiatin». En el vestíbulo, unas limpiadoras me han felicitado. Hasta ellas había llegado el rumor de que por fin vamos a realizar el viaje con que durante tanto tiempo hemos soñado.

(Pausa.)

BULGÁKOVA.- Dijiste que se reirían de mí y ya ves. Ni media sonrisa. Sólo tenemos que esperar unos días más.

(Pausa.)

BULGÁKOVA.- ¿O es que lo he entendido todo mal desde el principio?

STALIN.- Claro que lo ha entendido todo mal. Desde el principio. Desde la primera ventanilla. Incluso desde antes. Bueno, Mijail, ¿dónde estábamos?

BULGÁKOV.- «Pido al Gobierno de la Unión Soviética que me señale día y hora para cruzar la frontera en compañía de mi esposa».

(STALIN dicta; BULGÁKOV escribe.)

STALIN.- Punto y aparte. Si son necesarias explicaciones complementarias a esta carta, estoy dispuesto a dárselas a usted personalmente... De hecho, no quiero terminar sin decirle, Iosif Visarionovich, que mi mayor deseo es ser recibido personalmente...

BULGÁKOVA.- (**Interrumpiéndole, consiguiendo que BULGÁKOV la mire.**) Hay otros caminos. El mercado negro. Dicen que allí se pueden comprar papeles falsos. Pero es peligroso, dicen. ¿Me acompañarás? [239]

(**Pausa. BULGÁKOV desvía su mirada hacia STALIN y escribe a su dictado.**)

STALIN.- ... que mi mayor deseo es ser recibido personalmente por usted. La conversación telefónica que sostuvimos en abril de 1930 ha dejado profunda huella en mi memoria...

BULGÁKOVA.- (**Sobre la voz de STALIN.**) ¿Me acompañarás? (**Buscando la mirada de BULGÁKOV, se sitúa entre él y STALIN. Pausa.**) Me da miedo dejarte solo. Es como si esta casa estuviese endemoniada. Como si el demonio estuviese suelto por la casa.

(**BULGÁKOV deja de escribir. Mira a la mujer.**)

BULGÁKOV.- Como si el demonio estuviese suelto por la casa.

STALIN.- (**Dictando.**) Quedé hondamente impresionado...

(**BULGÁKOV no le sigue.**)

BULGÁKOV.- (**Para sí.**) Como si el demonio estuviese suelto por la casa.

STALIN.- Vamos, Mijail, no te distraigas. (**Dicta.**) Quedé hondamente impresionado...

BULGÁKOV.- (**Para sí.**) Como si el demonio estuviese suelto...

STALIN.- (**Interrumpiéndole, le dicta al oído.**) ... hondamente impresionado por las palabras que entonces me dirigió...

BULGÁKOVA.- (**Sobre la voz de STALIN.**) Te sacaré de aquí, Mijail. Conseguiré esos pasaportes. Te sacaré de este infierno.

STALIN.- Déjala que lo intente.

(BULGÁKOV **ve salir a la mujer.**)

BULGÁKOV.- **(Para sí.)** Como si el demonio...

(STALIN **toma la mano de BULGÁKOV para obligarle a seguir escribiendo.**)

STALIN.- Si quiere usted responderme por escrito, ya sabe que mi dirección es: Moscú, Bolshaya Piorgovskaya 35, apartamento 6. Pero si prefiere telefonarme, le recuerdo que mi número sigue siendo el 520327. Me haría enormemente feliz reanudar nuestra conversación. Firmado: Mijail Bulgákov, Moscú... **(Deja de escribir.)** ¿Qué día es hoy? [240]

**(No hay réplica. BULGÁKOV toma papel blanco.)**

BULGÁKOV.- **(Para sí.)** Como si el demonio estuviese suelto por la casa.

(BULGÁKOV **escribe.**)

8

STALIN **escribe.**

STALIN.- ... Antes de molestarle una vez más, lo he sopesado todo.... La respuesta positiva que dio a mi amigo Zamiatin me permite albergar la esperanza... de que también mi petición será escuchada... **(Deja de escribir, molesto por la falta de atención de BULGÁKOV.)** ¿Qué te pasa, Mijail?

(BULGÁKOV **descubre a STALIN.**)

BULGÁKOV.- **(Distante.)** No le había visto. No sabía que estaba usted aquí.

STALIN.- ¿No te alegras de verme?

BULGÁKOV.- Es sólo que he pasado una mala noche. ¿No podríamos tomarnos un día de descanso?

STALIN.- ¿Un día de descanso, con todo lo que tenemos que hacer? **(Pone ante BULGÁKOV la pluma y el papel.)** ¿Por dónde íbamos? Léeme por dónde íbamos.

BULGÁKOV.- «La respuesta positiva que dio a mi amigo Zamiatin, me permite albergar la esperanza de que...».

STALIN.- Quita «esperanza». Pon «certeza». ¿Cómo queda?

BULGÁKOV.- «... me permite albergar la certeza de que también mi petición será escuchada».

STALIN.- ... de que también mi petición será respondida positivamente. Lo que le pido es que, sin más rodeos, me haga saber qué espera de mí. Le pido luz acerca de mi futuro... **(Deja de dictar.)** No, no, tacha eso... **(Dicta.)** Le pido una orden categórica. Lo pido como última instancia... **(Deja de dictar.)** Eso es. Ése es el tono... ¿Qué es lo que ocurre, Mijail? [241]

BULGÁKOV.- Preferiría dejarlo por hoy.

**(Silencio.)**

STALIN.- Así que quieres que me vaya. Muy bien. Todos necesitamos estar solos de vez en cuando. **(Silencio.)** No me estarás ocultando algo.

**(Lo mira fijamente. Hasta que BULGÁKOV le muestra unos folios manuscritos.)**

STALIN.- ¿Una novela? ¿La segunda parte de *La guardia blanca*?

**(BULGÁKOV niega. STALIN hojea los folios.)**

STALIN.- ¡Una obra de teatro! ¡Cinco escenas en una sola noche! Porque lo has escrito esta noche, ¿verdad? Así que ahora escribes de noche, como el diablo. Se te ocurrió un argumento y escribiste cinco escenas sin parar, por eso no has pegado ojo. Ya sabía yo que me ocultabas algo. **(Descubre algo en los folios.)** Y trata sobre el diablo, ¡qué interesante! **(Mira de reojo a BULGÁKOV.)** Vamos, Mijail, cuando a un escritor se le ocurre un argumento, se pone la mar de alegre. ¿Cómo es que tú estás triste?

BULGÁKOV.- Los teatros de la Unión Soviética no van a querer mi obra, Iosif Visarionovich.

STALIN.- ¿Cómo que no? ¿Dónde te gustaría que se representase tu obra?

BULGÁKOV.- Por querer, en el Teatro de Konstantin Stanislavsky.

STALIN.- Pues ahora mismo voy a llamarle. Precisamente he pasado esta tarde por allí y me he indignado al no ver en cartel ninguna obra tuya.

BULGÁKOV.- ¿Va a hacer que estrenen mi obra?

STALIN.- Está hecho. Déjame que haga una llamada. **(Toma el teléfono. Marca.)** Tú tranquilo, Mijail, siéntate. **(Al teléfono.)** Señorita, señorita, ¿me escucha? ¿Es ahí el Teatro de Stanislavsky? **(Lanza una mirada a BULGÁKOV.)** Póngame con el camarada Konstantin Stanislavsky. **(Cubre el aparato con la mano y pregunta a BULGÁKOV: «¿Qué horario prefieres? ¿Tarde? ¿Noche?».** **Descubre el aparato.)** ¿Stanislavsky? Aquí el camarada Stalin. **(Guiña un ojo a BULGÁKOV.)** Mire, Konstantin, no me gusta meterme en las cosas del teatro, pero tengo en mis manos una obra que... ¿Konstantin?... ¿Está [242] usted ahí?**(Como el teléfono funciona mal, STALIN se enfada, resopla.)** Me va a oír ese ministro de Telecomunicaciones, lituano tenía que ser.. Mierda de teléfono... Señorita, ¿es ahí el Teatro de Stanislavsky? Póngame con el director. Sí, con Stanislavsky, ¿es que hablo en chino? ¿Quién está al aparato? ¿Es el Teatro de Stanislavsky? Aquí el camarada Stalin. ¡No se ponga nerviosa, no cuelgue! ¿Me pone o no me pone con el director? **(Silencio.)** ¿Qué demonios pasa con este teléfono? **(Se ha cortado. STALIN cuelga, colérico.)** Lituano tenía que ser, ese imbécil. **(A BULGÁKOV.)** Y tú, ¿harás el favor de quitar de mi vista esa camisa? ¿No te he dicho mil veces lo que opino de ella?

**(Silencio. STALIN necesita un tiempo para calmarse.)**

STALIN.- Perdóname. Perdona que te haya hablado así. Sabes lo mucho que te respeto. Es sólo que... Estoy rodeado de incompetentes... Te prometo que mañana mismo me ocuparé de esa nueva obra tuya. Deja que le eche un vistazo. **(Se sienta y abre el manuscrito.)** Tu letra ha cambiado mucho durante estos años. Antes era ancha y regular. Se ha vuelto muy apretada. Hay palabras que no entiendo. Nos estamos haciendo viejos, Mijail.

**(STALIN lee en silencio. BULGÁKOV observa sus reacciones ante el manuscrito. Algunas son positivas; otras resultan más difíciles de interpretar. Bruscamente, STALIN se levanta para irse.)**

BULGÁKOV.- ¿Se va usted?

STALIN.- ¿No querías estar solo?

BULGÁKOV.- **(Señalando el manuscrito.)** ¿No va a decirme qué le parece?

STALIN.- Tengo que hacer.

BULGÁKOV.- **(Señalando el manuscrito.)** ¿No cree que el paso de la segunda a la tercera escena...?

STALIN.- **(Interrumpiéndole.)** Lo siento, Mijail, tengo mucho trabajo.

BULGÁKOV.- Excusas.

STALIN.- Tengo que cubrir el país con una gran red telefónica, desde Kaliningrado hasta Kamchatskiy. Eso lleva su tiempo.

BULGÁKOV.- No puede irse todavía. Tenemos que hablar de mi viaje.

STALIN.- ¿Viaje? ¿Qué viaje? [243]

BULGÁKOV.- Mi solicitud de salir al extranjero... Si es que una obra como ésta no puede ser escrita en la Unión Soviética.

STALIN.- Ah, te refieres a eso...

BULGÁKOV.- ¿Ha decidido usted algo al respecto?

STALIN.- Pero si ya has estado en el extranjero, Mijail.

BULGÁKOV.- Jamás.

STALIN.- Según la Enciclopedia Soviética, estuviste en Finlandia en 1921.

BULGÁKOV.- Esa información es errónea.

STALIN.- ¿Errónea? Una información de la Enciclopedia Soviética, ¿errónea?

BULGÁKOV.- Nunca he estado en Finlandia. Nunca he puesto un pie fuera de la Unión Soviética, nunca...

STALIN.- **(Interrumpiéndole.)** ¿Dónde te gustaría ir? **(Saca una mapa del mundo. Lo extiende ante BULGÁKOV. Lo recorre con la**

**mano.)** ¿Roma? Demasiado calor. ¿Bruselas? **(Cara de desprecio.)** ¿Y Londres? En Londres te las arreglarías bastante bien. Podrías hacer como Ilya Ehrenburg, que escribe para que le traduzcan. O podrías aprender a escribir en inglés, como el polaco Joseph Conrad. ¿O sueñas con los museos de París? ¿Con las olas del Mediterráneo? **(STALIN sostiene el mapa abierto ante BULGÁKOV. Silencio.)** No puedo imaginarte fuera de tu patria. **(Guarda el mapa.)**

BULGÁKOV.- Si se me permitiese ser útil a mi patria... **(Le muestra el manuscrito.)** Si algún teatro de la Unión Soviética...

STALIN.- **(Interrumpiéndole.)** Escucha, ya sé lo que vamos a hacer: me resumes por escrito tu petición, convenientemente razonada, la metes en un sobre y me la envías al despacho. Veré qué se puede hacer.

BULGÁKOV.- Usted no responde a mis cartas. ¿Las rompe sin leerlas? ¿Las rompe después de leerlas? ¿Las conserva? ¿Dónde? ¿Todas juntas, separadas del resto de la correspondencia, o mezcladas con otras? La carta del 7 de mayo de 1931, ¿la leyó usted? ¿Ha leído alguna de mis cartas? ¿Subraya las frases que le parecen importantes? ¿Busca en el diccionario las palabras que desconoce? ¿O es que no llegan a sus manos?, ¿por eso no las contesta? Si hubiese escrito [244] mal la dirección, me las habrían devuelto. Que yo recuerde, nunca he olvidado firmarlas. Debe de ser que pasan de funcionario a funcionario y se extravían por el camino. ¿Cuántos leen mis cartas? ¿Pasan de despacho a despacho entre los ministros del Gobierno? ¿Y si son interceptadas? No puedo confiar en el correo. Mi mujer debería entregárselas en mano, pero ¿puedo fiarme de ella? No ve con buenos ojos nuestra relación. Debería llevarlas yo mismo al Kremlin. Y esperar su respuesta a las puertas del Kremlin tanto tiempo como fuese necesario. Pero no debo moverme de aquí. Usted puede telefonar en cualquier momento.

**(Pausa. STALIN lo lleva ante la pluma y el papel.)**

STALIN.- No te desanimes. Encontrarás las palabras justas. Zamiatin lo consiguió.

BULGÁKOV.- Zamiatin lo convenció con una sola carta.

STALIN.- Encontró las palabras adecuadas. También tú lo conseguirás.

BULGÁKOV.- Durante años, Zamiatin compartió conmigo el papel de diablo. Pero, con unas pocas palabras, cambió su suerte. ¿Cuál ha sido mi error?

STALIN.- Zamiatin me escribió una carta muy clara. Su deseo era claro. Sabía lo que quería. Curioso personaje, tan pequeño, tan asustado. **(Lo imita.)** «Fui un niño solitario. Me pasaba las horas en el sofá, sobre un libro».

BULGÁKOV.- ¿Recibió a Zamiatin? ¿Conversó con él cara a cara?

STALIN.- En cuanto leí su carta, entendí lo que quería y lo mandé llamar. **(Lo imita.)** «De mi pueblo recuerdo un cochinito atado a una estaca, unas gallinas en una nube de polvo». **(Deja de imitarlo.)** «Se ve que amas mucho a Rusia, Zamiatin. ¿Dónde naciste?». **(Lo imita.)** «En el mismo centro del mapa hay un círculo diminuto: Lebedian, en la provincia de Tambov». ¿Has estado alguna vez en Lebedian, Mijail?

BULGÁKOV.- Leí algo sobre ese lugar en Tolstoi. ¿O fue en Turguéniev?... Así que se entrevistó personalmente con él.

STALIN.- ¿Sabías que a Zamiatin, siendo un muchacho, un perro rabioso le mordió una pierna? Como le gustaba experimentar consigo mismo, decidió esperar a ver qué pasaba: **(Lo imita.)** «¿Me volveré loco?; ¿qué sentiré cuando empiece a volverme loco?». [245]

**(STALIN ríe a carcajadas.)**

BULGÁKOV.- ¿Por eso le dejó salir de la Unión Soviética? ¿Porque le hizo reír?

STALIN.- No comprendes nada, Mijail. Nada de nada... El caso es que Zamiatin masticó trocitos de jabón y se presentó al maestro de la escuela con la boca llena de espumarajos. Convenció al maestro de que lo enviase a San Petersburgo, porque en Lebedian no tenían vacuna contra la rabia. Así es como Zamiatin llegó a San Petersburgo. Quería ir allí y así fue como lo consiguió. ¿Conocías esa historia?

BULGÁKOV.- Me la ha contado mil veces. Zamiatin siempre cuenta las mismas patrañas. También le contaría que, cuando llegó a San Petersburgo, sólo tenía una medalla que le habían dado en Lebedian por sus buenas notas. Y que, al estallar la Revolución, llevó su medalla a una casa de empeños, y el dinero que le dieron se lo envió a Lenin para ayudar a los bolcheviques.

STALIN.- ¿Y no fue así?

BULGÁKOV.- Zamiatin no fue a San Petersburgo a que lo vacunasen contra la rabia, sino a estudiar en la Universidad. Y luego se marchó a Inglaterra a trabajar. Estaba en Inglaterra cuando llegó la Revolución. Se enteró de la Revolución por los periódicos ingleses.

STALIN.- Así que no estaba en Rusia en octubre. Valiente embustero. No debí dejarle salir. No estaba en Rusia en octubre. Cuando volvió, se lo encontró todo hecho. Es como no haberse enamorado nunca y encontrarse una mañana casado desde hace diez años. ¿Y tú, Mijail, dónde estabas tú en octubre? ¿Dónde estabas cuando se amotinó el Potemkin? ¿Y durante la rebelión de Sveaborg? Qué tiempos aquellos, Mijail. ¡Qué tiempos aquellos!

BULGÁKOV.- Aún no entiendo por qué le dejó salir. No puede ser un capricho, usted no hace nada por capricho. ¿Es Zamiatin mejor que yo? ¿Es ése el problema? No soy lo bastante bueno.

STALIN.- ¿Cómo puedes decir eso? **(Recita, de memoria.)** «Estimado Iosif Visarionovich. Sombríos presagios se arrastran a mi alrededor como serpientes...». En tu última carta has alcanzado el punto más alto de tu obra. Te preguntarás por qué entonces no tomo de una vez una decisión. Mijail, tienes enemigos. Tantos, que me es imposible no escucharlos. A mis oídos llegan comentarios horribles sobre ti. Sin embargo, tus cartas son mejores cada día. Estoy convencido de [246] que estás a punto de escribirme la carta adecuada, una carta mucho mejor que la de Zamiatin. Todo este tiempo no ha sido en vano, Mijail. Estás a punto de conseguirlo. Ahora más que nunca, no debes dejar que nada te distraiga. **(Toma el manuscrito.)** Un arranque muy ingenioso, siempre me sorprenden tus primeras escenas. Será una obra magnífica. Pero no olvides cuál debe ser, hoy por hoy, tu principal objetivo. **(Aleja de Bulgákov el manuscrito y pone ante él la carta. Va a salir. Se vuelve. Señala el manuscrito.)** Deberías guardar bien esos papeles, no vayan a caer en malas manos. Te enviaré a alguien para que te ayude a guardarlos.

**(STALIN sale. Al salir, se ha cruzado con la mujer. Ésta viene de la calle. BULGÁKOV no la mira. Pausa.)**

BULGÁKOVA.- Hasta el último momento, pensé: «Mijail sabe que es peligroso. No me dejará ir sola». Hay otro Moscú, ¿sabes?, más allá de los muelles. Allí el río está sucio, los cuervos se posan sobre la nieve de la orilla. Estaba pensando «Mijail debería estar aquí, conmigo», cuando oí el silbido de un hombre que me sonreía con las manos en los bolsillos. Caminé detrás de él un cuarto de hora o más. Entró en una casucha y pensé: «En el último momento, Mijail aparecerá». En la casucha había una mesa llena de pasaportes sin foto y sin nombre. El hombre dijo: «¿Ha traído las fotos?».

Luego me preguntó los nombres. Deberías haber estado conmigo, cuando le dije tu nombre. **(Pausa.)** Ni siquiera en el mercado negro. Nadie quiere vender un pasaporte a Mijail Bulgákov. Hasta los peores escupen, en cuanto menciono tu nombre.

**(BULGÁKOV y la mujer se miran en silencio. Hasta que ella descubre el manuscrito. Se pone muy contenta.)**

BULGÁKOVA.- ¿Una novela? ¿La segunda parte de *La guardia blanca*? **(Lo toma. Lo hojea.)** ¡Una obra de teatro!

**(BULGÁKOV le arrebató el manuscrito.)**

BULGÁKOVA.- ¿No vas a leérmela?

**(No hay réplica.)**

BULGÁKOVA.- ¿Ni siquiera vas a decirme de qué trata?

BULGÁKOV.- Del diablo. Estoy escribiendo sobre el diablo.

**(BULGÁKOV entierra el manuscrito bajo las cartas.)** [247]

## 9

**Pausa. Las cartas han invadido el lugar. Bulgákov no lleva su vieja camisa. Las manos de STALIN están pintadas de blanco.**

STALIN.- ¿Mijail Afanásievich Bulgákov?

BULGÁKOV.- Yo Soy.

STALIN.- Buenos días, camarada Bulgákov.

BULGÁKOV.- Buenos días, Iosif Visarionovich.

STALIN.- Hemos recibido sus cartas. Las hemos leído con los camaradas. Quiere marcharse al extranjero, ¿no es eso? Está harto de nosotros.

BULGÁKOV.- Últimamente me he hecho mil veces la misma pregunta: ¿Puede un escritor ruso vivir fuera de su patria?

STALIN.- Yo también me hago a menudo esa pregunta. Pero hablemos de usted. ¿Dónde quiere trabajar? ¿En el Teatro de Stanislavsky?

BULGÁKOV.- Claro que me gustaría. Pero no he recibido más que negativas.

STALIN.- Presente una solicitud. Tengo la impresión de que esta vez la aceptarán. Tendríamos que reunimos para charlar.

BULGÁKOV.- ¡Oh, sí, Iosif Visarionovich, tenemos que conversar!

STALIN.- Habrá que encontrar un momento apropiado para ello.

**(Pausa larga. STALIN escribe allí donde BULGÁKOV solía hacerlo; BULGÁKOV no escribe.)**

BULGÁKOV.- No comprendo. Estabas a punto de convocarme a un encuentro cara a cara. ¿Por qué no hemos llegado a encontrarnos? Me rompo la cabeza tratando de comprender. Tratando de comprender qué ha sucedido desde entonces.

STALIN.- No es hacia atrás, sino hacia delante donde tienes que dirigir tu mirada. ¿No ves en el futuro nada para ti?

BULGÁKOV.- Debí adelantarme y proponerte una fecha y una hora. Me faltó valor. ¿O fue el cansancio? ¿O la sorpresa? Llevaba tanto tiempo esperando... Me levantaba y me acostaba con ello en la cabeza. De pronto, suena el teléfono. Fue como un milagro. Mi gran [248] ocasión. Ahora ya no hay nada que hacer, es demasiado tarde. Cometí un error fatal. Arrastraré mi culpa mientras viva.

STALIN.- «Arrastraré mi culpa mientras viva». ¿Por qué siempre tienes que ponerte tan trascendente? «Cometí un error fatal». Si no lo hubieses cometido, ¿el sol brillaría de otro modo?

BULGÁKOV.- Si no lo hubiese cometido, ahora estaría escribiendo, en lugar de hablando solo como un poseso.

STALIN.- Me aburre tu continua queja. Te pasas el día refunfuñando.

BULGÁKOV.- Podrías decirme: «No escribas más, dedícate a otra cosa». A lo mejor me lo has dicho. ¿Me lo has dicho?

STALIN.- No me marees, Mijail, tengo mis propios problemas. ¿Sabes cuánto cuesta un metro de hilo telefónico?

BULGÁKOV.- No comprendo nada. ¿Por qué se retiene a un escritor cuyas obras no se autorizan? Si al menos levantases la prohibición sobre *Los días de los Turbín...*

STALIN.- Hablas como si en la Unión Soviética se hiciese mi voluntad. ¿Crees que no cuenta la opinión de los otros camaradas? Molotov, Kalinin, Yagoda...

BULGÁKOV.- Has hecho borrar mi nombre de todos los teatros de la Unión Soviética.

STALIN.- Qué injusto eres. Bien sabes que soy tu más fiel espectador. He visto quince veces *Los días de los Turbín*, ocho veces *El apartamento de Zoika*. Puedo recitar escenas enteras de tus obras. En particular, de aquellas que los camaradas y yo hemos tenido que prohibir. Ponme a prueba. ¿Quieres oír *La isla púrpura* de arriba abajo? (**Recita.**) «¡Dimitri, los obreros están ensuciando con sus botazas el mármol de la escalera!...».

BULGÁKOV.- Lo peor no es que yo esté desesperado. Lo peor es que también mis obras lo están.

STALIN.- Stalin te lee. ¿Qué más quieres?

BULGÁKOV.- Todo lo que he escrito está en una situación desesperada.

STALIN.- ¿No sabes hablar de otra cosa que de lo mal que te va en la vida? Vives de las heridas. De chupar tus heridas. De que no se cierre la herida, de eso vives tú. En lugar de pasarte los días y las noches dándole vueltas a aquella maldita llamada, podrías hacer algo positivo. Sabes a qué me refiero. [249]

BULGÁKOV.- Eso nunca.

STALIN.- ¿Nunca cambiarás, Mijail? Tú crees que la gente no puede cambiar, ¿verdad? Ése es el tema de todas tus obras: la gente no puede cambiar. También de esa pieza que estabas escribiendo últimamente. ¿Qué es de ella? Aquella obra sobre el diablo.

BULGÁKOV.- Tú sabrás. Entraron unos policías y se llevaron el manuscrito. Dijeron que se lo llevaban al GPU. ¿Qué es el GPU? ¿Llamáis así ahora la censura, GPU?

STALIN.- ¿GPU? La primera vez que lo oigo. Preguntaré a Molotov. GPU...

BULGÁKOV.- Lo pusieron todo patas arriba. Traían un papel oficial: «Orden 2.287, expediente 45».

STALIN.- GPU... Preguntaré a Molotov. Pero dime: ¿Has escrito más escenas?

BULGÁKOV.- Ni una palabra. Es imposible escribir después de un registro, sabiendo que te vigilan.

STALIN.- Tú, tranquilo. ¿Te hemos arrestado alguna vez?

BULGÁKOV.- Pero ¿y mi obra? ¿Qué han hecho con ella? ¿La han quemado?

STALIN.- Eso es imposible. Los libros no arden. Y menos esa clase de libro. Una obra muy interesante en su planteamiento. Confusa, sin embargo, en su desarrollo. El arranque es magnífico: un hombre y una mujer a los que visita el diablo... Lástima que el personaje de ella esté tan poco desarrollado. Te lo he dicho muchas veces: tu punto débil es siempre el personaje femenino. ¿Y si tratases de hacerla un poco más compleja? Por ejemplo: ¿Y si fuese ella la que abre la puerta al demonio? La imagen central es formidable: el diablo paseándose por Moscú, entrando en las casas de la gente... Tienes tanto talento, Mijail, tu imaginación es tan poderosa... Pero ¿por qué todo lo que escribes tiene que ser seco y sombrío? Esas colecciones de rusos que parecen sacados de un manicomio... Como si la Revolución no los hubiese cambiado ni un poquito. Te gusta destacar las monstruosidades de nuestra gente, los peores rasgos de nuestro pueblo... ¿Por nada del mundo escribirás una obra que haga feliz a Stalin?

**(Pausa. BULGÁKOV niega.) [250]**

STALIN.- ¿Ni siquiera por ella lo harás?

**(Señala a la mujer, que viene de la calle. Agotada. Ya no le extraña ver a BULGÁKOV hablando solo. Tiende una carta a BULGÁKOV.)**

STALIN.- Reconozco que estaba equivocado respecto a ella. Pensé que se vendría abajo. Pero no, hasta ha aprendido a coser. Aunque ¿a qué precio? Mira sus manos. ¿Cuántas veces se hirió remendándote aquella camisa? Pobrecita. No fue educada para esto. ¿Cuántas veces te remendó aquella camisa? ¿Mil veces? ¿Un millón de veces? No quiere aceptar que el mundo ha cambiado. ¡Estamos en el siglo veinte! Pobrecita. La sombra de tu desgracia ha caído sobre ella. Yo pensaba: «Se vendrá abajo. Le pedirá de rodillas que escriba una obra para Stalin». Pobrecita. Las cosas que tiene que oír sobre ti. La gente es así, creen lo que leen en *Pravda*. Escupen el suelo que pisa, en cuanto menciona tu nombre. Incluso en el mercado negro, allí donde sólo van los traidores.

BULGÁKOV.- (A su mujer.) Te dije que no era el camino correcto. Hay que ir directamente a Stalin.

STALIN.- Pobrecita. Está a punto de estallar. «Nunca nos ayudará, Mijail. A menos que... ¿Quieres que escapemos de la miseria? Si es así, toma la pluma y da una alegría a ese cerdo».

BULGÁKOV.- (A su mujer.) No puedo.

STALIN.- «Sabes escribir mentiras. Escribe las mentiras que Stalin quiere oír».

BULGÁKOV.- (A su mujer.) No.

STALIN.- «¿Ni siquiera lo intentarás?».

BULGÁKOV.- (A su mujer.) No sería capaz. Aunque lo intentase con todas mis fuerzas.

STALIN.- «Llámale y dile que te dicte. Que firmará la obra que a él se le antoje, con burgueses envenenando a ancianitas y bolcheviques repartiendo naranjas a los niños».

BULGÁKOV.- (A su mujer.) Lo mejor que puedo hacer es escribirle una carta.

**(Toma papel y pluma.)**

STALIN.- «Por una vez, ¿podrás tragarte tu estúpido orgullo? ¿Serás capaz de fingir una pizca de arrepentimiento? ¿De disimular tus [251] ideas?»

¿Podrás escribirle algo así como: «Le aseguro, camarada, que en el futuro seré su más leal compañero de viaje»?».

BULGÁKOV.- (A su mujer.) ¿Lo tomas por tonto? No me ganaré su simpatía con embustes. Debo dirigirle una carta sincera. Cuando se trata de Stalin, sólo vale una cosa: la verdad.

STALIN.- «La verdad no nos ha ayudado hasta ahora. ¿Dónde nos ha arrastrado, tanta verdad?».

BULGÁKOV.- (A su mujer.) Le pediré una cita. Cara a cara, le haré comprender mis razones.

STALIN.- «Nunca te recibiré. No quiere hablar contigo».

BULGÁKOV.- (A STALIN.) Ella cree que fue una alucinación. Que en realidad nunca me telefoneaste. Sin embargo, yo escuché perfectamente cómo me decías: «Camarada Bulgákov, no podemos permitirnos prescindir de usted. Vamos a encontraros usted y yo para hablar acerca de su futuro». ¡Lo dijiste! ¡Querías recibirme! Pero ¿qué ha pasado desde entonces? ¿Qué está pasando? Ella cree que aquella llamada fue una trampa. Que condujiste la conversación conforme a tus intereses y la interrumpiste cuando te vino bien. Que me manejaste.

STALIN.- A menudo me pregunto si esta mujer te conviene.

BULGÁKOV.- La convivencia con ella se está volviendo imposible. Cada día es peor.

STALIN.- Por lo menos te ha quitado aquella camisa espantosa.

BULGÁKOV.- No me la ha quitado. Yo mismo tuve que tirarla por la ventana. Insoportable, se está poniendo insoportable.

STALIN.- Y todo el día mareándote con el mismo serial: «La vuelta al mundo de Zamiatin».

BULGÁKOV.- Telegrama de Zamiatin desde Amsterdam; postal de Zamiatin desde España...

STALIN.- ¿Y en la cama?

BULGÁKOV.- No sé. Desde hace tiempo... No sé qué me pasa.

STALIN.- Lo dices como si fuera tuya la culpa.

BULGÁKOV.- No sé. [252]

STALIN.- ¿Ha conseguido hacerte creer que tú eres el culpable? ¿Y todavía se atreve a decir que yo te manejo? Te sientes culpable de estar conmigo en lugar de con ella, ¿no es así? Verdaderamente, esta mujer sabe cómo moverte los hilos. Ni siquiera te atreves a tocarme.

**(Pausa. BULGÁKOV se atreve a tocar a STALIN. Silencio.)**

BULGÁKOV.- Si al menos volvieras a llamarme...

STALIN.- ¿Estás intentando sobornarme, Mijail?

BULGÁKOV.- No, no.

STALIN.- Corromperme.

BULGÁKOV.- No.

STALIN.- Corromper a la nación. ¿Es eso lo que pretendes?

**(Se aparta bruscamente de BULGÁKOV. Éste queda en el aire, como aquél a quien el amante se le evapora entre los brazos. Su mujer todavía le tiende la carta.)**

BULGÁKOVA.- Carta de Zamiatin desde París.

**(Pausa.)**

BULGÁKOVA.- No es para ti. La envía a mi nombre. Quiere que me vaya con él. Ya sabes cómo es Zamiatin. Siempre sabe lo que quiere, y siempre habla claro.

**(Pausa. Deja la carta. Se acerca a él. Lo toca.)**

BULGÁKOVA.- Vayamos a la frontera, Mijail. Tú y yo, sin papeles, sólo con nuestra voluntad. Vamos a la frontera. Para atravesarla, sólo necesitamos estar juntos.

**(Pausa.)**

BULGÁKOV.- ¿Irme de Rusia?

BULGÁKOVA.- Sólo necesitamos estar juntos. Donde sea. Mijail, donde tú quieras, con tal de que estemos juntos.

(Pausa.)

BULGÁKOV.- ¿Irme de Rusia? ¿Ahora, cuando él está tan cerca de aceptar mi punto de vista? Mi última carta le ha producido una honda impresión. [253]

(Pausa.)

BULGÁKOVA.- ¿Por qué no te mata? ¿Por qué no envía a alguien a que acabe el trabajo? Habría muchos dispuestos a hacerlo. Todos esos que me escupen. Todos me escupen, en cuanto menciono tu nombre.

STALIN.- (A BULGÁKOV.) ¿Tiene que ir a todas partes con tu nombre por delante? Seguro que podría conseguir un pasaporte para sí misma. Incluso en el Comité de Asuntos Extranjeros, siempre que no vaya cacareando tu apellido. Dile que solicite un permiso para viajar sola al extranjero. Se lo entregarán al instante.

BULGÁKOV.- No querrá irse sin mí. Habrá que obligarla, Iosif Visarionovich. Sácala de Rusia, lejos de nosotros, donde no pueda hacernos daño.

10

BULGÁKOV **calla.**

STALIN.- (**Recita.**) «¡Dimitri, los obreros están ensuciando con sus botazas el mármol de la escalera! ¡¿Quién ha quitado la alfombra?! ¡¿Es que Marx prohíbe cubrir con alfombras las escaleras?!!» (**Silencio.**) Ninguno de tus actores te ha entendido como yo. ¿Sabes por qué, Misha? Porque nadie te conoce como yo. Igual que nadie me conoce como me conoces tú. Por eso me siento tan a gusto aquí, contigo. En cuanto puedo, agarro el abrigo y me vengo a tu casa. Cada día aguanto menos el Kremlin. Es tan aburrido, con todos esos burócratas y políticos... Estoy rodeado de intrigantes. Molotov y los demás, si oyeras las cosas que me dicen sobre ti... No tienen sensibilidad, y sospechan

de cualquiera que la tenga. No sé qué harían conmigo si se enteraran de que también yo escribo poesía. **(Silencio. STALIN saca un papel.)** «La mañana». **(Silencio. Recita.)** «La brisa huele a trigo y a tractores. / Al despertar, la tierra / saluda a los campesinos. / Alegres abren surcos al nuevo día. / Más allá, rasgando / el velo de las nubes cantan los aviadores: / «Patria, danos tus frutos. / Nosotros te daremos nuestro trabajo». **(Espera la reacción de BULGÁKOV. Silencio.)** ¿Sabes lo que más respeto de ti, Misha? Que no tienes miedo a las palabras. En unos tiempos en que una sola palabra te puede costar la vida, tú siempre dices lo que [254] piensas. **(Espera la reacción de BULGÁKOV. Silencio. Rompe el papel.)** Tienes razón. No he nacido para la poesía. La poesía ablanda el alma. Un luchador no puede ser poeta. ¿Sabes cuántos kilómetros de teléfono he extendido en tres meses? Tú eres el poeta y yo el luchador. **(Silencio.)** Pero ¿acaso no tengo derecho a soñar con una poesía para luchadores? ¿No tengo derecho a soñar con una cultura revolucionaria? Ésa es la pregunta que me desvela noche tras noche. ¿Podemos fiarlo todo a esos artistas que se llaman a sí mismos «de izquierdas»? Tienen el carnet del partido, pero ¿tienen talento? Saben cuándo ponerse el gorro rojo y cuándo quitárselo; cuándo cantar loas al zar y cuándo a la hoz y al martillo. Pero ¿pueden hacer un arte digno de la Revolución? **(Silencio.)** Necesitamos hombres como tú, Misha. Artistas de verdad. Lástima que os cueste tanto entender lo que el pueblo necesita de vosotros. Fíjate en el pobre Maiakowski. Hizo bien en pegarse un tiro. Ya no era aquel joven Maiakowski que a cada paso abría un sendero en el bosque. El viejo Maiakowski salió del bosque a una carretera asfaltada, se dedicó a poner en verso mis decretos. ¿Creía que era eso lo que yo esperaba de él, que pusiese en verso mis decretos? Hizo bien pegándose un tiro. **(Silencio.)** ¿Cuál es la causa del silencio del arte verdadero? ¿La miseria? No. Los artistas rusos estáis acostumbrados a pasar hambre. La razón de vuestro silencio no es la falta de pan, sino una mucho más profunda. El arte no pueden hacerlo leales funcionarios, sino herejes peligrosos como tú. Si un escritor intenta ser leal, si intenta ser útil, hará una literatura que se lee hoy y con la que mañana se envuelve la pastilla de jabón. **(Silencio.)** ¿Por qué a los verdaderos artistas os costará tanto entender lo que el pueblo necesita de vosotros? El corazón del pueblo es tan caprichoso... Es mucho más fácil defender al pueblo de sus enemigos que defenderlo de los que lo aman. ¿Sabes que incluso la obra de Gorki *El obrero Solovotekov*, incluso esa inocentísima obra, hemos tenido que retirarla del repertorio? Como lo estás oyendo, Misha, *El obrero Solovotekov*, ¿crees que no me duele? Mírame a los ojos, Misha, mírame cuando te hablo. Es mucho más fácil defender al pueblo de sus enemigos que defenderlo de sí mismo. Qué más quisiéramos los camaradas y yo que la Unión Soviética estuviese llena de verdaderos artistas. ¿Acaso al arte ruso sólo le queda un futuro: su pasado? Dímelo tú, Misha. ¿Por qué no me miras? ¿Es que te doy miedo, por eso bajas la mirada? ¿Alguna vez te he puesto la mano encima? Estoy cambiando, Misha, tú me has hecho cambiar. Ya no soy aquel bruto insensible. Ayer noche, leyendo tu última carta, se me

saltaban [255] las lágrimas. No me crees, ¿eh? Tú piensas que la gente no puede cambiar. Pero la Revolución está cambiando a la gente. ¿Sabes cuántos kilómetros de teléfono vamos a extender en el próximo quinquenio? ¿Y en el siguiente? Muy pronto te voy a hacer llamar y vamos a conversar acerca de ello. Me gustaría tanto tenerte allí, en el Kremlin, tener allí un verdadero amigo. No puedo probar bocado sin miedo a que me envenenen. No puedo abrir la boca sin miedo a que me hayan envenenado el aire. Muy pronto podrás venir a verme. En cuanto estés preparado. Un poco de paciencia, Misha. No dejo de pensar en ti. Me preocupa tu aspecto. Te conviene salir de casa. Mezclarte con la gente. Si sigues apartándote del pueblo, enloquecerás. Paciencia, Misha, muy pronto la gente volverá a quererte. En cuanto estén preparados. No habrá verdadero arte mientras el pueblo sea como un niño cuya inocencia hay que salvaguardar. Entretanto, los camaradas y yo llenaremos de teléfonos la Unión Soviética. Haremos que cada hogar, desde Kalinigrado hasta Kamchatkiy, tenga su propio teléfono para hablar directamente con Stalin. Te juro, Misha, que lo conseguiremos. Cueste lo que cueste.

**(La mujer ha entrado con sus maletas, vestida para salir de viaje. Ha ido al lugar donde BULGÁKOV escribía. Ha recogido un manuscrito de BULGÁKOV para llevárselo consigo. Ha mirado a BULGÁKOV por última vez. Se ha ido sin dirigirle un gesto de despedida.)**

FIN

△

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

