

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Letras

Trabajo Final de Licenciatura en Letras Modernas

**La mediación de Bulgákova en *Cartas de amor a Stalin* (1999), de Juan
Mayorga**

Sofía Fonseca.
Mat. 2004745698

Dirección
Lic. Cristina Estofán de Amaya.

CÓRDOBA
2014

A mis Isolina y Armando, mis abuelos.

Este trabajo no hubiera sido posible sin la participación de todas las personas que, de alguna u otra manera, lo desearon tanto como yo.

Quisiera agradecer a mi familia, sobre todo a mis padres y a mi hermano, por todo el apoyo brindado durante estos largos años, a mis amigos, compañeros y profesores, a Gabriela Capitanelli y Víctor Pujia y a todas las personas que me ayudaron a “no ceder mi lugar. Sin lucha”.

Quisiera también agradecer especialmente la participación y la ayuda de Cristina Estofán y Mabel Brizuela, maestras que me enseñan cada día y me “invitaron a ver más allá”.

A las mujeres de mi vida que como Bulgákovas, eligen la libertad.

Sofía Fonseca.

Mayo de 2014

*Que nada nos defina. Que nada nos sujete.
Que la libertad sea nuestra propia sustancia.*
(Simone de Beauvoir)

ÍNDICE

	Página
PRÓLOGO -----	1
1. INTRODUCCIÓN -----	2
2. Marco teórico- metodológico -----	8
2.1- Recorridos sobre la noción de Memoria-----	9
2.2- El espectador -----	18
2.3- Hacia una definición de Poder. El poder positivo y el poder negativo-----	22
3. <i>Cartas de amor a Stalin</i>. Análisis. Elementos paratextuales-----	26
3.1- El título de la obra y las escenas. La nota preliminar-----	27
3.2- Estructura de la obra-----	29
3.3- Referencias temporales-----	31
3.4- Acotaciones escénicas e indicadores de acción-----	32
4. La mediación de Bulgákova. La importancia de la metateatralidad-----	34
4.1- El juego metateatral de Bulgákova-----	35
4.2- Memoria y Espectador-----	41
4.3- La mediación de Bulgákova-----	44
5. Las dos caras del poder-----	52
5.1- El Poder-----	53
5.2- El poder Negativo-----	55
5.3- Bulgákova como amenaza-----	57
5.4- Poder productivo: Las cartas y la obra de teatro-----	60
5.5- Bulgákova y el poder-----	63
6. Conclusiones-----	68
-Bibliografía-----	76

Prólogo

Cartas de amor a Stalin de Juan Mayorga nos ha producido una atracción de esas que el lector sólo puede explicar en la sensación de ser atrapado por el texto. La obra presenta una situación histórica y tres personajes, unidos por signos de diferente naturaleza, que nos incita y nos impulsa a resolver sus enigmas a la vez que estimula el análisis y la interpretación.

Leer críticamente a un contemporáneo involucra un juicio sobre procesos inacabados, sobre lo que está siendo mientras se hace la crítica. De otra manera: no es un juicio sobre lo pasado, sino una intervención crítica en el presente y, por tanto, en lo vivo y modificable, en un presente que nos interpela como sujetos en él involucrados.

El teatro de Mayorga, propone múltiples formas de análisis en los cuales no nos pueden ser ajenos sus estudios y sus concepciones sobre el teatro histórico y político, sobre el trabajo de la palabra y la memoria pero sobre todo, la importancia que le otorga a la figura del espectador como instancia necesaria para la activación semántica de la obra.

Tres vectores se hacen visibles en *Cartas de amor a Stalin*: memoria, espectador y poder memoria. Sin perder de vista estas categorías generales, que desarrollaremos a partir de las concepciones teóricas de Todorov, Ricoeur, el mismo Mayorga y Foucault, el análisis de la obra se propone indagar la importancia del personaje femenino.

En *Cartas de amor a Stalin* el personaje de Bulgáкова -capaz de ver y saber más allá de Bulgákov- se constituye, a través del engranaje metateatral, en una suerte de figura mediadora entre escena y sala, un “alter ego” del espectador que va del saber al hacer. En la figura de Bulgáкова, Mayorga materializa la capacidad de reflexión y acción que el teatro de la memoria solicita del espectador. Para ello se vale de la técnica del “teatro dentro del teatro” que se manifiesta en el carácter metateatral de la pieza que, en este caso, más que una reflexión sobre la teatralidad del texto, responde “a un mecanismo de conducción de la recepción: el texto da entonces a entender cómo debe ser comprendido” (Pavis, 2011:15).

Nuestro trabajo intenta un análisis e interpretación de *Cartas de amor a Stalin* con el propósito de generar una perspectiva de lectura que contribuya al conocimiento de la obra, del autor y, sobre todo, una mirada distinta sobre el personaje Bulgáкова desde el que se desprenden críticas fundamentales para el teatro contemporáneo.

1. Introducción

*Mi tradición es la de aquellos autores
que han hecho del espectador
el soberano del hecho teatral.
Eso debe ser un principio radical.
(Juan Mayorga)*

El teatro español en la escena actual. Juan Mayorga

En la transición democrática española, a finales de la década del setenta, la escena teatral inicia una etapa de renovación formal y temática que lo pondrá a tono con el teatro europeo al cabo de casi cuarenta años de censura y de aislamiento. La restitución de premios después del franquismo, como es el caso de la concesión del Premio Lope de Vega en 1978 a *Las bicicletas son para el verano* de Fernando Fernán Gómez, se constituye en un hito que estimula un teatro de reflexión crítica sobre la realidad española del momento.

Desde el asentamiento de la democracia a comienzos de los años ochenta, con la consolidación de un Estado descentralizado y organizado en torno a las llamadas Comunidades Autónomas, se produjo un fenómeno importante, ya que desde este momento no se pudo llamar, como se solía hacer en la época del franquismo, “teatro español” a lo que se producía en gran parte en el ámbito del “teatro madrileño”.

La aparición de las diecisiete Comunidades Autónomas permite la emergencia de diversas líneas de trabajo en lo que respecta a las compañías, los grupos independientes y alternativos, salas y centros de producción y junto a estos, autores y autoras que, por medio de distintas estrategias discursivas, nuevas escrituras e ideologías, todas diferentes, aseguran la continuidad de una dramaturgia que las generaciones anteriores aún siguen desarrollando.

Durante los primeros años de la democracia -aprobada la Constitución española- se crea el Centro Dramático Nacional lo que produjo una mayor difusión del teatro, tanto español como extranjero, y permitió la recuperación y puesta en escena de obras de autores antes censurados, como son los casos de Valle Inclán y García Lorca, entre muchos otros. En 1982, con la llegada del socialismo al gobierno, se produce una fuerte estimulación del teatro desde las instituciones. Entre otras acciones, se crea la Compañía Nacional de Teatro Clásico y el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y se pone en marcha un plan nacional de Auditorios y Teatros, recuperando viejos edificios y construyendo otros nuevos y modernos. En este marco de democratización, salvando las tendencias diferenciadas, un espacio común une a los autores: la reconstrucción de un teatro como ámbito de indagación, crítica o denuncia y, también, de reconstrucción de la memoria.

Desde la década de los noventa la mirada adquiere una visión más global de la historia: los dramaturgos de esta época, participan del fenómeno globalización, encaminando sus perspectivas hacia el interior del individuo y la experiencia humana y, sin dejar de lado los temas históricos propios de España, revisan también hechos históricos de Europa en general. Éste es el contexto en el que se inserta la problemática de *Cartas de amor a Stalin* de Juan Mayorga quien

por medio del teatro nos permite reflexionar sobre “un pequeño pero muy significativo episodio de la historia política del siglo XX: el acoso sufrido por el gran escritor Mijail Bulgákov.”¹

Juan Mayorga es uno de los autores más importantes que ha dado la democracia española, nació en Madrid en 1965, en 1988 se licenció en filosofía y en matemáticas, amplió sus estudios en Münster, Berlín y París, y en 1997 se doctoró en filosofía con el trabajo *Revolución Conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin* (Anthopos, 2003).

Su amplia formación académica, las múltiples lecturas de autores críticos y teatrales, y las distintas experiencias han dado como resultado el teatro de Mayorga, en el que se observa una suma de vertientes estéticas, ideológicas y empíricas que contribuyeron a su quehacer autoral, junto con la experiencia de trabajo en el colectivo El Astillero (surgido de un taller impartido por el autor chileno Marco Antonio de la Parra en el Centro Dramático Nacional) y también su paso por el Royal Court Theatre International Summer School de Londres, en su edición de 1998.

Actualmente se desempeña como profesor de Dramaturgia en la R.E.S.A.D, participando así mismo en foros y conferencias que demuestran su interés por la investigación y la crítica teatral, además en la creación de sus propias obras.

Su pieza inicial, *Siete hombres buenos* (1989), fue finalista del premio Marqués de Bradomín y, ya en los noventa, se suceden las obras y los premios, entre ellas, *El traductor de Blumemberg* (1994), estrenada en el 2000 en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires, con dirección de Guillermo Heras, *Cartas de amor a Stalin*, Premio Born y Caja de España en 1998, representada en 2007 en el Centro de la Cooperación de Buenos Aires, con dirección de Enrique Dacal. En la temporada 1999-2000 recibió el Premio Ojo Crítico de Teatro y, en 2003, el Premio Enrique Llovet por *Himmelweg*, que también se montó en 2007 en Buenos Aires, en el Teatro San Martín con dirección de Jorge Eines. *Hamelin* recibió en 2006 el premio Max al Mejor Autor, al igual que *El chico de la última fila*, estrenada en 2007 en el Círculo de la Prensa de Tucumán, con dirección de Leonardo Goloboff. Obtuvo además, el Premio El Duende al creador más original entre 1998-2008, los premios Nacional de Teatro (2007), Valle-Inclán (2009), Ceres (2013), La Barraca (2013), Nacional de Literatura Dramática (2013) y Max al mejor autor (2006, 2008 y 2009) y a la mejor adaptación (2008 y 2013).

Los estrenos de Mayorga se suceden de año en año y de forma exitosa tanto en las salas oficiales como en las privadas y en los circuitos alternativos, entre los últimos encontramos *El elefante ha ocupado la catedral* (su primer obra de teatro infantil), *La lengua en pedazos*, , *El cartógrafo*,

¹ <http://www.alternativateatral.com/obra8203-cartas-de-amor-a-stalin>

Los yugoslavos, El arte de la entrevista, Reikiavik y El crítico (Si supiera cantar, me salvaría) puesta en escena en el año 2013 en el Teatro San Martín de Buenos Aires, con dirección de Guillermo Heras.

Sus dramas pueden dividirse en “textos teatrales”, “textos breves” y lo que él mismo ha denominado como “versiones” (reescrituras) de clásicos españoles y universales del teatro y la literatura. Las obras de Mayorga se han traducido a más de dieciséis idiomas y actualmente se ponen en escena en distintas partes del mundo.

Entre sus posibles influencias se encuentran autores como Benjamin, que si bien no es un autor teatral le ha aportado elementos teóricos fundamentales para su formación. Dramaturgos clásicos como Shakespeare y Calderón son inherentes a su producción y Beckett ha influido enormemente en su trabajo. Con respecto a autores contemporáneos, Mayorga subraya “no hay duda que han influido en mi obra Marco Antonio de la Parra y José Sanchis Sinisterra, quizás Marco Antonio más en cuanto al vuelo poético de su trabajo y Sanchis más por el lado de la investigación formal” (Gabriele, 2009:168).

Los lineamientos teóricos de la dramaturgia de Juan Mayorga ponen en evidencia la necesidad de volver a los orígenes, volver al viejo teatro griego donde el espectáculo era un arte para la polis, la asamblea, donde se reactiva la memoria, su núcleo temático más destacable.

Uno de los rasgos más relevantes de la teoría dramática elaborada por Juan Mayorga son las nociones de “Teatro histórico” y “Teatro político”. Estos dos conceptos estructuran y dan base a muchas de sus obras, como es el caso de *Cartas de amor a Stalin*.

Vale destacar que existe una distinción entre teatro de ideas y teatro pedagógico, distinción fundamental para no caer en la confusión de creer el Teatro Histórico y Político como un arte proselitista o partidario de alguna ideología política.

El Teatro Histórico en Mayorga surge por la necesidad de planteos más profundos que presentar una obra con un hecho histórico, la obra *Cartas de amor a Stalin* es un ejemplo que representa un hecho histórico particular, el abuso de poder político del stalinismo por sobre el arte. Este hecho histórico real es retomado por Mayorga dándole un nuevo sentido, develando una realidad que no es la que todos conocen, cambiando el ángulo de visión de la historia desde el teatro.

Según el propio autor el teatro histórico-crítico "muestra el pasado como un tiempo indómito que amenaza la seguridad del presente", por tanto el autor tiene que ser plenamente consciente en los aspectos del pasado que toma para que pueda ser útil a la sociedad actual, es decir, para que pueda cumplirse el teatro político, retomar hechos históricos implica hacer tomar conciencia de la importancia de la memoria, del recordar, en muchos casos para no repetir, hacer un teatro que sirva para un replanteo de determinados hechos históricos, para indagar el presente.

En *Cartas de amor a Stalin*, Mayorga intenta fundir el Teatro Histórico con el Teatro Político como hizo Esquilo con *Los Persas*, “mirar hacia atrás para ser útil hoy”. La importancia de los personajes históricos que utiliza el autor, es la posibilidad de mostrar una visión crítica de la historia y a la vez replantear la actualidad, para Mayorga el teatro es “es el arte político por antonomasia, por su autoría colectiva, porque se dirige a una asamblea y porque es útil a la crítica y a la utopía”. La función del teatro es la misma que hace 2500 años puesto que, en su opinión, su objetivo es

“presentarnos la vida en sus momentos más asombrosos y extremos, a través de los cuales el espectador pueda enganchar de algún modo su propia experiencia y meditar sobre ella. La tarea del teatro histórico es: que se vea con asombro lo ya visto, que se vea lo viejo con ojos nuevos. El mejor teatro histórico abre el pasado.” (Mayorga, 1999: 10)

La función del autor es por tanto ser un mediador entre pasado y presente, entre obra y público para así crear o difundir la crítica. Mayorga como autor, es consciente de su importancia, él decide qué mostrar y a qué público, concibe el arte teatral como un portador de experiencias, ya que del mejor teatro, el espectador (figura inherente a la obra) ha salido más rico en experiencia. A su vez reconoce que si el espectador no puede salir de las salas con una idea acabada de lo que ocurrió en el escenario, está seguro que saldrá con incógnitas, con cuestionamientos y sospechas acerca de lo representado. En este sentido Juan Mayorga considera la necesidad de un autor comprometido con el arte y con su tiempo, un dramaturgo que tenga una mirada crítica y que pueda, mediante su obra trazar lazos estrechamente ligados con el público,

“Al teatro en particular, lo considero el arte político por excelencia. Para mí el arte debe abrir puertas, mirar a los ojos. Y en este sentido, el arte y la filosofía coinciden en sus objetivos porque si la misión de la filosofía es la verdad, también la del arte. Eso no quiere decir que se trate de presentar la verdad como si se poseyese, sino que la verdad es el horizonte del arte, lo que la tensiona.”²

Mayorga hace uso de este teatro histórico y político para la conformación de sus obras, tomando temas ya conocidos, lo que lo acerca al teatro griego, pero los reformula, El teatro histórico-crítico, por tanto, es ese teatro histórico que abre el pasado a una nueva mirada del espectador contemporáneo, que presenta “lo viejo con ojos nuevos” para sorpresa del público actual, porque, según convicción de Mayorga, “el pasado está ante nosotros tan abierto como el futuro.” Su teatro es sobre todo, como declara Brizuela, “teatro de la memoria, porque muchas de sus obras se inscriben en nuestro presente y, sin embargo, siempre está el intento de una

² Entrevista a Juan Mayorga: http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/7757/Juan_Mayorga

recuperación, de una rehabilitación de la memoria de nuestros días, de una rehistorificación” (2011: 12).

El dramaturgo rescata la función del público como miembro activo del hecho teatral, retoma de la *Poética* de Aristóteles:

“La tragedia, ha de tener cierta complejidad para ser bella, porque "bello" sólo se puede decir de lo que, teniendo partes, alcanza la armonía en la relación entre esas partes. Pero la tragedia, añade Aristóteles, no debe tener una complejidad que exceda la inteligencia del espectador. El teatro sólo sucede en el espectador, y éste se desinteresa tanto por lo muy simple como por lo demasiado complejo.” (2011: 231)

Esto es lo que Mayorga denomina la *sencillez compleja*, y se evidencia el trabajo crítico que el dramaturgo espera generar en el espectador.

El trabajo con el lenguaje es una constante que se revela en sus obras, en algunas se hace evidente la indagación sobre la escritura dramática. Entre muchos interrogantes que plantea su teatro aparece el recurso metateatral como elemento que permite reflexionar sobre su propia condición. Como expresa Brizuela, esta metateatralidad existe bajo múltiples formas “como la que podríamos llamar metateatralidad general, del tipo de teatro dentro del teatro, o una metateatralidad discursiva donde los personajes aluden a sus réplicas (muchas veces con fuerte carga irónica) a autores, textos o teorías dramáticas.” (2011:13)

A su vez, el recurso metateatral permite ver una intertextualidad que conjuga autores, obras y elementos propios del teatro como los juegos teatrales y la representación de obras.

2- Marco teórico- metodológico

2.1- Recorridos sobre la noción de Memoria.

Para abordar el tema de la memoria partiremos en nuestra investigación de Todorov y Ricoeur así como de las formulaciones teóricas del propio Mayorga al respecto para delimitar el tema.

“Informar al mundo sobre los campos es la mejor manera de combatirlos” afirma Todorov (2000: 13) en su libro *Los abusos de la memoria*, en *Cartas de amor a Stalin*, informar acerca del poder del totalitarismo stalinista y la censura es sólo una de las aristas que presenta Juan Mayorga para informar sobre un hecho histórico, ya que no sólo se habla de la censura como la prohibición de edición y publicación, sino también la supresión de la vida íntima y cotidiana, la anulación del ser, en este caso, de Bulgákov como escritor y persona. “La difusión de la información permite salvar vidas humanas” (Todorov, 2000:13).

El testimonio, las palabras y los actos de los ejecutores de la historia, de personajes que dejaron su impronta en el pasado deben ser rescatados y ser tenidos sino como ejemplos, sí como datos para la comunidad del presente, pertenezca o no a esa parte de la historia, es decir, una historia universal que atraviesa a todos los seres y en todos los tiempos y que eduque en las dudas o en las sospechas y permita indagar sobre la situación actual de cada persona.

Por otra parte según Todorov, “memoria no se opone en absoluto al olvido. Los dos términos para contrastar son la supresión (el olvido) y la conservación; la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos.” (2000:15-16) Por tanto, aparece la palabra “selección” ya que no se puede recordar todo y de hacerlo sería imposible distinguir los hechos más relevantes, los que pueden enseñarnos algo y los que serían necesarios olvidar para poder avanzar.

Cada persona tiene derecho a hacer su propia selección de la historia, si bien en *Cartas de amor a Stalin* ya se opera la selección de un hecho histórico, le corresponde al público seleccionar o evaluar las distintas posiciones que presentan cada uno de los tres personajes que componen la obra y su propia posición como espectador ante su realidad:

“Es algo sustancial a la propia definición de la vida en democracia: los individuos y los grupos tienen derecho de saber, y por tanto de conocer y dar a conocer su propia historia; no corresponde al poder central prohibírsele o permitirsele”. (2000: 17)

Todorov en base a eso hace una distinción entre la recuperación del pasado y su utilización subsiguiente y prosigue:

“Como la memoria es una selección, ha sido preciso escoger entre todas las informaciones recibidas, en nombre de ciertos criterios; y esos criterios, hayan sido o no conscientes, servirán

también, con toda probabilidad, para orientar la utilización que haremos del pasado.” (Todorov, 2000: 17)

Esto trae a colación la importancia de acordarse y testimoniar, por distintos medios, en este caso en particular, la función del teatro como arte asambleario.

La importancia de la memoria, según expresa Todorov, y que tiene relación mediata con *Cartas de amor a Stalin*, está en la articulación con otros principios rectores “la voluntad, el consentimiento, el razonamiento, la creación, la libertad”. (Todorov, 2000: 23)

Uno de los ejes fundamentales de la memoria según la teoría de Todorov es el buen uso que se hace de ella, anteriormente mencionamos que no se pretende recordar todo ni hacer hincapié en hechos que sólo benefician a una parte de la sociedad, como en el caso de los totalitarismos, en donde se eliminaban archivos y parte de la historia de cada cultura con el fin de ensalzar los hechos presentes del régimen en el poder y así poder manipular la cultura, el pensamiento y la libertad de la sociedad.

“La recuperación del pasado es indispensable; lo cual no significa que el pasado deba regir el presente, sino que, al contrario, éste hará del pasado el uso que prefiera” (Todorov, 2000: 25) a esto mismo es necesario agregar las incógnitas sobre qué pasado seleccionar, qué criterios utilizar y distinguir los buenos o los malos usos del pasado.

Todorov plantea una posible hipótesis sobre la selección de los buenos y malos usos de la memoria y es pensando en los resultados que pueda traer la selección de la memoria, “...fundar la crítica de los usos de la memoria en una distinción entre diversas formas de reminiscencia: El acontecimiento recuperado puede ser leído de manera *literal* o de manera *ejemplar*.³” (Todorov, 2000: 30)

Esto nos lleva a las reflexiones que plantean *Cartas de amor a Stalin* ya que en la obra no se permite rescatar los hechos tal cual sucedieron porque no es el fin de la obra el contar un hecho del pasado, más precisamente, funciona como una puesta en escena de un hecho particular, con variaciones (por parte del autor) que presenta interrogantes, planteos de distintos tipos, el poder, la censura, la libertad, el oficio de escritor, la política, el lugar del arte en la sociedad, las indagaciones sobre el teatro, el rol de ciudadano y demás temas que apelan a una reflexión por parte del espectador.

En este caso nos interesa la función de la memoria ejemplar ya que se recupera un hecho del pasado y la comunidad puede echar mano sobre el mismo y utilizarlo como modelo para comprender situaciones nuevas. Según Todorov aquí se realiza una operación doble, como en el

³ Destacado del original.

proceso psicoanalítico o un trabajo de duelo, se intenta neutralizar el dolor que causa el recuerdo de determinado hecho traumático, se lo controla pero por otra parte y aquí juega un papel fundamental la conducta que deja de ser privada e ingresa en el margen público, se abre ese recuerdo a la comparación, analogía o generalización y se extrae un ejemplo (exemplum); por ende, el pasado se convierte en un principio de acción y se extrae una lección.

Por tanto, el rescatar un hecho que sirva de ejemplo para la sociedad actual, como se proponía en las obras de teatro griegas, tiene en común el recordar, el abrir a la reflexión, comparar y sentir que existen hechos que aunque parezcan singulares e incomparables (porque no es lo mismo el genocidio judío que el armenio, ni el régimen nazi que el stalinista) existen puntos de conexión entre todos estos que transforman estos hechos en acontecimientos atemporales y universales desde los cuales mirar el presente y luchar contra las injusticias actuales de cada pueblo.

“La memoria ejemplar generaliza, pero de manera limitada; no hace desaparecer la identidad de los hechos, solamente los relaciona entre sí, estableciendo comparaciones que permiten destacar las semejanzas y diferencias.” (Todorov, 2000: 45)

A su vez, permite aprovechar las lecciones de las injusticias pasadas para luchar contra las injusticias que se sufren hoy día, y “separarse del yo para ir hacia el otro” (Todorov, 2000: 32)

En la teoría de Ricoeur aparece la noción de memoria relacionada a la necesidad de no olvidar pero también, como Todorov, relacionada a la selección como proceso fundamental de la memoria; por otra parte aparece la función crítica de la memoria y la historia.

Para Ricoeur, la memoria hace referencia a “lo que ha tenido lugar”; en palabras de él, “la memoria cumple la función de restituir lo que ha tenido lugar y, en este sentido, se encuentra inscrita en su seno la huella del tiempo” (1999:102). La memoria siempre se encuentra vinculada de un modo u otro con lo que realmente sucedió. Por tanto está íntimamente ligada al concepto de historia y olvido.

Ricoeur rescata el valor de la memoria individual y colectiva y la convergencia de ambas, y destaca un importante rasgo de la memoria que sólo se puede reconocer en el marco de una conciencia histórica. El autor resalta la importancia de situar la secuencia de sus estudios (memoria, historia, olvido, perdón) sobre una dialéctica más amplia, la conciencia histórica, ya que en ésta el pasado no está separado del futuro. Y aclara además que el adjetivo “histórico” no califica una ciencia determinada, sino la condición humana, su historicidad. Por tanto todos estos

términos de la secuencia que utiliza Ricoeur tienen que ver con el pasado y “éste sólo adquiere doble sentido de “haber sido” y de “no ser ya” en su relación con el futuro”. (Ricoeur, 1999: 23)

En *Cartas de amor a Stalin* se puede ver esta convergencia de la memoria individual y colectiva, la primera en la función de Bulgákova y la segunda en lo que refiere al espectador.

Por otra parte, Ricoeur emplea la expresión “memoria justa” para referirse a una memoria más equilibrada ya que, como Todorov, el autor plantea que un exceso de memoria es perjudicial para todo individuo y comunidad y una carencia de memoria pone a éstos también en riesgo. Ricoeur señala que “existe una sabiduría de la memoria que opera junto a la política del recuerdo y del olvido. (...) La sabiduría de la que hablo consiste en esa proximidad que traen consigo algunos distanciamientos” (Ricoeur, 1999: 111) El autor utiliza la palabra justicia para referirse a la idea de justa distancia, porque siempre hay que mantener cierta distancia con respecto al pasado, la justa distancia entonces es no estar muy apegado al pasado ni alejarse en extremo.

La función crítica de la historia por tanto, es otro de los conceptos que destaca Ricoeur al hablar de la memoria. La importancia de una historia crítica está formulada en torno a una serie de planteos que, parecería, sólo abarcan a los historiadores, porque resalta la tarea de la documentación como un hecho científico y formula la serie: documentar- explicar- interpretar que está influenciada por la investigación- explicación- escritura (Ricoeur, 1999: 42). Esta serie bien se puede aplicar a la escritura dramática sobre determinado hecho histórico, sin confundir la veracidad (o el carácter científico del historiador) con la función literaria, y no menos veraz, que formula el dramaturgo (en este caso J. Mayorga) ya que hacer uso de un hecho histórico particular es en parte documentar, y como dice Ricoeur, “la búsqueda de la prueba documental merece ya el nombre de crítica, en la medida en que consiste esencialmente la selección de los testimonios del pasado”. Es decir, el criterio de selección de un hecho histórico permite cierta distancia con el pasado y abre la memoria en vistas del presente y del futuro.

El efecto crítico de la historia consiste esencialmente, en desenmascarar aquellas relaciones que resultan falsas (Ricoeur, 1999: 44), si bien estamos ante una obra teatral, se aplicará lo que pretende Mayorga para sus obras, que el espectador funcione, en cierta medida como alguien que rememore o se replantee si dicho hecho fue real o no y en qué afectaría a su presente. “Como en *Cartas de amor a Stalin* (...) tampoco intento hacer una reconstrucción historicista de un momento pasado sino construir una experiencia para un espectador contemporáneo” (Mayorga, 2007:72)

En cuanto a la importancia de la historia (crítica) Ricoeur plantea la posibilidad de un rastreo de los hechos pasados: “(la historia) quiere *explicar*, en la medida en que busca, en primer lugar, las

causas (...) y, en segundo lugar, los *motivos* y las *razones* por los que alguien hizo algo.”⁴ (1999: 45) Y por esto se llega a una explicación comprensiva. El uso de la memoria permite comprender mejor las acciones pasadas o intentar al menos otra mirada ante la historia oficial.

“La teoría de la historia puede considerarse, entonces, como una modalidad de la teoría de la acción en tanto que intervención: en base a la conexión entre un “yo puedo” comprendido inmediatamente y un encadenamiento causal que depende de la explicación teleológica de las intenciones y la explicación causal de los estados del sistema, articulándose en un modelo mixto segmentos teleológicos y segmentos de tipo casual” (Ricoeur, 1999: 46)

No sólo se aplicaría esto al historiador como tal, sino a la propia sociedad que desee desentrañar la realidad presente, por ejemplo ante la obra *Cartas de amor a Stalin*, es el público quien va a volver sobre el pasado, más allá de que la obra sea una ficción que toma un hecho histórico ya que el hecho de aproximar la historia a una lógica de lo probable no sólo no debilita su función crítica, sino que la refuerza, la convierte incluso en un recurso terapéutico. En este nivel, el entendimiento se acostumbra a la pluralidad de relatos sobre los mismos acontecimientos y aprende a “contar de otra manera”. (Ricoeur, 1999: 46).

El papel activo de la memoria aporta, además de la crítica constante, un refuerzo a la identidad de determinada comunidad apelando, por ejemplo, a las tradiciones y rescatando hechos que se han querido borrar. Aquí aparece la diferencia entre la “memoria oficial” que según Ricoeur asume el papel de la “memoria enseñada” y la “memoria colectiva”. El papel de la historia crítica será fundamental en el sentido de que “lo que está en juego en este punto es la identidad reivindicada por las colectividades o las comunidades, la identidad que trata de justificar la historia oficial” (Ricoeur, 1999: 46) que generalmente se manipula de acuerdo a los intereses del poder que rige en ese momento.

Existe sin embargo una diferencia importante entre memoria e historia, la misma radica en el hecho de que “la memoria conserva un privilegio que la historia no puede quitarle: el de situar la propia historia como disciplina puramente retrospectiva en el movimiento de la conciencia histórica” (Ricoeur, 1999: 48). Entra en juego aquí un tipo de memoria reformadora, que vincula los hechos pasados y la historia con el futuro. Si bien es sabido que el pasado no se puede cambiar porque es algo ya determinado, el futuro es algo abierto e indeterminado, por tanto el *sentido* de lo que pasó no está fijado de una vez por todas, entonces, la importancia de la memoria en cuanto al presente y al futuro está en el hecho de que a través de ella se pueden reinterpretar los acontecimientos pasados, este fenómeno de reinterpretación, según Ricoeur, se

⁴ Cursiva del original.

puede considerar tanto en el plano moral como el de simple relato, “como un caso de acción retroactiva de la intencionalidad del futuro sobre la aprehensión del pasado”. (Ricoeur, 1999: 49) Ante esto se hace evidente la posibilidad de restituir lo pasado y el aprender a contar de otra manera y dejarse contar por otros, esto aportaría además a una nueva concepción del pasado y se podría, de alguna forma, honrar las víctimas del pasado, recuperar las promesas incumplidas e intentar cambiar el presente con un fin terapéutico de la memoria respecto a las patologías de la conciencia histórica de muchos pueblos y comunidades. Esta terapéutica según Ricoeur se refiere al uso que los pueblos hacen de sus tradiciones y de los que éstas transmiten en relación con los acontecimientos fundadores y los héroes históricos vinculados a dichos acontecimientos.

En este sentido, es preciso destacar que tanto Ricoeur como Mayorga toman la diferencia que hace Aristóteles en su *Poética* sobre el historiador y el poeta y ambos autores hacen hincapié en el futuro y en la labor de la memoria y el arte (en este caso el teatro), en palabras de Mayorga Aristóteles distingue en su *Poética* la función del poeta y del historiador ya que si el historiador se ocupa de lo particular, lo que ha sucedido, el poeta se ocupa de lo universal, lo que podría suceder. Si bien Aristóteles no habla del teatro histórico le brinda a los análisis de Mayorga una dicotomía útil para reflexionar sobre el teatro histórico ya que su misión es superar la oposición entre lo particular y lo un universal, buscar lo universal en lo particular.

Como mencionamos al comienzo, toda concepción de la memoria está relacionada a la del olvido, muchas veces aparecen como dos polos opuestos: “recordar vs. olvidar”, sin embargo, Ricoeur plantea más bien una relación necesaria y complementaria entre estos dos conceptos, útil para toda historia.

Partiremos, entonces, retomando los cuestionamientos que realiza Ricoeur sobre la necesidad de “no olvidar” para después centrarnos en la relación del olvido con la memoria y la historia:

“No debemos olvidar, en primer lugar, para resistir el arruinamiento universal que amenaza a las huellas dejadas por los acontecimientos. Para conservar las raíces de la identidad y mantener la dialéctica de la tradición y de la innovación, hay que tratar de salvar las huellas. Ahora bien, entre estas huellas se encuentran también las heridas infligidas por el curso violento de la historia a sus víctimas. No debemos olvidar, por tanto, también y quizás sobre todo, para continuar honrando a las víctimas de la violencia histórica. En este sentido, puede decirse que la memoria se encuentra amenazada. Puede serlo y ha sido amenazada políticamente por aquellos regímenes totalitarios que han ejercido una verdadera censura de la memoria. La manipulación, pues, pasa por el uso perverso de la propia selección, puesta al servicio del desvío de la conminación dirigida contra el olvido. Todorov tiene razón cuando dice que la solución del problema ha de buscarse en un desplazamiento que suponga dejar de poner el acento en el pasado para pasar a ponerlo en el futuro.” (Ricoeur, 1999: 40)

Si bien con lo expuesto dejamos en claro “la necesidad de no olvidar”, cabe destacar a su vez, la importancia del llamado *olvido selectivo* (Ricoeur, 1999: 59) que permite a la memoria una selección:

“...dicho olvido es consustancial a la operación de elaborar una trama: para contar algo, hay que omitir numerosos acontecimientos, peripecias y episodios considerados no significativos o no importantes desde el punto de vista de la trama privilegiada. La posibilidad de contar algo de otra manera es fruto de esa actividad selectiva que integra el olvido activo en el trabajo del recuerdo. A su vez, la historia, en virtud de sus vínculos con el relato, vuelve a hacerse cargo de la actividad selectiva de éste.” (Ricoeur, 1999: 40)

El olvido y la memoria están vinculados a la historia y es casi imposible la concepción de uno sin el otro, no se puede recordar todo, no se puede contar todo ni olvidar completamente, este justo equilibrio entre estos tres conceptos es lo que permitirá una reflexión más concreta y crítica de los hechos pasados ya que como dice Ricoeur: “(...) el problema que se le presenta entonces a la historia no se refiere ni a la fidelidad de la memoria, ni a la verdad de la historiografía, sino a la utilidad (*Nutzen*) o a la inconveniencia (*Nachteil*) de la historia (*Historie*) para la vida (*für das Leben*).” (1999, 61)

Por último, en la teoría de Ricoeur se observa no sólo el poder de la memoria sino las relaciones de poder que existen entre la memoria y el olvido:

“Hay que introducir una categoría suplementaria, a saber, la noción de “identidad”, ya sea personal o colectiva. (...) Porque la cuestión de la identidad gira en torno de la pregunta “¿quién soy?”, y dicha pregunta depende esencialmente de esta otra: “¿qué puedo hacer?” o bien, “¿qué no puedo hacer?”. La noción de “identidad” se encuentra, por tanto, estrechamente vinculada a la de “poder”. El problema de la política de la memoria se encuentra precisamente aquí, pues siempre es necesario saber quién regula el poder del que gobierna sobre el que obedece, de los administradores sobre sus subordinados, de los gobernantes sobre los gobernados. (...) La memoria, en este contexto, es uno de los instrumentos pragmáticos del poder.” (1999: 107)

Esto será fundamental para la revisión del hecho histórico particular que propone *Cartas de amor a Stalin*, la distancia temporal e ideológica le permite al autor contar de otra manera los hechos y generar nuevos interrogantes en las distintas sociedades en que la obra se represente. Este contexto teórico nos permite fundamentar cuestiones referentes a *Cartas de amor a Stalin* de J. Mayorga. En primer lugar estamos ante una obra de teatro que intenta autoconstruirse como un espacio de recuperación y reconstrucción de la memoria histórica. Sin embargo, no cualquier

pasado entra en escena. El autor recupera escenarios del poder inscriptos en la conciencia colectiva.

La teoría de Ricoeur nos permite ver el uso que se hace de la memoria histórica en la obra por parte del autor y, a la vez, la función que cumple un hecho histórico como trasfondo de la obra teatral en relación con el espectador.

La importancia de una obra de teatro con un tema histórico, entre otras cosas, radica en el hecho de que, como enuncia Ricoeur, “el primer hecho, el más importante consiste en que uno no recuerda solo, sino con ayuda de los recuerdos del otro” (1999, 17) por tanto hacer hincapié en un hecho histórico puntual, no sólo está apelando a un recordar sino a una reflexión del espectador que le sea útil para su presente y su futuro, “toda la terapéutica de la memoria herida (...) descansa en esa prioridad de la relación del presente con el futuro en lugar de con el pasado” (1999, 24).

El uso de la memoria no es un uso ingenuo por parte de Mayorga. Como él mismo explica, no cualquier hecho del pasado entra en escena y pretende entre otras cosas, generar una relación con el futuro de un pueblo porque los individuos y sociedades necesitan ubicar su presente en algo mayor, la historia, pero también necesitan el olvido. Considera que un exceso de memoria es tan peligroso como su opuesto. Por tanto es imposible estudiar o analizar la historia desconectada de los intereses del presente, sería ingenuo, insiste Mayorga, en exponer los hechos del pasado tal y como fueron y por ende sería ingenuo y peligroso pretender un teatro histórico desinteresado.

En relación a la memoria, Mayorga plantea la cuestión del “pasado”, el mismo no es algo fijo, estable, sino algo que todas las sociedades van recreando a cada momento porque siempre se puede dar importancia a hechos que antes parecían insignificantes o tal vez, se puedan mirar desde otra perspectiva en la que antes no se pudo situarse. El estudio de la memoria y los hechos históricos dependerán, entre otras cosas, de los hechos que nos afecten y del lugar en que nos posicionamos, las tradiciones en que nos reconocemos. Por tanto, hacer historia, hacer memoria es abrir al pasado, que, como dice Mayorga, está tan abierto como el futuro ya que

“El teatro es un arte de la memoria. Recordamos todas las guerras desde los griegos. Todas las víctimas, cada una de ellas. Y todas ellas están hoy, otra vez, en peligro. Porque sólo hay una forma de hacer justicia a las víctimas del pasado: impedir que haya víctimas en el presente.”⁵

Tanto Ricoeur como Mayorga y Todorov plantean la necesidad de una historia crítica, en este sentido se recuperarán hechos y se los analizará con vistas al futuro, recordar como ejemplo a seguir o a no seguir, educar en la pregunta, modificar hechos del presente, crear conciencia, y usar los hechos pasados en parte como una comparación del estado actual de cada comunidad o

⁵ Del original del autor: “El teatro es un arte político”

persona. Si indefectiblemente todo hecho histórico deja huellas en el tiempo, una obra de teatro que plantee determinada historia creará también sus propias huellas. “Sólo conjurando el olvido podremos entender el presente y escoger el futuro”⁶.

⁶ Del original del autor: “Sanchis y la memoria común”

2.2- El espectador

Las obras de Juan Mayorga tienen como uno de los ejes fundamentales la función, la mirada y la presencia del espectador. Como en toda obra de teatro el espectador es quien viene a cerrar la idea de la obra, para muchos autores este concepto es clave para la comprensión de las mismas y las propias teorías de Mayorga, quien tiene numerosos ensayos y entrevistas en los cuales enfoca su estudio sobre el espectador, que nos permitirán guiar el análisis.

Más que en ningún otro arte, en el teatro es donde el espectador tiene generalmente un rol activo y presente, ya que obra y público se dan en simultaneidad.

Nos parece elemental su estudio sobre el espectador ya que aporta una mirada crítica a la obra a analizar debido a que en la misma uno de los personajes (Bulgáková) hace uso de constantes guiños al espectador y va direccionando el sentido de la misma, siempre sin subestimar al espectador ni tomándolo como un ente pasivo. En su teatro es el espectador quién construye las tramas a través del hilo conductor de las isotopías que postulan la coherencia textual (Brizuela, 2011: 14)

Cabe destacar que la importancia del espectador para Mayorga se funda en su concepto de teatro político, un espectáculo que tenga plena conciencia de la función de la polis como miembro activo, donde se puedan producir diálogos, intercambios de ideas, un teatro que permita crear sospechas al espectador, desestabilizarlo, crear, en base a un hecho histórico, una nueva historia, que represente el pasado pero que, a la vez, refleje el presente, por tanto el teatro será histórico, contemporáneo y, lo fundamental, crítico. El autor señala que:

“A mí, la lógica, la psicología y las ideas que me importan son las del receptor, las del espectador. (...) Creo que el espectador ha de ser un cocreador, ha de participar en la construcción de la obra. Lo que me importa es que sea el propio espectador el que construya una lógica que cobije, que articule lo que se presenta”.

(Gabriele, 2009: 169)

En uno de sus tantos ensayos sobre su teatro Mayorga resalta la importancia del espectador:

“El teatro sucede en el espectador. No en el papel que escribe el autor. Tampoco en la escena que ocupan los intérpretes. El teatro sucede en la imaginación, en la memoria, en la experiencia del espectador. Aunque muchos autores conocen esa máxima, pocos son capaces de guardarle fidelidad. Pocos consiguen tejer el texto *en* el espectador, y no *ante* él. (...) Es el espectador quien

concluye la escritura, quien convierte en obra el fragmento, al completar con su propia experiencia los muñones que le ofrece la escena.”⁷

Mayorga proclama ante todo su deseo de hacer un teatro que respete al espectador, que lo eduque en la pregunta y la sospecha, sus obras no tienen una dirección política fija o partidista por lo tanto lo que se busca del espectador es su reflexión y que saque sus propias conclusiones sobre los hechos puestos en escena, el autor proclama “más política y menos ideología”.

Entre las temáticas de las obras de Mayorga el tema del pasado muchas veces está presente, en el caso de *Cartas de amor a Stalin* el autor apela a un público que tenga un mínimo conocimiento sobre la dictadura stalinista o sobre el tema de la dictadura en general porque también es cierto que Mayorga hace uso de temas y hechos universales que el espectador puede tomar como ejemplo, mirar con una óptica distinta y aprehender cada uno de ellos para su propio presente y sociedad en el momento de ser representada la obra. Mayorga sostiene que la función del teatro es la misma que de hace 2500 años, su objetivo es presentarnos la vida en sus momentos más extremos y asombrosos mediante los cuales el espectador pueda relacionar de algún modo su propia experiencia y meditar sobre la misma.

En referencia directa a los conceptos de memoria y teatro histórico, la figura del espectador tiene una función activa, el mismo Mayorga expone: “el mejor teatro histórico no pone al espectador en el punto de vista del testigo presencial. Pues lo importante no es lo que aquella época sabía de sí misma. Lo importante es lo que aquella época aún no podía saber sobre sí y que sólo el tiempo ha revelado.” (2011: 214) y esto sólo se puede dar mediante la capacidad de acción y reacción del espectador en cuanto a la temática de la obra, apelando a sus memorias individuales o a las memorias colectivas como observaba Ricoeur en el apartado anterior.

La necesidad de hablar de un teatro político para tocar el tema del espectador se justifica con la noción misma que Mayorga utiliza sobre el teatro: “el teatro desde sus orígenes como medio constitutivamente assembleario -, por tanto político- ha propuesto imágenes del pasado que han nutrido lo que son –con una expresión actual y polémica, que deliberadamente empleo en plural- podemos llamar las “memorias colectivas”, (2011: 208) por tanto la figura del espectador tiene un rol activo como parte de la asamblea y sería éste quien al concluir la obra hace uso y reinterpretación de las memorias colectivas de determinada época y las compara y/o adapta a su propia realidad de manera crítica. “Mayorga instaura la dimensión política del propio discurso al poner en valor y en tensión el sentido y las perspectivas del mundo desde la mirada de otro que

⁷ Del original del autor: “El espectador como autor”

configura el propio discurso y una comprensión del mundo que implica, obviamente, una postura ética. Frente al otro hay un reconocimiento, en él me veo a mí mismo.” (Argüello Pitt: 2011, 67) Mayorga es consciente de que no puede hablar de un teatro de la experiencia porque podría confundirse con la poesía de la experiencia pero sí reivindica un teatro que construya experiencias en el espectador, un teatro que haga posible el diálogo entre escena y sala. El espectador mayorguiano estará ante un arte político como lo es el teatro, un teatro de pensamiento en el que el espectador debiera salir cargado de impulso crítico. Lo que el autor destaca son las preguntas que el espectador pueda hacerse y el instinto de sospecha que en él se pueda desarrollar, no pretenderá que salga con una idea acabada de la obra sino generar más bien una desconfianza de lo que ve y oye para así indagar no sólo sobre la obra sino sobre la historia, la memoria, su presente y su pasado; aunque también es consciente de las dificultades que se puedan presentar: “ese teatro es difícil. El verdadero teatro es duro, como lo es la filosofía. La buena voluntad no es suficiente”⁸.

Si se hace un recorrido de los conceptos y características que Mayorga destaca de sus maestros veremos que también lo aplica a su propia dramaturgia, como es el caso de Sanchis Sinisterra, Bertolt Brecht, Walter Benjamin y Aristóteles.

Mayorga como Brecht busca que sus espectadores reflexionen sobre las condiciones históricas en que tuvo lugar la vida humana en una época y que se hagan conscientes en su propia historicidad.

Con respecto a Sanchis, uno de sus maestros españoles, Mayorga hace hincapié en la experiencia del espectador implícito que completa la obra desde su propia experiencia. Es en la emancipación del espectador lo que Mayorga rescata como núcleo moral y político de las obras de Sanchis y que a su vez se aplica a su propio teatro, un espectador responsable, capaz de disidencia y resistencia, que no absorba la obra tal cual está dada sino que pueda decidir qué planteos son útiles para su propio tiempo.⁹

Al tener presente el rol crítico del espectador el autor tiene conciencia de crear obras en las que el espectador venga a completar el sentido de la misma, opuesto a un espectador/consumidor. Esto lo presenta Mayorga contra la cultura del teatro del Shock, retomando lo que dijo Benjamin sobre los soldados de la primera guerra mundial "Volviéron mudos del campo de batalla -escribe Benjamin-. No enriquecidos, sino más pobres en experiencia comunicable".

“Benjamin vio en aquellos soldados el horizonte del hombre moderno, cuyo mundo de experiencia es progresivamente colonizado por la técnica. El hombre moderno adecua su vida al ritmo de la

⁸ Del original del autor: “Teatro y verdad”

⁹ Del original del autor: “Romper el horizonte: la misión de José Sanchis Sinisterra”

producción. Como trabajador, como transeúnte de la metrópoli mecanizada, como consumidor de la industria del tiempo libre, el hombre moderno se adhiere al ritmo de la máquina: al tempo del shock.”¹⁰

¹⁰ Del original del autor: “Shock”

2.3- Hacia una definición de poder. El poder productivo y el poder negativo.

En *Cartas de amor a Stalin* la importancia del hecho histórico tiene relación directa con la temática del poder y el saber que se puede observar desde los postulados de Michel Foucault; éstos nos permiten revisar y sostener no sólo uno de los aspectos de la obra sino el análisis del personaje Bulgákova -capaz de ver y saber más allá de Bulgákov- en ese paso del “saber al hacer” que lo caracteriza.

Como afirma Edgardo Castro, Foucault no ha escrito una teoría del poder, si por teoría entendemos una exposición sistemática. Más bien nos encontramos con una serie de análisis, en gran parte históricos, acerca del funcionamiento del poder (2004: 262). Por lo tanto en este caso haremos uso de los análisis sobre el poder de Michel Foucault en sus diferentes etapas pero haciendo hincapié en las dos nociones básicas que nos serán de utilidad para el análisis de la obra, el poder productivo y el poder negativo.

Si bien nos interesa el concepto del poder, cabe destacar que el concepto de saber también será tomado porque ambos están íntimamente relacionados, se apoyan y refuerzan mutuamente. El mismo Foucault es quien aclara que sus estudios sobre el saber y el poder fueron porque lo que le interesaba estudiar era el análisis del sujeto, en este caso nos centraremos en el poder porque nos es funcional al análisis posterior de la obra sin entrar en el análisis del sujeto.

En primera instancia expondremos cómo es usado y qué entiende Foucault por poder. Para este autor el poder no es considerado como un objeto que el individuo cede al soberano (concepción contractual jurídico-política), sino que es una relación de fuerzas, una situación estratégica en una sociedad en un momento determinado. El sujeto está atravesado por relaciones de poder, no puede ser considerado independientemente de ellas. El poder, para Foucault, no sólo reprime, sino que también produce: produce efectos de verdad, produce saber, en el sentido de conocimiento.

"El poder es algo así como la estratificación, la institucionalización, la definición de las técnicas, instrumentos y armas que son útiles en todos esos conflictos. Esto es lo que puede considerarse en un momento dado como cierta relación de poder, cierto ejercicio del poder. Con tal de que sea claro que ese mismo ejercicio –en cuanto no es, a fin de cuentas, otra cosa que la fotografía instantánea de luchas múltiples y en continua transformación–, ese mismo poder, se transforma sin descanso. No hay que confundir una situación de poder, un tipo de ejercicio, una distribución o economía determinadas del poder en un momento dado, con simples instituciones de poder como pueden serlo, por ejemplo, el ejército, la policía o la administración” (Foucault, 2012: 121)

Foucault para tratar de definir el concepto de “poder” muestra que no es ni una institución, ni una estructura, ni un poder estatal sino un lugar estratégico donde se encuentran todas las relaciones de fuerzas poder/saber. En la sociedad hay muchas relaciones de poder y por esto, relaciones de fuerza y enfrentamientos pequeños, microluchas. El autor sostiene que si bien estas pequeñas relaciones son regidas e inducidas, casi siempre, desde arriba por los poderes estatales o las dominaciones de clases; en sentido inverso, estos grandes poderes pueden funcionar bien si en la base existen estas micro-relaciones de poder. Las relaciones de poder son relaciones de fuerza, enfrentamientos, por lo tanto, siempre reversibles. No hay relaciones de poder que triunfen por completo y cuya dominación sea imposible de eludir.

Para Foucault las relaciones de poder producen, crean, exigen a cada momento, abren posibilidades de resistencia y justamente porque esto existe, el poder de quien domina es el que trata de mantenerse con más fuerza, mientras más grande es esa resistencia.

Por otra parte, el autor sostiene que “los mecanismos de poder son mucho más amplios que el mero aparato jurídico, legal y que el poder se ejerce mediante procedimientos de dominación que son muy numerosos” (Foucault, 2012: 41) es por esto que consideramos que en *Cartas de amor a Stalin* los mecanismos de poder que se ejercen no son sólo el de la censura y el de la prohibición sino que existe otra cara del poder y éste es el poder productivo, porque no hay un solo foco desde donde emerjan todas las relaciones de poder sino un entrelazamiento de las mismas que hacen posibles la dominación de una clase social, grupo e individuos sobre otros y a la vez desencadenan distintos efectos como por ejemplo, la producción de sentidos (discursos, verdades, obras). Foucault declara que “el individuo mismo es un efecto de poder, y al mismo tiempo, o justamente en la medida en que es un efecto, el elemento de conexión. El poder circula a través del individuo que ha constituido” (1979:152).

Con respecto a las relaciones de poder Foucault destaca aspectos en común en todas ellas que permiten la detección. Estas relaciones son luchas transversales, no están limitadas a un solo país ni política o cultura. Un segundo aspecto es a lo que apuntan estas luchas de poder, son los efectos de poder como tal. Una de las características más importantes es que:

“Son luchas que, por un lado cuestionan el status del individuo, sientan el derecho de ser diferentes y subrayan todo cuanto hace verdaderamente individuales a los individuos. Por otro lado, atacan todo lo que separa al individuo, quiebra sus vínculos con los demás, fragmenta la vida comunitaria, obliga al individuo a retraerse y lo ata de forma compulsiva a su propia identidad.”
(1982: 169)

Estas luchas no tienen como objetivo primordial atacar a determinada institución de poder, grupo, clase sino una forma de poder; por otra parte, el ejercicio del poder no está dado en la

relación entre distintas partes, lo importante del poder es cómo determinadas acciones modifican a otras, porque las relaciones de poder actúan sobre acciones, sobre un cuerpo o sobre cosas, y es esto lo que nos interesa ver en *Cartas de amor a Stalin*.

Cabe destacar que una relación de poder

“sólo puede estar articulada sobre la base de dos elementos que (...) son recíprocamente indispensables: que “el otro” (aquel sobre quien se ejerce el poder) sea plenamente reconocido y mantenido hasta el fin como una persona que actúa; y que, frente a una relación de poder, pueda abrirse todo un campo de respuestas, reacciones, resultados y posibles invenciones.” (1982: 180)

Estas resistencias y producciones que se observan en las relaciones de poder es lo que distingue al poder productivo del poder negativo.

Foucault destaca un tipo de poder que existe en la negación, en la censura, en el “no” ante determinada acción, existe una reducción de la instancia del poder en la figura del amo que está ligada a la reducción de los procedimientos de poder en la ley de prohibición.

Esta reducción a la ley juega tres papeles importantes:

- “Permite valorar un esquema de poder que es homogéneo a cualquier nivel en el que uno se sitúe y a cualquier dominio: familia o Estado, relación de educación o de producción;
- Permite pensar el poder solamente en términos negativos: rechazo, delimitación, barrera, censura. El poder es aquello que dice no. Y el enfrentamiento con el poder así concebido no aparece más que como transgresión;
- Permite pensar la operación fundamental del poder como un acto de palabras: enunciación de la ley, discurso de la prohibición. La manifestación del poder reviste la forma pura del “no debes”.” (1979: 179)

Por lo tanto cuando Foucault se refiere al poder como negativo, cuando se habla de los efectos del poder por la represión, se hace desde una concepción jurídica del poder, esto es: se identifica al poder con una ley que dice “no” y se privilegia, ante todo, la fuerza de la prohibición. Pero, como mencionamos al comienzo, este aspecto del poder como algo negativo nos permite ver otro aspecto de la censura (o del ejercicio del poder negativo) más que la mera prohibición, y es el poder positivo; por ejemplo, en *Cartas de amor a Stalin*, Bulgákov censurado no puede editar obras, representar, ni trabajar, pero esta prohibición, además del efecto de poder negativo, le permite producir otro tipo de discursos y gracias a éstos, ejercer resistencia.

El poder, tanto positivo como negativo, está relacionado con el saber y está entramado con éste, en el sentido de que se produce la verdad. Estas producciones de verdades no pueden separarse del poder y de los mecanismos del mismo porque éstos permiten, inducen esas producciones de verdad y porque éstas tienen efectos de poder que nos ligan, nos atan, lo importante son esas relaciones verdad/poder, saber/poder.

En estas relaciones de poder/saber, se producen conocimientos y subjetividades, se generan discursos y nuevas formas de relaciones, así como formas de resistencia ante el poder.

Castro destaca que la conclusión más importante (desde un punto de vista teórico) que Foucault obtiene “de la crítica histórica de la hipótesis represiva es que el poder debe ser visto como una realidad positiva, es decir, como fabricante o productor de individualidades” (2004: 264).

Porque si el poder no tuviera otra función más que la de reprimir y censurar, si no operase sólo desde un modo negativo o a la manera de un superego el poder mismo sería muy frágil y si el poder es fuerte esto se debe a que produce efectos positivos a nivel del deseo

“esto, comienza a saberse- y también a nivel del saber. El poder, lejos de estorbar al saber, lo produce. Si ha podido constituir un saber sobre el cuerpo, es gracias al conjunto de una serie de disciplinas escolares y militares. Es a partir de un poder sobre el cuerpo como ha sido posible un saber fisiológico, orgánico” (1980: 114-115)

Foucault parte de la premisa de que el poder está en todos lados, que son justamente estas relaciones de poder las que atraviesan la sociedad desde las instituciones hasta las relaciones entre dos personas, estas relaciones múltiples no pueden ser definidas como opresión. Para el autor, el poder no oprime por dos razones, primero, como mencionamos anteriormente, porque da placer, (al menos a algunas personas). “Hay toda una economía libidinal del placer, toda una erótica del poder, lo cual viene a probar que el poder no es sólo opresivo” (1980: 178). En segundo lugar, el poder puede crear, Foucault intentó demostrar que las relaciones de poder, las confiscaciones y demás modos de poder negativo a su vez, produjeron por ejemplo, “un tipo de saber que se transforma en la *enquête* y da origen a una serie de conocimientos.” (1980: 179).

Por otra parte, lo que hace que el poder se acepte es que no sólo tiene como función reprimir, el poder va más allá, produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos, es como dice Foucault “una red productiva que atraviesa todo el cuerpo social” (1980:193), no existe poder cuando los individuos no pueden ejercer algún tipo de resistencia.

3. *Cartas de amor a Stalin.* Análisis

*El teatro tiene la capacidad
de construir una cita imposible
entre un pasado y un presente.
(Juan Mayorga)*

Los elementos paratextuales

3.1 El título de la obra y las escenas. La nota preliminar.

El título, en su sentido de indicador catafórico, anticipa el contenido. Adelanta el mensaje al que remite, es el primer contrato de lectura que establece el autor con el espectador/lector. En *Cartas de amor a Stalin*, a primera vista sólo nos encontramos con “alguien” un destinatario desconocido que envía, aparentemente, cartas de amor a Stalin. Esto revela una referencia histórica particular ya que menciona un personaje histórico, Stalin, que cumple con las características de un dictador que funciona como simbología del empleo abusivo del poder.

La relación amorosa es un vínculo que ata a dos o más personas. Por tanto, tenemos un destinatario desconocido que nos anticipa un sentimiento de “amor” hacia un destinatario, Stalin, expresado en un medio determinado, “cartas”. Esto es la primera apreciación que, adentrando en la obra, nos revela una gran metáfora, *Cartas de amor a Stalin* funciona como una metáfora del poder dictatorial, como anclaje histórico y reivindicador de la memoria ya que será el escritor Bulgákov el destinatario que redacta las cartas a Stalin.

En la nota preliminar¹¹, Mayorga dice claramente que *Cartas de amor a Stalin* es una historia de amor en la que intervienen tres personajes: un hombre, una mujer y el diablo. Si bien aquí aparece la mujer, Bulgáкова, irónicamente, la relación amorosa comenzará primero entre Bulgákov y Bulgáкова para luego transformarse en Bulgákov y Stalin. Más adelante, el autor aclara que la obra “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.” Este amor entonces que vemos aparecer en el título será entre el escritor Bulgákov y Stalin. Los tres elementos del título recorrerán prácticamente toda la obra, desde el comienzo Bulgákov y las cartas y, a partir de la escena 6 hasta el final, Stalin.

Otro de los elementos que aparecen en la nota previa y que tiene relación directa con el título es el por qué de las cartas a Stalin:

“...desesperado por la censura absoluta que cae sobre su obra, Bulgákov se convierte en “escritor para un solo lector: escribe carta tras carta a Stalin reclamando o su libertad como artista en la

¹¹ Citamos la Nota previa del Autor por la edición digital de Signa Nº 9. Revista de la Asociación Española de Semiótica.

URSS, o su libertad para salir del país.”(...) “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”.

3.2 Estructura de la obra.

La obra está dividida en diez escenas enumeradas. La ubicación de la escena y los personajes se da en una primera acotación escénica: “En la casa de los Bulgákov. Ahí donde él escribe” (pág. 1)¹² antes de la escena 1. El espacio es la casa de los Bulgákov, lugar en donde va a transcurrir toda la obra, la casa del matrimonio con su adentro y su afuera, el Moscú de los años 30.

Si bien este espacio es el que va a aparecer en escena, el espacio narrado es el afuera de la casa, lugar que sólo sabemos que existe mediante los diálogos de los personajes, sobre todo por las acotaciones escénicas que indican las salidas de Bulgákov y que cumple una función bastante importante en cuanto a las nociones de poder y la mediación de Bulgákov que es el eje de nuestra hipótesis.

Ya se advirtió en la primera página, que en la obra intervienen tres personajes, en los cuales, como manifiesta Pavis “algunos rasgos de su personalidad son comparables a los rasgos de otros personajes y el espectador manipula estas características como un fichero en el que cada elemento nos remite a los otros” (2011: 337). Si bien, cada personaje aparece con su nombre, hay momentos en la obra donde éstos se desdoblán y “juegan” a ser otros, donde sus características son usadas por otros personajes, como es el caso de Bulgákov, quien para “hacer de Stalin” utiliza rasgos de la personalidad del personaje histórico (“Stalin entra en escena; observa cómo la mujer lo imita”), tanto las formas de actuar (postura, tono) como los diálogos, elementos de la metateatralidad que analizaremos en el siguiente capítulo.

Advertimos la presencia de Bulgákov y Bulgákov desde los comienzos de la obra; hasta la escena 5 sólo se menciona a Stalin, y es en ésta donde hace su primera aparición como personaje en escena, aunque cabe destacar que para Mayorga, la figura de Stalin es “una sombra, un sustituto, un sueño” y toma la palabra en la escena 6.

Dos de los tres personajes tienen nombres reales, sus apellidos, es el caso de Bulgákov y Stalin. Mayorga en la nota preliminar aclara que la obra “Es una fantasía basada en la terrible experiencia de Mijaíl Bulgákov, enorme escritor al que el stalinismo condenó al silencio.” Aún sin tener la nota previa, los detalles sobre Bulgákov hacen alusión al escritor Mijaíl Bulgákov, elementos que nos permite tener un primer dato histórico (además del apellido de Stalin en el título), en el transcurso de la obra aparece su nombre y apellido completo: “¿Mijaíl Afanásievich Bulgákov?” (pág. 5), así como el nombre de sus obras, (*El apartamento de Zoika, La huida*, etc.)

¹² *Cartas de amor a Stalin*. CELCIT, Dramática Latinoamericana 102. Buenos Aires, 2002. En adelante citamos por esta edición.

y acotaciones escénicas que indican su actividad como escritor. Nos encontramos entonces con un personaje histórico, cualquier lector y/o espectador puede recurrir a la historia “oficial” (Ricoeur: 1999) y corroborar la existencia del mismo, para cuestionarlo o reafirmarlo.

En el transcurso de la obra tanto Bulgákova como Stalin lo nombran de manera coloquial, rasgo que va cambiando junto con la transformación de la relación los personajes, sobre todo en el caso de Stalin quien lo llama “Misha” hacia el final.

En cuanto a Stalin, es mencionado sólo por su apellido también desde el título, y en la obra se hace referencia a él con el nombre completo, en los diálogos y cartas, lo que, como el caso de Bulgákov, nos sirve como anclaje histórico, por eso su carga simbólica es aún mayor, porque posiciona al espectador ante determinado momento histórico y guía su interpretación. Cabe aclarar, además, que en la nota preliminar, Mayorga menciona a Stalin como “el dictador”, por lo cual desde el comienzo sabemos que el personaje ya tiene una connotación negativa en relación a la historia. En la obra, Bulgákov y Bulgákova lo llaman “Stalin” y posteriormente, en la escena 2, cuando se produce la llamada, Bulgákov pronuncia su primer nombre “Iosif Visarionovich”; finalmente, aparece como “el demonio” o “el diablo. Existe una diferencia importante en la presencia de Stalin, las acciones del drama nos demostrará cómo se va construyendo una figura con el nombre de Stalin que sólo Bulgákov puede ver (ya que es producto de su mente), esta presencia como demoníaca aparecerá en forma de fantasma tal y como aclara el autor en su nota preliminar: “Por fin, en su enajenación, Bulgákov realiza su deseo: un Stalin fantasmagórico le visita.”

En el caso de la mujer, Bulgákova, es quizás el personaje más ficcional de los tres; a diferencia de los otros dos, nunca se dice su nombre completo, en la escena 1, en una acotación escénica se la presenta directamente: “Bulgákov escribe. Hasta que nota que su mujer lo está mirando” (pág. 1). En los diálogos aparecerá siempre como Bulgákova, “la esposa de”, “mi mujer”, destacamos que en Rusia se declina el apellido del hombre “Bulgákov” al femenino “Bulgákova”, pero en los archivos históricos ninguna de las tres esposas de Bulgákov aparecen como tal, por tanto creemos que su nombre es creado por el autor y que su importancia en la obra excede el hecho histórico.

3.3 Referencias temporales.

En la nota preliminar, Mayorga ubica al lector sobre la historia que se desarrollará en el drama: “Es una fantasía basada en la terrible experiencia de Mijaíl Bulgákov, enorme escritor al que el stalinismo condenó al silencio”; clara referencia a un determinado hecho histórico, y aclara que “La acción transcurre en los años treinta.” La obra comienza en el año 29 y termina, supuestamente, en el año 1931. El paso del tiempo se observa sólo por las referencias temporales que están bien delimitadas, generalmente, por las fechas de las cartas: comienza en “julio de 1929” (pág. 1) cuando Bulgákov firma una de sus primeras cartas a Stalin. En otra de sus cartas “desde 1930 sufro de angustia cardíaca” (pág. 9) y “La conversación telefónica que sostuvimos en abril de 1930 ha dejado profunda huella en mi memoria” (pág.16).

Otra de las referencias es, también, por una carta pero en este caso es de otro escritor, en la secuencia 5 aparece una carta de Zamiatin que está fechada en “Junio de 1931” (pág. 8).

Otro indicador del paso del tiempo son los comentarios de los personajes en los diálogos, en este caso, en la escena 4, Bulgákov pronuncia: “Todos los diciembres es igual...” (pág. 6), la diferencia de ella con Bulgákov es que la mujer tiene una noción del tiempo y del espacio real porque puede experimentarlo.

No hay acotaciones escénicas que marquen el tiempo que transcurre, ni demasiados detalles, sólo podemos tomar, como eje del paso del tiempo, entonces, las cartas y una camisa que reiteradas veces aparece en escena desde el comienzo “Bulgákov lee una carta a su mujer. Con poca peripecia, ella le remienda una camisa” y que finalmente termina por volverse vieja:

Stalin- por lo menos te ha quitado aquella camisa espantosa.

Bulgákov- No me la ha quitado. Yo mismo tuve que tirarla por la ventana (pág. 23).

Este tiempo narrado en la obra permite llevar al espectador al Moscú de los años 30 en plena presencia del comunismo de Stalin o stalinismo, también pueden ayudarnos a ver el sentido del uso de un hecho histórico y la función de la memoria histórica.

3.4 Acotaciones e indicadores de la acción.

Las acotaciones e indicadores escénicos¹³ orientan la lectura en cuanto al movimiento de personajes y la disposición del espacio.

La importancia de las acotaciones escénicas en *Cartas de amor a Stalin*, está en que gracias a éstas se marca una diferencia fundamental entre los personajes, dos de ellos son reales, Bulgákov y Bulgáкова, y Stalin es una figura fantasmagórica. Las acotaciones escénicas dan cuenta de que el personaje de Stalin se configura como una aparición fantasmagórica, que sólo es percibida por Bulgákov y no por Bulgáкова:

Stalin entra en escena; observa cómo la mujer lo imita”; “Stalin y Bulgákov se observan”;
“Silencio. Bulgákov se comporta como si viese y oyese a alguien sólo él oye y ve.

A su vez, como observa Bartolomé (2011:87) “es importante la atención a los movimientos de este personaje en el espacio para esbozar las matrices de espacialización; nos referimos concretamente al espacio lúdico (Pavis, 2003:174), es decir las zonas de movimiento constante, de actuación dentro del espacio escenográfico”, Stalin se posiciona, muchas veces entre la pareja, y esto sólo se marca en las acotaciones escénicas “Stalin se sitúa entre él y ella”. Y en los diálogos se aclara:

Bulgáкова- ¿Con quién hablas?
Bulgákov- Con nadie. (pág. 10)

En las acotaciones escénicas aparecen elementos como la disposición de las cartas que escribe Bulgákov, que completan el sentido del título. Las cartas progresivamente van aumentando y tomando espacio en la casa, a medida que se acentúa la presencia de Stalin.

Por otro lado, pero en referencia directa con las cartas, se menciona el espacio adentro/afuera. El adentro: la casa de los Bulgákov, y el afuera: el Moscú stalinista. La importancia del espacio de la casa, donde transcurre toda la obra, surge de la oposición libertad/ encierro; a medida que avanza la presencia de Stalin en la casa, aumentan las cartas y disminuye la libertad de Bulgákov; si antes de la llamada (secuencia 2) el escritor padecía una censura de sus obras y toda actividad artística (incluso laboral), después de la llamada de Stalin, el escritor perderá la libertad de moverse, primero, por su propio país, luego por su propia casa, y finalmente de ser dueño de sus movimientos. Destacamos esto en oposición al personaje femenino, quien se desplaza desde

¹³ Todo texto no pronunciado por los actores y destinado a esclarecer al lector la comprensión o el modo de presentación de la obra. (Pavis, 2011: 25)

el adentro hacia el afuera con total libertad, Bulgákova se ubicaría entonces como alter ego del espectador, quien puede ver la “casa” (escena) desde el “afuera” (sala) y mantener su libertad no sólo física, sino la más importante, la mental y/o intelectual, a diferencia de Bulgákov, quien sufre la censura física desde el comienzo y la psíquica hacia el final.

4. La mediación de Bulgákova

La importancia de la metateatralidad.

*La representación de aquellos años,
En lugar de conducirnos a una tristeza estéril,
Puede ayudarnos contra viejas
Y nuevas formas de humillación
Del hombre por el hombre.
(Juan Mayorga)*

4.1 - El juego metateatral de Bulgákova.

El recurso metateatral forma parte del teatro desde sus inicios pero alcanzó una definición en los años 60 con la tesis de L. Abel (1963). Podemos definir la metateatralidad como un “género teatral en el que el contenido encierra ya elementos teatrales” (2011: 309) Según el autor no es necesario que una obra encierre a otra para que se considere metateatralidad, bastará con que la realidad descrita aparezca teatralizada, por otra parte se utiliza la palabra metateatralidad para la inclusión de cuestionamientos del teatro dentro de una obra de teatro, “de manera que la puesta en escena no se contentará con narrar una historia, sino que reflexionará sobre el teatro y propondrá su reflexión sobre éste integrándolo (más o menos orgánicamente) a la representación.” (2011:310)

Una de las funciones primordiales de lo metateatral es la actitud metacrítica del teatro que permite enriquecer la obra y la actitud del espectador, para que éste intente dilucidar su propia cotidianidad y le sirva como espejo recreativo de su propia realidad.

La metateatralidad en *Cartas de amor a Stalin* cumple una tarea fundamental porque a través de ella se crea uno de los pivotes de acción más importantes de toda la obra, el despertar de un personaje (Stalin), en el inicio de un juego que progresivamente va a intercambiar los roles de los personajes, cambiando el sentido de la obra hacia el final. A su vez este recurso metateatral permite una crítica del teatro y del arte por parte de sus personajes, estimulando la actividad analítica del espectador ya que se encuentra ante una obra que se está haciendo y recreando a sí misma, por tanto el recurso metateatral opera de distintas formas y, en este caso, excede la modalidad del teatro dentro del teatro.

El proceso metateatral que opera en la obra nos revela un teatro haciéndose, además de ideas y conceptos teatrales que confluyen junto con los ejes de sentido como la memoria, el poder, la función del espectador y, obviamente, la libertad y censura en el arte y la vida cotidiana.

El personaje Bulgákova es quién abre la obra con un diálogo con Bulgákov, su presencia estará en las diez escenas pero irá variando con el transcurso de las acciones.

Podemos dividir la obra en dos partes, la primera parte será desde las escenas 1 a la 5 en las cuales observamos que Bulgákova es protagonista, donde se destaca el juego teatral y donde se ve más claramente la relación de amor con su esposo; la segunda parte irá desde la escena 6 a la 10, en las cuales Stalin entra en escena y progresivamente va cambiando la relación de amor entre marido y mujer por la de Bulgákov y Stalin, desplazando a Bulgákova de escena y haciendo que ésta vaya perdiendo la voz en los diálogos, aunque no su importancia escénica y su función mediadora.

En es la escena 1, los diálogos muestran la importancia de la escritura artística de Bulgákov, la misma se observa en la reacción de Bulgákov ante la escritura de Bulgákov:

Bulgákov- ¿Sabes cuánto he deseado este momento? Llevabas meses sin hacerlo. Ni una palabra desde *Corazón de perro*. ¿Qué es? ¿Una comedia? (...) ¿Una novela? ¿La segunda parte de *La guardia blanca*? (...) ¿Un poema? (pág. 1)

Ante la negativa de Bulgákov a todas estas preguntas y la confirmación de que lo que escribe es una carta, Bulgákov se muestra decepcionada y aparece el conflicto que tiene el escritor con la censura por parte de Stalin.

Cuando Bulgákov manifiesta en una primera carta “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” se observa una primera reacción crítica de Bulgákov quien cuestiona al escritor, detalle que destacamos como uno de los fundamentales en el teatro de Mayorga, la capacidad crítica por parte del espectador y que va a ser importante en la configuración del personaje Bulgákov:

¿Irnos de Rusia, Mijail? (Largo silencio. Bulgákov no replica.) ¿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). 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. (pág. 1)

La función crítica de Bulgákov se acentuará e irá tomando distintas formas, Bulgákov indagará a su esposo como su mujer pero también como espectadora de su vida y mediante su representación de Stalin. Bulgákov va construyendo un personaje para un público, en este caso será Bulgákov pero, a la vez el público que verá la obra.

Ante la censura y la incapacidad de acción por parte del escritor, la acción de Bulgákov es la de intentar ayudar a Bulgákov a encontrar las palabras justas para redactar “la” carta a Stalin, ella se ofrece como modelo, como una actriz para representar a Stalin, el recurso metateatral en la obra comienza con este juego, en el que se hace explícito el “jugar a hacer de...”:

Bulgákov-... 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 Turbin*. 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).
Si eso te ayuda, puedo... imaginar que soy Stalin y reaccionar como él reaccionaría ante tu carta. Puedo ponerme en su lugar. (pág. 2)

En este primer diálogo donde se inicia el juego de representación, se observa, por un lado, las referencias de la memoria histórica, y por otro lado los elementos metateatrales, ambos se entrelazan y ayudan a la configuración del personaje Stalin por parte de Bulgákov pero, sobre

todo, servirán para hacer una selección de la historia y recordarle a Bulgákov hechos particulares, los mismos serán útiles para fundamentar el accionar de Bulgákov en escena y justificar su posibilidad de ir del saber al hacer.

Las referencias históricas se dan en la primera selección que hace Bulgákov del Stalin que ella recuerda haber visto para la representación: el recuerdo de las manos del camarada. Si bien Bulgákov indaga sobre el saber de Bulgákov: “No funcionará. Sólo sabes cómo mueve las manos ¿Qué sabes sobre su alma?”

La respuesta de la mujer es parte de la función del teatro y de la importancia del espectador en este arte, ya que para el autor, el teatro no tiene otro límite que la imaginación del espectador, que la capacidad que él tenga de imaginar, de asociar con su inteligencia y con su memoria distintos elementos:

Bulgákov- Usa tu imaginación. Imagina que soy Stalin.

(...)

Bulgákov- Está bien, juguemos un rato. Supongamos que eres Stalin. (pág. 2)

Por ende aquí se hace explícito lo lúdico del teatro y a su vez el rol del espectador que se complementará a medida que transcurre la obra. Bulgákov propone una representación mediante un juego que se complementa sólo si Bulgákov acepta, tal como en el teatro.

Como decíamos anteriormente, en las acotaciones escénicas se destaca la representación de Stalin por parte de Bulgákov, los comienzos que van desde las manos hacia todo su cuerpo: “pero ella ya está buscando en su cuerpo el de Stalin (...) Ella intenta representar ante él las reacciones de Stalin.”

Las acotaciones dramáticas explicitan cómo va buscando el tono en la voz, la postura, las palabras y movimientos que debe adoptar para su teatralización, elementos que utilizan los actores para la representación de personajes:

(Ella vacila; busca postura, tono.)

Bulgákov- 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.)

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. (Pág.3)

Mientras Bulgákov va buscando una correcta representación de Stalin, ella misma va produciendo diálogos como si fuera Stalin en los que se observa que Bulgákov ya aceptó el pacto de representación y responde a los diálogos como si el mismo Stalin le hablara, si bien al comienzo hay una pequeña resistencia por parte de Bulgákov, esto no dura mucho. Esta es una de las diferencias que observamos con respecto a Bulgákov, las constantes dudas de la misma

son las que la mantienen en estado de sospecha y permite una distancia de los acontecimientos, tanto con lo que ocurre en la casa como lo que ocurre afuera.

La verosimilitud con que Bulgákova representa a Stalin es otro de los rasgos metateatrales porque en este sentido, ella se posiciona en el rol de actor, ya que para Mayorga un gran actor es aquel que nos convence en ese “jugar a hacer de” y esa capacidad de convicción es la autoridad de los grandes actores. Esto se observa porque los diálogos que Bulgákova le propone a Bulgákov son correspondidos después de una pequeña resistencia:

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). (pág. 3)

En la escena 2 se observa con claridad el efecto que la representación de Bulgákova va produciendo en Bulgákov:

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). (pág. 4)

En la escena 3, después de la llamada del supuesto Stalin (retomaremos esto más adelante) Bulgákov sigue incitando a Bulgákova a hacer de Stalin como motor de escritura y ya comienza la resistencia por parte de ella que se puede observar en las acotaciones escénicas:

Bulgákov- ¿A Stalin? ¿Te has vuelto loca?

(Pausa. Bulgákov toma papel y pluma.)

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

(No sin dudarlo, ella acepta ser Stalin. Bulgákov escribe.) (pág. 5)

Esto también se observa en la escena 4:

(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.)

(...)

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?

(...)

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). (pág. 5, 6)

En las 5 primeras escenas Bulgákova lleva el juego metateatral hasta que un Stalin fantasmal hace su aparición, éste la va a suplantar progresivamente, como se observa en las acotaciones escénicas:

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.

(...)

(Stalin entra en escena; observa cómo la mujer lo imita) (pág. 7)

En esta misma escena, se puede observar la última vez que Bulgákova hará de Stalin, en adelante, interactuará siempre como la esposa, y mediará más claramente entre el dictador y el escritor. En el siguiente ejemplo se observa el enajenamiento del escritor y la indiferencia hacia Bulgákova, motivo por el cual Bulgákova va abandonando el juego:

Bulgákova- ¿Otra carta, Mijaíl? ¿Crees que una carta más nos sacará del infierno?

(No hay respuesta. Bulgákov escribe.)

(...)

(No hay réplica. Bulgákov escribe.)

¿No vas a leérmela?

(No hay respuesta. Bulgákov escribe.)

Léemela. Te ayudaré. Haré como que soy Stalin.

(No hay respuesta. Ella lo toca, pero Bulgákov ya no siente sus manos.) (pág. 9)

En este último diálogo, donde Bulgákova intenta representar a Stalin, se muestra un Bulgákov enajenado, no siente el cuerpo de su mujer. Si bien, Bulgákova no hará más de Stalin, sí existen otras representaciones y elementos metateatrales como en los diálogos en los cuales Bulgákov reproduce la conversación que tiene en la llamada con el supuesto Stalin. Aquí es Bulgákova quién, cansada de escuchar siempre lo mismo, reproduce el diálogo como si fuera Stalin y Bulgákov:

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 reunirnos para charlar. Habrá que encontrar un momento apropiado para eso". (pág. 11)

La metateatralidad que emerge en este juego que propone Bulgákova, por otra parte, nos permite observar una función ideológica, es decir, como señala Bartolomé, “sostenemos que hay un uso político del procedimiento y que, por ende, puede leerse como estrategia discursiva ya que, creemos, tiende a generar efectos en el lector y en el espectador y, más específicamente, en la propia vida de la sociedad actual.” (2011, 98) Esto se da en la autoreferencialidad de la obra, en donde la palabra escrita (las cartas de Bulgákov) o pronunciada (los diálogos) se convierte en palabra misma del conflicto o del drama. Por ejemplo, cuando Bulgákov se queda repitiendo “como si el demonio estuviese suelto por la casa”, lo que da tema para la creación de la obra de teatro del escritor, y así vemos una posible existencia de conexiones y convergencias entre la vida y el teatro, la escritura dramática.

Tal y como declara Bartolomé en el teatro de Juan Mayorga existe una “metateatralidad donde confluyen y se concretizan visiones de mundo, (...) circulan ideas, he ahí uno de sus rasgos principales. Al público se le muestran concepciones y se lo invita a “mirar”, también, a abrir los ojos.” (2011: 98)

4.2- Memoria y espectador:

Si bien *Cartas de Amor a Stalin* es una obra que está basada en un hecho histórico, el autor ha realizado una selección de la historia (Todorov, 2000; Ricoeur, 1999) en las que se destacan ciertos aspectos para la conformación de la ficción. El elemento importante que observamos en esta obra es la presencia del personaje femenino, ya que será ella la que permita, en primera instancia, la escritura de las cartas de Bulgákov, luego la presencia de Stalin y fundamentalmente, será quien permita emerger la historia y la memoria del stalinismo de los años 20 y 30 y cuestionarlos.

Por eso, la importancia que rescatamos para nuestra hipótesis son los continuos planteamientos que se van creando en torno a la figura de Stalin donde juega un papel importante la memoria, por otra parte, como decíamos anteriormente, las reflexiones teatrales que surgen a través de la metateatralidad exceden el teatro dentro del teatro y generan otro tipo de ideas que pueden ser útiles para la comprensión de la obra pero sobre todo para la relación con el espectador.

Desde el comienzo Bulgákov es quien hace referencias a la escritura de Bulgákov y de sus obras, sobre todo, del estanco del escritor en relación a la producción artística: “¿Sabes cuánto he deseado este momento? Llevabas meses sin hacerlo. Ni una palabra desde *Corazón de perro*”. Bulgákov es quien nos permite adentrarnos en la historia para poder, en tal caso, compararla con la historia “real”, ya que menciona las obras del escritor y abre la posibilidad de la lectura de las cartas de Bulgákov a Stalin, cuestión que nos dirige directamente hacia el título de la obra. Con respecto a esto, en la obra se observa una transformación de cada uno de los tres personajes desde el comienzo hacia el final, llevándonos de manera circular hacia el título. Si al comienzo existe una relación de amor entre marido y mujer, esto se invierte para ser una relación de amor entre Bulgákov y el Stalin fantasmal. A su vez, al comienzo se habla claramente del personaje histórico Stalin pero luego se suplanta por el Stalin fantasmal.

En las primeras secuencias de la obra, entonces, se muestra una relación de amor entre Bulgákov y Bulgákov, en una acotación escénica: “Bulgákov escribe. Hasta que nota que su mujer lo está mirando. Ella acaricia la mano con la que él escribe”.

Después de este gesto cariñoso, Bulgákov le lee la carta dirigida a Stalin, en la que escribe hacia el final “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”.

A su vez Bulgákov replica cuestionando eso (lo retomaremos más adelante) y declara su voluntad de estar junto a su marido, su lealtad y amor:

Ocurra lo que ocurra ahí afuera, nosotros tu y yo, podemos ser felices aquí, juntos. (Largo silencio. Bulgákov no replica.) Lo importante es que estemos juntos. Donde sea, Mijaíl, donde tú quieras, con tal de que estemos juntos. (*Lo toca con amor. Él besa la mano de ella.*) (pág.1).

En la escena 2, Bulgákov hace explícita la relación que mantienen él y su mujer con Stalin y su odio y las razones del mismo:

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

Bulgákov- Si eso te ayuda...

(...)

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

Bulgákov- Con todas mis fuerzas, así lo odio. (pág. 2)

Y luego:

Bulgákov- Eres la mujer que amo. ¿Cómo voy a imaginar...? (pág. 2)

En la situación inicial la pareja está unida por el amor entre ellos y por el odio que comparten hacia Stalin, en la segunda parte, progresivamente, se modifica esta relación y será “amor” entre Bulgákov y Stalin, pero la presencia de Bulgákov como intermediaria se mantendrá en las dos relaciones. Tal y como mencionamos, el juego teatral produce cambios en las relaciones de los personajes, como observa Bartolomé:

“La inclusión de la representación dentro del texto dramático es una estrategia discursiva tendiente a producir el efecto de la progresiva transformación de las representaciones entre los personajes. En este punto se conecta la categoría metateatralidad con la de personaje.” (Bartolomé: 2011, 86)

La propuesta de representación de Stalin por Bulgákov puede pensarse como un “resorte dramático”, que modifica la acción, en el paso de una situación a otra. Cuando Bulgákov acepta entrar en el juego que propone la mujer nos permite ver cómo se va rompiendo, progresivamente, el vínculo de amor entre marido y mujer al mismo tiempo que el odio de Bulgákov hacia Stalin. Hacia el final, la relación de Bulgákov y Stalin se ha invertido totalmente “Bulgákov- No querrá irse sin mí. Habrá que obligarla, Iosif Visarionovich. Sácala de Rusia, lejos de nosotros, donde no pueda hacernos daño.” Hacemos referencia entonces al título *Cartas de amor a Stalin*, elemento paratextual significativo que muestra la unión entre Stalin y Bulgákov y que excluye a la mujer.

El título nos permite ver cómo funciona la relación entre los 3 personajes pero sobre todo la acción de Bulgákov con respecto a los otros dos personajes y a la mediación.

4.3- La mediación de Bulgákova

En las primeras escenas Bulgákova, mediante el juego metateatral, actuará como Stalin, lo que permitirá la aparición de un Stalin fantasmal. Lo interesante de este juego es que, gracias al mismo, Bulgákova se configura en una especie de mediadora entre escena y sala, la mujer indagará a Bulgákov en torno a la función del escritor, del arte, del teatro. Bulgákova también, retoma parte de la historia (Ricoeur, 1999) y la hace explícita (por ejemplo con comparaciones) para cuestionar todo, desde el accionar de Bulgákov, la política stalinista, hasta su propia función como esposa y mujer activa y crítica en la obra. (Mayorga: 2011)

Desde la escena 5 hasta la 10, Bulgákova no tiene una participación tan frecuente ya que Stalin va tomando su lugar en la casa y en la relación con Bulgákov; sin embargo, el papel de Bulgákova nos interesa por el mismo motivo que mencionamos en la primera parte, Bulgákova mantiene su rol crítico y su presencia sigue siendo fuerte en la obra, porque toma distancia con respecto a la realidad que vive su marido y puede actuar al respecto.

En las primeras 5 escenas son necesarias para analizar cómo es utilizada la memoria (Todorov: 2000) y por ella la historia y sus consecuencias (Ricoeur: 1999).

La primera mención a la historia oficial se da en la primera escena, al situarnos Bulgákov, con su carta, en su condición de artista censurado:

Bulgákov- (*Leyendo*) "Estimado camarada: Mi obra *La huída*, cuyo estreno estaba previsto para el próximo Septiembre, ha sido prohibida durante los ensayos. (...) 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". (pág. 1)

En este contexto Bulgákova comienza con los cuestionamientos a Bulgákov:

Bulgákova- ¿Irnos de Rusia, Mijaíl?
(Largo silencio. Bulgákov no replica.)
¿De verdad crees que podemos vivir en otro país? No creo que podamos. Es nuestro cielo, nuestra lengua, nuestra gente...

Entonces el primer planteo que realiza Bulgákova es sobre su condición de individuo y su nacionalidad, su libertad como ciudadano ruso y también como pareja. En este momento no se cuestiona el vivir el uno sin el otro, esto se muestra claramente en la utilización de los verbos en plural "irnos", "podemos" "podamos", "nuestra" en los cuales se piensan como pareja, siempre en contra de Stalin.

Mientras Bulgákov se pregunta por qué Stalin no responde a sus cartas, Bulgákova va más allá y comienza con los cuestionamientos sobre el rol del escritor:

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 no puedo vivir en la Unión Soviética." ¿Cómo reaccionará Stalin ante esas palabras? (pág. 2)

Cuando Bulgákova hace hincapié en la pregunta sobre el efecto de las palabras se destaca la importancia del espectador, ya que la obra (en este sentido las cartas) siempre tienen como dirección el espectador, quien hará uso de las mismas para su propia experiencia, tanto como los detalles de la historia que se relatan en *Cartas de amor a Stalin*. En este caso, más que una reflexión sobre la teatralidad del texto, responde "a un mecanismo de conducción de la recepción: el texto da entonces a entender cómo debe ser comprendido" (Pavis, 2011:15)

En el comienzo del juego en el que Bulgákova hace de Stalin, la mujer cuestiona a Bulgákov como si lo hiciera Stalin aunque el sentido de los cuestionamientos apuntan a generar una reflexión:

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 Mijaíl 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. (pág. 3)

Aquí observamos cómo se entrelaza la memoria selectiva (Ricoeur: 1999) con la actitud crítica del espectador ya que se destacan elementos precisos (de la historia oficial, o memoria enseñada) como los nombres de obras (*La Isla Púrpura*) y centros artísticos en los cuales la censura hace foco, como el Comité Central del Teatro además de destacar que todo se produce en el gran marco de la época de la "revolución" Stalinista.

Los planteos de la función del teatro y del espectador son materia constante en los diálogos los cuales nos llevan a pensar en lo metateatral, no sólo como la representación de la obra dentro de la obra sino como un texto en donde las reflexiones sobre el teatro, y sus componentes, entre ellos el espectador y su función, cumplen un rol fundamental para la comprensión de la misma.

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. (pág. 3)

En el ejemplo anterior se observa una reflexión sobre lo que el mismo Bulgákov como escritor considera como sátira pero también sobre la censura dentro de la Unión Soviética como en el ejemplo siguiente:

Bulgákov- 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.

Bulgákov- También negará que en su obra *La huida* defiende a los enemigos de la Revolución. (pág. 3)

En este caso Bulgákov, haciendo de Stalin, sigue cuestionando al escritor sobre los temas que él mismo escribe y se hace explícita la censura ante lo que se debe o no escribir o lo que está permitido en la Rusia stalinista. Ante esto, Bulgákov responde algo que creemos que es central en la obra: “Bulgákov- Soy un escritor, no un político.” Esto permite uno de los cuestionamientos y crítica por parte de Bulgákov en donde se hace evidente la distancia que ella toma de su marido:

Bulgákov- ¿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"?

En este sentido la figura de Bulgákov representa la mediación entre la escena y sala, instando como se espera del espectador, que intente develar la realidad y analice los hechos históricos de otro modo, que sea útil para su propia actualidad, poniendo en duda y a la vez reflexionando sobre el poder del arte. Por otro lado Mayorga pone en boca de la mujer concepciones sobre la función del arte y el compromiso del escritor para con la sociedad, no un compromiso político de formular y dirigir al pueblo con determinadas ideologías sino un compromiso de ser útil, develando la realidad.

Los constantes planteos de la obra se tornan un círculo, en los que se pone énfasis en la figura del escritor como actor, en el poder político que censura y en la relevancia de la crítica constructiva. A la vez se reflexiona sobre el poder del arte para cambiar la realidad o su modo de verla, de ahí que la opción por un teatro creador de memoria y de conciencia, por parte de Mayorga, constituya hoy una decisión moral y política, previa a cualquier otra y de más alcance que ningún compromiso.

Siguiendo con los planteos que realiza Bulgákov al escritor, en la escena 2 encontramos múltiples preguntas que refuerzan la actitud crítica de Bulgákov, sin dejar su papel de ser Stalin,

la mujer insiste en cuestionar a Bulgákov sobre su rol como escritor, como ciudadano, pero sobre todo como individuo libre:

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

(...)

Bulgákov- 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...

Bulgákov- ¿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 Maiakowski. 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. (págs. 4 y 5)

En estos diálogos además de indagar al escritor sobre su función en esos años, se toman ejemplos de otros escritores que murieron por no estar de acuerdo con las ideas que plantea el stalinismo, por lo cual se opera una selección de la memoria histórica en la que aparecen determinados apellidos de escritores y no otros, por ende la selección no es arbitraria sino que sirve para una posible comparación con las decisiones que tiene que tomar Bulgákov sobre cómo proceder y ponen en evidencia la censura del momento como en el ejemplo siguiente: “Bulgákov- Se expresa como si no tuviera nada que perder. ¿No tiene nada que perder?”

Estas preguntas que formula Bulgákov actuando como Stalin, no son respondidas por Bulgákov quien sigue escribiendo casi maquinalmente y no genera ni un atisbo de sospecha sobre lo que le plantea Bulgákov; esto se profundiza aún más después de la escena 3, cuando Bulgákov recibe la llamada de un supuesto Stalin.

Desde la escena 4 hasta la 10 se prolonga una espera por parte de Bulgákov, quien está convencido de que el mismo Stalin lo llamará, esto produce otro pivote de acción importante y que diferencia más explícitamente el accionar de Bulgákov del de Bulgákov.

Si ya Bulgákov era crítica con respecto a la función del escritor y al régimen stalinista, en estas escenas se harán más evidentes las sospechas y las dudas con respecto a la realidad suya y la de su marido.

En la escena 3, Bulgákov como esposa pregunta:

Bulgákov- ¿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 reunirnos para charlar".

Pausa.

Bulgákov- ¿Por qué no lo llamas tú?

Bulgákov- ¿A Stalin? ¿Te has vuelto loca?

(Pausa. Bulgákov toma papel y pluma.)

Le escribiré recordándole mi disposición para acudir a esa cita. (*Silencio*) ¿Preparada? (pág. 5)

Si bien parecen preguntas, aparentemente ingenuas, nosotros creemos que las mismas van acentuando la posición de Bulgáková con respecto a la llamada que recibió Bulgákov, ella toma una actitud distinta, no espera nada ni de su marido ni de Stalin, por eso le servirá para tomar distancia y ver las otras realidades, comparar las distintas acciones, como es el caso de otro escritor, Zamiatin.

En la escena 4 Bulgáková habla sobre su encuentro con el mismo:

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

(A Bulgákov no le importa. Está impaciente por escribir.)

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...

Bulgáková- (Interrumpiéndole) Zamiatin ha recibido respuesta positiva.

(Conmoción de Bulgákov.)

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.)

¿No vas a ir a felicitarlo?

(Silencio.)

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. (pág. 6)

En este diálogo se hace explícita la reacción de Bulgáková ante la inacción de Bulgákov, ella le muestra otros ejemplos de vida y lo incita a salir, a ver más allá y Bulgákov cada vez se va alejando más de ella y de la realidad.

Estas invitaciones a ver más allá de la realidad aparente son guiños que Bulgáková hace al espectador. Ante lo que para Bulgákov es real (la seguridad de que Stalin llamará, entre otros ejemplos) Bulgáková tiene una actitud no conformista, que se da principalmente por su libertad como mujer que puede ir del saber al hacer. Esta libertad se va destacando progresivamente y se puede hacer una comparación con la función del espectador que plantean las reflexiones teóricas de Mayorga.

En el siguiente ejemplo observamos cómo Bulgáková sostiene sus sospechas y sus dudas con respecto a la llamada de Stalin, y lo hace explícito en las preguntas a Bulgákov:

Bulgáková- 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 telefonado Stalin? ¿A cuántos ha dicho: "Tendríamos que reunirnos para charlar"?

Bulgáková- ¿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.

Bulgákov- ¿Y si no te volviese a llamar?

Bulgákov- No puede ser. Tenemos mucho de qué hablar. (Va a reanudar su carta) Le recordaré que tenemos una cita pendiente. ¿Vas a ayudarme? ¿A buscar las palabras justas? (pág. 6)

La duda de Bulgákov sobre la veracidad del interlocutor que produce , genera en ella, lo que proponemos como eje de nuestra hipótesis, una capacidad de ver y saber más allá que Bulgákov, y se configurará como una mediadora, una especie de alter ego del espectador que va del saber al hacer: “la mujer no cederá al fantasma su lugar, sin lucha.” la mantendrá con cierta distancia ante el poder que ejercerá, tanto Stalin y su poder político, como el Stalin fantasmagórico que enajenará a Bulgákov.

Esta seguridad de Bulgákov de que es realmente Stalin quien lo llamó, como marca claramente Mayorga en la Nota preliminar, “Bulgákov no tiene ninguna respuesta al respecto: es Stalin quien le llama, quien se dirige a él respetuosamente, quién elogia su obra.” y, a su vez, la seguridad de que volverá a llamar es lo que lo mantendrá en la espera interminable, la incapacidad de sospecha y dudas son la base de la inacción. Si al comienzo Bulgákov estaba censurado, después de la llamada, todas las acciones de Bulgákov, sobre todo la capacidad de reflexión y de dudas que lo hagan pensar en otras posibilidades y así poder elegir, se anularán. Distinta es la situación de Bulgákov quien sugiere otras acciones, otras formas de razonamiento, indaga en otras historias y las compara con las de su marido para buscar una posible salida:

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

(...)

Bulgákov- 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? (pág. 6)

El escepticismo con el que reacciona la mujer frente a la carta, adelanta la imposibilidad de que el público del teatro vea las obras de Bulgákov y principalmente la imposibilidad de que el autor siga con su tarea cotidiana de escritura de obras. La mujer es consciente del poder que ejerce Stalin sobre Bulgákov y que a medida que transcurre la obra se va acrecentando.

En el ejemplo anterior vemos la postura de Bulgákov, consciente de que una carta cambió la situación de Zamiatin pero no así la de Bulgákov, la comparación de las dos historias, dos escritores censurados que por medio de una carta pueden salir o no de la Unión soviética es una muestra del azar del poder, pero sobre todo de la reflexión de este hecho que puede llevar al espectador a mirar dos perspectivas distintas de un mismo hecho histórico y se pueda relacionar de algún modo su propia experiencia y meditar sobre la misma.

En la escena 5 Bulgákov insiste en que Bulgákov considere la experiencia de Zamiatin:

Zamiatin. Ha venido a despedirse. (...) 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? (...) Quiere hablarte de la carta que él escribió a Stalin. Explicarte qué razones manejó para que Stalin lo dejase salir. (pág. 7)

Las respuestas de Bulgákov ante esto serán, callar e ignorar este hecho, justificar su aislamiento con el trabajo de escribir cartas, ante esto su Bulgákov no abandona su lucha y es ella misma quien lee la carta de Zamiatin y que se puede observar en las acotaciones escénicas: “Ya está: se ha ido. Espera encontrarse contigo algún día en algún lugar del mundo. Te ha dejado esto. (Pone un papel ante Bulgákov). La carta que él escribió a Stalin. (Bulgákov ignora el papel. Su mujer lo toma para leérselo en voz alta).”

En esta escena está presente el Stalin fantasmal observando la situación, se hará explícita la incomunicación de Bulgákov con Bulgákov como vemos en el siguiente ejemplo:

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 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. (pág.7)

A partir de este momento, nos acercamos a la segunda división de la obra que hicimos al comienzo. Stalin desplazará progresivamente a Bulgákov de escena, ya que de ahora en más Bulgákov no hará más de Stalin y será el propio espectro quien ocupe la atención de Bulgákov. Sin embargo antes de que Bulgákov comience a dialogar con Stalin, Bulgákov acentuará su postura firme de no seguir un único camino, el de las cartas, sus actitudes irán, ya, hacia el hacer propiamente dicho, será ella quien buscará otras salidas:

¿Otra carta, Mijail? ¿Crees que una carta más nos sacará del infierno? *No hay respuesta. Bulgákov escribe.* 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. (pág.9)

Bulgákov polemiza en el hecho de que su marido escriba cartas a Stalin porque esto es poco productivo ya que, hasta el momento, escribir cartas para un solo receptor no los ha ayudado ni a salir de la casa, ni a obtener libertad alguna.

Bulgákov vuelve una y otra vez sobre este planteo, se puede comparar la reacción de ella ante la escritura de Bulgákov en la primera escena, aquí se destaca el valor de la escritura artística (obras de teatro, novelas, poesías, etc.) frente a la escritura de cartas. Las cartas a quien detenta el poder, Stalin, limitan la recepción y se monopoliza el sentido, a diferencia de lo que se espera

con otro tipo de escrituras, por ejemplo en el teatro, en el cual se producen intercambios de ideas entre escena y sala, autor- espectador, ya que es un arte para la polis.

La mujer tanto como el público es crítica, puede ver más allá de lo que sucede con su marido y lo más importante, advierte, sospecha, genera dudas y actúa libremente porque observa con cierta distancia cómo funciona su marido frente a la escritura y las leyes impuestas por el gobierno de Stalin:

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

(Bulgákov escribe. Stalin se sitúa entre él y ella.)

¿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. (pág.11)

Las dudas de Bulgákova se manifiestan en interrogar sobre la realidad de la función del escritor, del compromiso del arte y la libertad creadora, hacerse oír:

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 hablaras, 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. (pág. 12)

En estos diálogos se observa la posición firme de Bulgákova frente a la actitud de su marido, ella indaga al escritor y sospecha de todo, es consciente de la importancia de la escritura para un autor teatral y de la representación de sus obras. Ante la actitud cegada de Bulgákov la mujer no se encierra en el círculo de la llamada de Stalin, ve más allá, tiene la distancia pertinente para poder mirar las cosas con claridad, la mujer puede salir a la calle y seguir haciendo su vida normalmente, lucha por su libertad y la de su marido, lucha por ser escuchada por él. Es esta “justa distancia” (Ricoeur: 1999) que tiene Bulgákova otra de las características que podríamos pensar como la que existe entre el público y la obra.

5. Las dos caras del poder

*Entre los personajes, me interesan especialmente
aquellos que, en su pequeñez, salieron a combatir
contra un enemigo colosal,
conscientes de que era la humanidad
lo que estaba en juego
(Juan Mayorga)*

5.1- El Poder

La obra de Mayorga presenta hechos históricos que pueden plantearse desde la perspectiva del poder según entiende este dispositivo Michel Foucault (2004), tanto el poder productivo como el negativo.

El hecho de utilizar dos personajes históricos permite, en primera instancia, ver la historia desde el punto de vista del teatro histórico y político y, a la vez, dar un giro mediante la ficción al utilizar la figura de Stalin como un fantasma.

El camarada Stalin, quien censura al escritor Bulgákov en la historia oficial, en el drama figura, además, como un personaje fantasmal, quien progresivamente toma el control sobre los actos de Bulgákov hasta hacerlo producir y vivir en una realidad que no es la misma que la de Bulgákov, su esposa.

El poder en *Cartas de amor a Stalin* surge como negativo ante la imposibilidad de Bulgákov de representar, escribir y publicar, ante el impedimento de salir del país y finalmente al anularlo como escritor que produce libremente o como hombre que vive en una realidad común a la de su esposa.

Por otra parte, el poder productivo se observa en que, mientras que las producciones de cartas son cada vez más numerosas, el fantasma de Stalin toma posesión de la mente de Bulgákov y recrea en él ficciones, otra realidad y finalmente una obra teatral.

La escritura de una ficción, surge de la obsesión de Bulgákov por su censor, el Stalin fantasmal lo hace producir, maneja sus manos, lo induce a la acción de escribir pero a la inacción de ser él mismo un individuo libre para tomar las armas y salir con su esposa del país.

Cartas de amor a Stalin pone ante el espectador un hecho particular; desde una esquina de la historia (la casa del escritor) vemos cómo corroe la vida de las personas el abuso del poder, muestra a la vez, las luchas de los personajes para salir no sólo del encierro de su país sino, en el caso de Bulgákov, de su propia casa.

Aún el espectador menos informado sobre este hecho histórico tiene la posibilidad de acceder a una parte de la violencia dictatorial, violencia que no se ejerce físicamente sino intelectual y psíquicamente. Los mecanismos de control por parte del poder de Stalin se hacen carne en el propio cuerpo de Bulgákov. Ante esto, parece decirnos Mayorga, quedan dos alternativas: “seguir escribiendo para un lector imaginario o anularse como escritor y persona y esperar la muerte”.

Brindar información sobre la obra de un escritor, sobre su persecución, sobre la ejecución de un poder negativo (Foucault, 1979), y las posibilidades de resistencia, como en el caso de

Bulgákova (el poder productivo) son, entre otros, datos que el autor muestra al espectador para que analice el pasado, su presente y obtenga una visión distinta a la dada por los archivos históricos tradicionales.

Si en el apartado anterior observamos un accionar de Bulgákova en el drama, que está relacionado a los hechos históricos y a la función crítica de ella (como espectadora), en este capítulo veremos cómo funciona otro accionar de ella en relación al saber y al poder. Este tipo de acción que realiza Bulgákova no será ya para que Bulgákov logre escribir sino para que salga de la casa y de la Unión Soviética.

La función de Bulgákova en la obra se puede observar también desde el desplazamiento escena. Como vimos en el apartado “Los indicadores de acción”, en la obra existe un adentro y un afuera que tiene una importancia fundamental en esta especie de mediación entre escena y sala por parte de Bulgákova.

Utilizamos el espacio como un eje de análisis para ver el adentro/afuera ya que funciona en cierta forma como una metáfora de la censura/libertad. Gracias al espacio vemos cómo circulan los personajes y con ellos las nociones de saber y poder.

Como vimos en el capítulo anterior, la obra comienza y se desarrolla dentro de la casa de los Bulgákov; por medio del juego metateatral, se dejará entrar en escena y por ende a la casa, al personaje fantasmal de Stalin; frente a esto, se observa un hacer de Bulgákova para que ella y su marido salgan del país, para que sean libres. Este hacer de Bulgákova está basado en un saber que le permite ejercer un poder productivo, para confrontar al poder negativo que ejerce Stalin, tanto el personaje histórico como el fantasmal.

5.2 Poder negativo

El eje de toda la obra es la censura de Stalin, con respecto a eso se ven dos actitudes distintas que sirven a la vez para diferenciar el accionar de cada personaje.

El hacer de Bulgákov se limitará a escribir carta tras carta. Gracias a la censura de Stalin, el escritor no sólo no publicará ni escribirá obras sino que no saldrá de su casa. La resistencia de Bulgákov se da mediante las cartas pero eso no es muy útil ya que su producción artística se ve afectada y esto se prolonga hasta su vida personal, se anula progresivamente su saber hacer: el escribir para un público.

Desde el comienzo vemos que el poder que ejerce Stalin es sobre la producción de Bulgákov, mediante la censura y las leyes que dicen “no”, este será el poder negativo (Foucault: 1979). Por otra parte este poder que dice “no” también afecta a Bulgákov de manera indirecta, la diferencia está en el saber y el hacer de cada uno.

En la primera escena se observa que la producción artística de Bulgákov estaba parada hace tiempo y se activa con una carta, Bulgákov es quien muestra esta inactividad: “llevabas meses sin hacerlo. Ni una palabra desde *Corazón de perro*.” (pág.1).

En la primera carta de Bulgákov a Stalin se destaca la censura absoluta de sus obras:

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 Turbin*, 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. (pág.1)

En este momento de la obra, todas las prohibiciones son sobre su obra artística y se declara además en la misma carta un pedido de Bulgákov, todavía consciente del poder de Stalin, un pedido de libertad:

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. (pág.1)

En un primer momento, como dijimos, la censura será sobre la obra del escritor, pero a medida que transcurre la obra, la censura y el poder negativo se va instalando en otros aspectos de la vida del escritor y por ende de la esposa, como se ve en comparación con otros escritores de la misma época: “Bulgákov- Casi ha vuelto loco a nuestro amigo Zamiatin. Ha fusilado a Pilniak. Ha logrado que Maiakowski se suicide.” (pág. 2). Su suerte no será muy diferente a la de estos

escritores que señala ya que poco a poco Bulgákov va dejando de salir de su casa, tal como señala Bulgáкова en la escena 2: “Te conviene salir, Mijaíl. Ver gente.” (pág.4). A lo que el escritor contesta la razón de su encierro, esta razón irá cambiando en el transcurso de la obra:

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? (pág.4)

En este diálogo se observa la postura diferente de Bulgáкова, quien mantiene desde el comienzo hasta el final su autonomía intelectual y física con respecto al poder de Stalin: “Olvidémonos de Stalin. No necesitamos su permiso para ser felices.” (pág.4).

En la escena 3 se produce la llamada del supuesto Stalin, este es otro hecho importante que genera más inacción por parte de Bulgákov, ya que lo positivo que hará desde el comienzo hasta el final, será la producción creciente de cartas a un solo destinatario: Stalin.

Desde la escena 4 hasta la 10 se prolongará una espera por parte de Bulgákov, quién no sólo no saldrá de la casa, como lo expresa irónicamente Bulgáкова:

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. (pág.6)

Sino que en su desesperación, Bulgákov producirá un Stalin fantasmal: “me había parecido... Al otro lado de la calle, entre los árboles. Me había parecido ver a Stalin.” (pág.7).

Esta es otra diferencia entre Bulgákov y Bulgáкова, el efecto del poder negativo en Bulgákov, por una parte se expresa en la creciente producción de cartas, hacia el final una obra de teatro (escena 8) e irónicamente, produce un Stalin fantasmal que lo acerca más a la locura y al delirio que a la libertad y lo alejará de su mujer. En el caso de Bulgáкова, en su saber crítico, en su poder hacer, como vimos en el apartado anterior, no se quedará con el poder que reprime y dice “no”, sino que hará todo lo posible para sacar a su esposo de la casa, pero sobre todo, para continuar su libertad.

5.3 Bulgákova como amenaza

La manipulación del Stalin fantasmal a Bulgákov muestra claramente que Bulgákova es considerada una “amenaza” porque ella sola puede moverse libremente y no depende de Stalin en ningún momento. Además de intentar mostrarle a Bulgákov esta manipulación, busca sacarlo de la casa, mirar más allá. Bulgákova se configura entonces como un peligro para Stalin y para el ejercicio de su poder, por ello se muestra claramente cómo Stalin intenta alejar a Bulgákov de su esposa.

En la escena 6, cuando Stalin hace su aparición, entre las primeras acciones está la de poner en contra a Bulgákov de Bulgákova haciendo que la indague:

Stalin- (A Bulgákov) ¿Piensas que conseguí convencerlos?

Bulgákov- ¿Los convenciste?

(...)

Stalin- (A Bulgákov) ¿No pidieron nada a cambio? ¿Nada de nada?

Bulgákov- ¿Pidieron algo a cambio? (pág.10)

Stalin dirige los diálogos de Bulgákov con Bulgákova, dicta lo que debe decirle a la mujer y logra sembrar dudas acerca de su compañía:

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. (pág.13)

La posibilidad de que Bulgákova ayude a ver la realidad a Bulgákov es una constante amenaza para Stalin (lo que se evidencia cuando la llama “esa mujer” en señal de desprecio). Ella no se queda con lo que ve, busca más salidas y eso es un continuo acecho al poder del represor ruso:

Stalin- ¿Quién era ese funcionario?

Bulgákov- ¿Quién era ese funcionario?

Bulgákova- No lo sé.

Stalin- ¿No se informó?

Bulgákov- ¿No te informaste? (A Stalin) No se informó. (A ella) ¿Hablaste con él sin saber quién era? (pág.14)

Explícitamente en la acotación escénica se ve que ambos personajes toman una misma postura, el desprecio hacia el hacer de Bulgákova: “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)”. (pág.14)

Después de esto, cuando Bulgákova se cuestiona si hace bien o no en buscar otras salidas y dice: “o es que he entendido todo mal desde el principio” (pág.14), Bulgákov ya no contesta y será directamente Stalin quien negará todo el hacer: “Stalin- Claro que lo ha entendido todo mal. Desde el principio. Desde la primera ventanilla. Incluso desde antes. Bueno, Mijaíl, ¿dónde estábamos?” (pág.15)

En la escena 8 Bulgákov ya sospecha de la confianza de su mujer, lo que lo alejará más aún de una posible salida y lo hace explícito a Stalin:

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. (pág.18)

Llegando al final Stalin deja explícita su postura con respecto a Bulgákova:

Stalin- A menudo me pregunto si esta mujer te conviene.
Y esto da pie para que Bulgákov descargue también su posición:
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 Ámsterdam; postal de Zamiatin desde España... (pág. 23)

En los diálogos anteriores y en los que siguen a continuación, se observa que Stalin manipula a Bulgákov con las cuestiones más íntimas de la pareja, se mete en su rol de amantes, de marido y mujer, y también en la forma de vestirse:

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. (pág.23)

No sólo intenta alejar a Bulgákova del lado de Bulgákov exponiendo todas estas cuestiones sino que invierte la realidad posicionándose él en lugar del “amado” y a Bulgákova en el lugar de la tirana:

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) (pág. 23)

Este párrafo nos lleva inmediatamente al título, como expusimos al comienzo, en donde se fundamenta cómo se invierte la relación entre marido y mujer, para cambiar por la de Bulgákov con Stalin y las consecuencias que tendrá hacia el final.

Por último, será Bulgákov quien declare su posición de estar lejos de Bulgáкова. Stalin habrá vencido a Bulgákov en su manipulación, pero no a Bulgáкова:

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. (pág.24)

En Bulgákov, el poder negativo de la censura produce un Stalin fantasmal con el que pueda dialogar pero esto es un juego que termina dejándolo solo. Bulgáкова, como se observa en la obra, es la única que tiene contacto con el exterior, que actúa libremente y sabe del ejercicio del poder político y sus consecuencias, es la persona que tiene capacidad de discernimiento, por ello es alejada de Bulgákov.

5.4- Poder productivo: Las cartas y la obra de teatro

Las cartas que Bulgákov va escribiendo tienen, efectivamente, un solo receptor, Stalin. Aunque a su vez leerá las mismas cartas a su mujer, existe una diferencia radical entre ambos receptores: Bulgáкова indagará al escritor sobre la función del autor y creará sospechas durante toda la obra para que Bulgákov recupere su fuerza creativa; en cambio, la presencia fantasmal de Stalin lo reducirá a seguir escribiendo cartas y a disminuir sus posibilidades artísticas, sociales y hasta personales.

Desde la escena 5 las cartas van aumentando progresivamente, junto con la presencia de Stalin, ocupando un lugar significativo en la casa, como se observa en las acotaciones escénicas: “Junto al teléfono, varias cartas dispuestas para el envío. Bulgákov, pluma en mano.” (pág.7); en la escena 6: “Las cartas ensobradas se acumulan. Bulgákov, solo, escribe.” (pág.9); en la escena 7: “El montón de cartas ensobradas ha seguido creciendo. Bulgákov intenta escribir una más, pero parece bloqueado.” (pág.12); escena 8: “Bulgákov entierra el manuscrito bajo las cartas.” (pág.21); y por último, el más evidente de los comentarios, en la escena 9: “Las cartas han invadido el lugar.” (pág.21).

Los escritos aumentan en cada escena, si bien son una producción por parte de Bulgákov, esta producción es engañosa ya que Stalin no responderá a ninguna carta y gracias a esta escritura constante, el Stalin fantasmal lo mantendrá ocupado hasta el final de la obra en ese único hacer, en ese “escribir cartas” a un solo receptor.

Por otra parte, y directamente relacionado con la actividad narrativa de Bulgákov, se observa otro aspecto de la metateatralidad que engloba los tres ejes de nuestro análisis: la memoria, el espectador y el poder. En *Cartas de amor a Stalin* se observa la creación de una obra de teatro por parte de Bulgákov, que muestra la función del teatro “haciéndose”, una obra de teatro que es producto de la ejecución de un poder que censura y que, a la vez, es metáfora de la misma obra: “un hombre y una mujer a los que visita el diablo”.

El tema de la obra que escribe Bulgákov surge de un diálogo que mantienen Bulgáкова y Bulgákov, cuando él repite cuatro veces la misma frase: “como si el demonio estuviera suelto por la casa”.

En la escena 8, Stalin ya totalmente instalado, dicta a Bulgákov lo que él quiere leer; bajo la presión de este poder existe el intento de resistencia de Bulgákov (Foucault: 1982) al escribir una obra sin la influencia de Stalin:

Stalin- (...) No me estarás ocultando algo.
(Lo mira fijamente. Hasta que Bulgákov le muestra unos folios manuscritos.)
¿Una novela? ¿La segunda parte de "La guardia blanca"?

(Bulgákov niega. Stalin hojea los folios.)

¡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. Y trata sobre el diablo, ¡qué interesante! (Mira de reojo a Bulgákov) Vamos, Mijaíl, cuando a un escritor se le ocurre un argumento, se pone de lo más alegre. ¿Cómo es que tú estás triste? (pág. 16)

Esta obra que crea Bulgákov, más allá de la temática que se trate, permite emerger una mirada crítica a la hora de la creación de los personajes, sobre todo el femenino, como se observa en la escena 9:

Stalin- (...) 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, Mijaíl, 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.) (pág. 21)

Como vemos, la obra muestra características precisas que hacen del nuevo texto que escribe Bulgákov un desdoblamiento de *Cartas de amor a Stalin*, sobre todo, importa destacar la percepción de Stalin con respecto al personaje femenino, que será igual a la percepción que tiene sobre Bulgákov.

En cuanto a la censura, también esta obra de teatro no se librará de ella. Stalin le recuerda esto a Bulgákov e insiste en que retome la escritura infructuosa de cartas:

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. (pág.19)

Ya en la escena 9 se hace explícita la censura y la violación de los derechos de Bulgákov:

Stalin- (...) 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 2287, 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? (pág. 21)

En contra de todas las reacciones de Stalin ante la escritura artística de Bulgákov, se encuentra, obviamente la reacción de Bulgákov:

(Bulgákov y la mujer se miran en silencio. Hasta que ella descubre el manuscrito. Se pone muy contenta.) ¿Una novela? ¿La segunda parte de "La guardia blanca"? (Lo toma. Lo hojea) ¡Una obra de teatro! *Bulgákov le arrebató el manuscrito.* ¿No vas a leérmela? *No hay réplica.* ¿Ni siquiera vas a decirme de qué trata?

Bulgákov- Del diablo. Estoy escribiendo sobre el diablo.
(Bulgákov enterra el manuscrito bajo las cartas). (pág.19)

La alegría de Bulgákov ante el manuscrito está en el hecho de pensar que Bulgákov todavía puede resistir, como ella, a la opresión de Stalin, ella mediante su hacer y Bulgákov mediante su escritura artística.

Después de corroborar que Bulgákov está perdido bajo el control de Stalin, Bulgákov, hacia el final de la obra, rescata el manuscrito, otra vez, quizás como un símbolo de libertad: “La mujer (...) Ha ido al lugar donde Bulgákov escribía. Ha recogido el manuscrito de Bulgákov para llevárselo consigo.” (pág. 25)

5.5 Bulgákova y el poder

El personaje femenino cumple diversos roles, por un lado la de ser receptora de las acciones que se suceden en la vida cotidiana de su hogar y el afuera, el accionar de Bulgákov, a la vez que ser receptora y crítica de las lecturas que Bulgákov va realizando en voz alta; por otro lado Bulgákova comienza un juego de actuar en un personaje (ser Stalin) y provoca al escritor a realizar determinadas acciones, a la vez que ella misma es quien va a hacer frente, nunca de manera pasiva, al poder dictatorial de Stalin, gracias a un saber que el escritor no posee.

El poder de Bulgákova radica en un saber (Foucault: 1980) que se observa en la lucha entre ésta y Stalin. Si bien este personaje no puede detentar un poder político como el personaje de Stalin, sí ejerce su propia resistencia indagando a Bulgákov, instándolo a escribir, a pensar, a reflexionar y a actuar. Bulgákova toma cierta distancia, lo que le da una perspectiva distinta, como podría ser la del espectador (Mayorga: 2011), quien mira los hechos desde una óptica diferente y en otro lugar de la escena.

Aunque Bulgákova no puede ver al fantasma de Stalin, ella comprueba la presencia del poder de éste sobre su marido “como si el demonio estuviese suelto por la casa”.

El poder de Bulgákova se caracteriza por ser un poder productivo, ya que, ante la censura, crea una experiencia, ejerce una resistencia activa tanto desde sus conceptos e ideología como con sus actos.

La acción de Bulgákova entonces, en esta parte del análisis, se enfoca más en el intentar sacar a Bulgákov de la casa y de la Unión Soviética, mediante un saber que sólo ella posee y es la distancia con respecto a la censura de Stalin; por otra parte, y en la misma medida, se verá cómo el hacer de Bulgákova permitirá mantenerla libre.

En los siguientes ejemplos veremos cómo Bulgákova, consciente de la inestabilidad, de su marido lo insta a salir de la casa por primera vez, en la escena 2:

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, Mijaíl. Ver gente. (Lo toca; quiere sacarlo a la calle. Pero Bulgákov vuelve a su carta). (pág. 4)

Lo mismo sucede en la escena 4:

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.)

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.) (pág. 7)

Bulgákova sale de la casa y entra siempre sola, ella funciona a la vez como el único contacto real con la realidad exterior para Bulgákov ya que éste nunca se mueve del lugar, y sólo tiene contacto con otras personas que pasan por la casa: “Todo Moscú cuenta esa historia. Se la has contado a todo el mundo que ha pasado por aquí” (pág.6), pero, poco a poco, Bulgákov ya no permite que nadie ingrese a su casa, excepto Bulgákova, “ya le he dicho que últimamente no recibes a nadie” (pág.7).

La mujer es la única persona que habita la misma casa que Bulgákov y conoce su vida pero con la distancia suficiente para configurarse como un otro que actúa libremente hasta el final.

En la escena 4, gracias a las acotaciones escénicas y a los diálogos, vemos que ella sale, en esta ocasión para llevar las cartas al correo por pedido de Bulgákov, pero no pasará mucho tiempo para que esto cambie:

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 es igual, la gente se vuelve loca por enviar regalos a sus familias. Pero ya está, certificada, como querías. Enseguida 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. (pág.6).

Hasta este momento la mujer sigue ayudando a Bulgákov a llevar las cartas, pero esto no perdura mucho ya que ella pronto comienza a hacer visible su saber hacer, salir de la casa para buscar otras formas de libertad, en este caso salir de la Unión Soviética con una compañía teatral:

Bulgákova- ¿No me preguntas de dónde vengo? (Silencio.) Vengo del Teatro de Stanislavsky. *Silencio.* 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.

(...)

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

(...)

Bulgákova- Todo lo que tenían que hacer era escribir dos nombres más en su pizarra. (*Pausa*) Les tendí la tiza uno a uno. (*Pausa*) Nikolai, tu protagonista en *Los días de los Turbin*, 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...". (págs.10 y 11).

Ante la acción de Bulgákova y la búsqueda de otras formas de salir del encierro y la censura, Bulgákov siempre se opondrá pero ella no dejará que esto le impida seguir buscando opciones, como se observa en la escena 6:

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

Bulgákov- Ése no es el camino correcto. (pág. 11)

A pesar de esto, en las siguientes escenas Bulgákova estará más fuera de la casa que dentro, tal como observamos en el otro capítulo. Después de la escena 5, Stalin estará más presente que Bulgákova, el desplazamiento es inversamente proporcional a su posibilidad de ser libre, gracias a su constante hacer:

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." (pág.13)

Cabe destacar que Bulgákova, consciente de la inacción de Bulgákov, en esta búsqueda de salir al extranjero siempre lo tendrá en cuenta hasta el final, sin importarle las consecuencias, soporta el cansancio y la vergüenza buscando alternativas:

Bulgákova- Estaba impaciente por conseguir nuestro permiso. Me dirigí a la tercera ventanilla. Allí no encontré a nadie. Pensé que me habían gastado una broma y que más valía volverse a casa, pero 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. (pág.14).

Y sigue:

Bulgákova- Le tendí los carnés 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".

(...)

Bulgákova- Llegué antes de que abriesen. El funcionario de la quinta ventanilla me hizo una seña para que me acercase. Ni media sonrisa, Mijaíl. 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.

(...)

Bulgákova- Así que hoy, nada más levantarme, me he ido al Comité. Los pasaportes no estaban. Admito que se me ha pasado por la cabeza: "Mijaíl 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" (...) Hasta ellas había llegado el rumor de que por fin vamos a realizar el viaje con que durante tanto tiempo hemos soñado. (Pausa.) Dijiste que se reirían de mí y ya ves. Ni media sonrisa. Sólo tenemos que esperar unos días más. *Pausa.* ¿O es que lo he entendido todo mal desde el principio? (pág. 14)

Esa frase que pronuncia varias veces Bulgákova y que el marido le reclama: “entender mal” será la clave para observar que la mujer sigue sosteniendo las dudas sobre cómo actuar pero no por ello se paraliza.

El poder de Bulgákova se basa en un saber-poder salir del encierro. Bulgákova es un sujeto libre puesto que, “sin la posibilidad de una resistencia obstinada, el poder equivaldría a una determinación física” (Terán, 1995:182)

Esta resistencia obstinada la lleva a recurrir a los medios más extremos para buscar una salida:

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? (2002:15)

(...)

Bulgákova- ¿Me acompañarás? (Buscando la mirada de Bulgákov, se sitúa entre él y Stalin) 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.) (...)

Bulgákova- Te sacaré de aquí, Mijaíl. Conseguiré esos pasaportes. Te sacaré de este infierno. (pág. 15)

Quizás esto también sea un guiño para el espectador, quedarse en la casa conviviendo con el demonio es más peligroso que salir sola a buscar la libertad:

Bulgákova- Hasta el último momento, pensé: "Mijaíl 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: "Mijaíl 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, Mijaíl 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 Mijaíl Bulgákov. Hasta los peores escupen, en cuanto menciono tu nombre. (pág.19)

La mediación de Bulgákova en la obra aparece como la posibilidad de una apertura a la verdad como alter ego del público desde la obra, ejerciendo un poder positivo (Foucault: 1980) ya que le permite tomar conciencia de la realidad y luchar contra el encierro o la censura de Stalin, a diferencia de Bulgákov quien queda atrapado en ese juego de luchas de poder de una manera negativa. Tal como lo diferencia Michel Foucault (1979), la presencia de Stalin es quien dice “no” y lo confina a una no realidad, a vivir en aislamiento y censura permanente.

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

Bulgákova- Carta de Zamiatin desde París.

(Pausa.)

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.)

Vayamos a la frontera, Mijaíl. Tú y yo, sin papeles, sólo con nuestra voluntad. Vamos a la frontera. Para atravesarla, sólo necesitamos estar juntos. *Pausa.*

Bulgákov- ¿Irme de Rusia?

Bulgákov- Sólo necesitamos estar juntos. Donde sea. Mijaíl, 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. (Pausa.)

Bulgákov- ¿Por qué no te mata? ¿Por qué no envía a alguien a que acabe el trabajo? Habría muchos dispuestos a hacerlo. Todos éstos que me escupen. Todos me escupen, en cuanto menciono tu nombre. (págs. 23-24)

Mayorga sostiene que “el compromiso es decir la verdad. De eso se trata: de decir la verdad. De hacer visible la realidad. De hacerla visible, porque la realidad no es evidente. De desvelarla, porque está enmascarada” (Mayorga, 2011: 232). Lo que pensamos es que podría ser una analogía, también, entre la función de Bulgákov con la del mismo autor teatral, intentar “desvelar la realidad”; que tanto el autor como el público/receptor tengan la posibilidad de abrir la tapa de la caja de la realidad, ver qué hay en el fondo, escharbar y luchar por encontrar algo que sea útil, que obligue a repensar. Para el autor “el contenido informativo es lo menos importante de cualquier forma artística; también lo es del teatro histórico. Una obra de teatro lograda no es aquella que consigue transmitir una información al espectador. Obra de teatro lograda es aquella de la que el espectador hace una experiencia” (Mayorga, 2011: 215).

Creemos que Bulgákov hace una experiencia ante la censura de su marido, que la arrastraría a ella misma si no tuviera la posibilidad de “elegir”, como sucede al final de la obra:

La mujer ha entrado con sus maletas, vestida para salir de viaje. Ha ido al lugar donde Bulgákov escribía. Ha recogido el manuscrito de Bulgákov para llevárselo consigo. Ha mirado a Bulgákov por última vez. Se ha ido sin dirigirle un gesto de despedida. (pág. 25)

La circularidad de los planteamientos de la obra ponen énfasis en la figura del escritor como actor social, del poder político que censura y la relevancia de la crítica pero, sobre todo, del poder del arte para cambiar la realidad o su modo de verla: “se ahí que la opción por un teatro creador de memoria y de conciencia constituya hoy una decisión moral y política, previa a cualquier otra y de más alcance que ningún compromiso”¹⁴.

¹⁴ Del original del autor: “Shock”. Pág. 2

6. Conclusiones

El estudio del drama *Cartas de amor a Stalin* (2002) implica en sí mismo una búsqueda conciliatoria, es decir, un análisis de elementos que nos permitan comprender juntas las múltiples variantes y disciplinas que confluyen en el drama. Por esta razón, nuestra propuesta parte de una hipótesis que destaca la mediación de Bulgáková en una especie de alter ego del público, en dicha mediación se conjuga la memoria, el poder y la función del espectador. El recurso metateatral nos permitió el análisis de cada eje propuesto y una unidad que dio cuenta de la mediación de Bulgáková.

A partir de esta interpretación planteamos un marco teórico de tres ejes: la memoria, el espectador y el poder. Cada uno de los ejes, expuestos en el orden mencionado, permiten un recorrido por la obra en el que se demuestra la función mediadora de Bulgáková destacando distintos aspectos del personaje femenino que lo diferencian de los otros dos personajes presentes en la obra.

En la primera parte de nuestro estudio, las cuestiones formales de un planteo sobre la mediación de Bulgáková exigían un panorama que contemplara, aunque sea a grandes rasgos, todos los elementos de los que nos serviríamos a lo largo de nuestro análisis. Por esta razón, comenzamos realizando un recuento descriptivo de los elementos paratextuales y su accionar dentro del proceso particular de la función mediadora, cuestión que en algunos casos terminaron de profundizarse en los capítulos siguientes.

Los elementos paratextuales del drama nos muestran datos que describimos en el análisis de los distintos ejes como en el caso del título, el espacio, el tiempo y sobre todo las acotaciones escénicas, ya que por medio de éstas, la obra nos revela un detalle importante: la presencia de Stalin es fantasmal, lo que lo diferencia del Stalin histórico y lo refigura.

El recurso metateatral claramente presente en *Cartas de Amor a Stalin* opera de distintas maneras y tiene variadas connotaciones. Por una parte, se observa el juego metateatral que inicia Bulgáková, en su “hacer de” Stalin para reactivar, en principio, la escritura de su marido. En este apartado destacamos que en ese juego comienzan a hacerse más visibles los elementos históricos del drama, la figura de un Stalin histórico cobra relevancia, los aspectos físicos que retoma Bulgáková para su actuación nos remiten al teatro que se está haciendo. Por otro lado, entran elementos de la memoria enseñada (Ricoeur: 1999) como por ejemplo los detalles del Stalin histórico que sirven para la verosimilitud de la actuación de Bulgáková ante Bulgákov y por tanto ante el público.

Partimos de este juego metateatral porque gracias a esto podemos profundizar en los ejes de memoria y espectador ya que la configuración de la figura de mediadora de Bulgáková se da

porque ella, en su hacer de Stalin, conjuga elementos teatrales, discursos, reflexiones políticas, ideológicas y culturales.

Las variaciones históricas que opta Mayorga para la conformación de *Cartas de amor a Stalin* se funden junto a la ficción y se encarnan en la figura femenina, Bulgáková, quien es el único personaje con nombre ficticio y que puede, por tanto, cumplir una función diferente a los otros dos personajes. El papel de Bulgáková es relevante en tanto que funciona como una especie de alter ego del público, una mediadora entre escena y sala, entre el Moscú stalinista y la actualidad de las representaciones. Creemos entonces, que Bulgáková puede funcionar como un personaje atemporal que en la representación, medie entre las dos épocas.

Mayorga es consciente de la selección de la historia que utiliza para la creación del drama, ya que no cualquier pasado entra en escena, lo que permite destacar hechos que puedan ser usados como una memoria ejemplar (Todorov: 2000).

En este uso de la historia Mayorga declara que es importante evitar dos tentaciones, una es la tentación historicista y la otra, la actualizadora. La primera consiste en dirigirse hacia el pasado invitando al espectador a ser un testigo presencial. Esto se da, generalmente cuando se evidencia una reconstrucción historicista del vestuario, del espacio y de algún modo el espectador es invitado a mirar como si pudiese ver la escena como testigo de aquel tiempo. Sin embargo, para el dramaturgo esto sería una estafa al espectador, "porque nosotros no podemos ubicarnos en aquel tiempo, no tenemos las palabras, las categorías, las experiencias, los miedos y las pesadillas de los hombres de esos tiempos, pero aunque fuese posible este viaje del espectador a aquel tiempo, eso sería una pérdida de todo aquello, de todo ese tiempo que ha pasado desde el acontecimiento hasta nuestro presente"¹⁵ y eso para el autor, es todo un capital. Mayorga recuerda una frase de Benjamin. "la verdad tiene hora", para alejarse entonces de esta tentación historicista y concuerda con Ricoeur en la "justa distancia" (Ricoeur, 1999), ya que cada tiempo puede ver los anteriores de un modo que nunca antes se pudo hacer. Es posible descubrir en cada representación aspectos sobre Bulgákov que son comprendidos de un modo distinto que por el hombre que vivió aquellos acontecimientos. La otra tentación que trata de evitar el teatro de Mayorga es lo opuesto al historicismo, lo que él denomina el "gesto actualizador"; si se intenta evitar este salto del tiempo, se evitará tomar ese pasado para traerlo al presente, de algún modo centrifugado de todo aquello que no tenga "rabiosa actualidad". Se haría una colonización del pasado por el presente y, en lugar de mirar con cierta hospitalidad el pasado, sólo se miraría aquella parte de la historia en que uno mismo se

¹⁵ Fragmentos extraídos de una conferencia de Juan Mayorga en video: <https://vimeo.com/3620415>

reconoce. Consecuentemente, y retomando el concepto de Benjamin, esto sería por tanto “un salto de tigre al pasado”, desgarrando pedazos de historia sólo con un fin personal y no sería entonces un buen empleo de la memoria.

El uso de la memoria selectiva es una elección del autor y se expresa no sólo en el tema de la obra sino en los detalles que se observan en la configuración de Bulgákova, en su hacer crítico y en posicionarse, tal como espera Mayorga del público, en una actitud de sospecha e indagatoria, es decir, generadora de interrogantes.

Bulgákova lejos de ser un personaje pasivo que recepta las reacciones de Bulgákov y lo acompaña desde la comodidad del hogar, por el contrario, es un personaje sumamente dinámico y valioso. Bulgákova en el transcurso de la obras, además de ser crítica con el accionar de su marido, también es activa en cuanto a fomentar la escritura del Bulgákov censurado.

En el apartado de la Mediación de Bulgákova observamos como haciendo de Stalin, indaga a Bulgákov sobre el rol del escritor, sobre su posición política y fundamentalmente, sobre la función del arte en la sociedad. Creemos que en estos diálogos Bulgákova toma distancia del escritor y va generando dudas que pueden funcionar como guiños al espectador.

El hacer de Stalin le permite a Bulgákova posicionarse ante el escritor con una autoridad distinta a la que podría tener como esposa y lo insta a pensar. Bulgákov acata las diversas indagaciones y responde a ello pero sólo justificando su accionar. Creemos que esta actitud de Bulgákova como mediadora entre escena y sala es el hacer pensar al escritor y en consecuencia, al espectador.

Del mismo modo, el uso que Bulgákova hace de la historia le sirve como un medio para fundamentar su espíritu crítico y sus dudas, apoyándose en hechos particulares que le permiten construir su ideología y utilizando, a su vez, estos hechos para mostrarle a Bulgákov distintas situaciones que el stalinismo ha producido en diversos escritores y en la Unión Soviética en general.

Entre todos los diálogos que se dan en la obra consideramos uno en particular en el que se evidencia esta mediación de Bulgákova entre escena y sala:

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? (pág.3)

En este diálogo se destaca la responsabilidad que debe tener el artista siempre con el pueblo y por tanto para con el espectador. La función del teatro de la memoria, de un teatro crítico y

político es parte de la concepción que el mismo Mayorga tiene sobre el teatro, como expusimos en la introducción.

Otro de los acontecimientos importantes del drama es la llamada que recibe Bulgákov del supuesto Stalin. Hicimos hincapié en esta situación porque Bulgákov es la única que sospecha sobre el verdadero interlocutor de la llamada; tanto ella como el público no escuchan quién es el que está del otro lado del teléfono y, aunque Bulgákov constantemente afirma que quien lo llamó es el camarada Stalin, la mujer opta por el beneficio de la duda. Este es otro guiño al espectador porque puede optar por tomar la versión de Bulgákov o iniciar sospechas y permanecer en estado de alerta como Bulgákov.

La llamada del supuesto Stalin es un hecho relevante porque a partir de ésta se prologa una espera por parte de Bulgákov que lo lleva progresivamente a la inacción, al simple deseo de hablar con el enemigo, y lo convierte en un sujeto enajenado que presenta una incapacidad para concebir la realidad, y por ende, para entenderla a partir de diferentes perspectivas.

Bulgákov es consciente de los múltiples efectos que genera la censura stalinista y las distintas formas que toma la manipulación de Stalin, ya que no sólo es el impedir la publicación y la representación de las obras sino que se ven claramente las otras maniobras que utiliza Stalin para impedir que Bulgákov use la palabra. Bulgákov insta a que el escritor vuelva a la escritura para varios receptores ya que en las cartas se pierde el sentido del arte para la polis. Por este motivo, ella intenta promover la reflexión sobre la censura, comparando la historia de su marido con la de otros escritores pero sobre todo recalando que “del poder no se puede esperar nada”.

En la segunda parte desarrollamos la temática del poder y para demostrar cómo este dispositivo (Foucault, 2012) circula en la obra a través de los personajes. Destacamos la importancia de analizar el poder en *Cartas de amor a Stalin*, no sólo como un simple dispositivo que prohíbe, ya que bien puede leerse la obra como una metáfora del poder que censura.

Partimos del poder que prohíbe, en este caso, el poder negativo, pero luego tomamos el poder que produce y que permite la emergencia de distintos elementos, discursos, saberes, sobre todo subjetividades y, junto a ello, la elección de libertad de Bulgákov.

Creemos que el poder que ejerce Stalin, tanto el personaje histórico como el Stalin fantasmal, en la obra se desdobra, es un poder que a la vez que censura y prohíbe, engendra elementos que permite ejercer resistencia por parte de los otros dos personajes.

Quien padece el poder negativo directamente es Bulgákov, censurado en todos los ámbitos artísticos y sociales, en la obra se destaca, además, una progresiva anulación de su ser. Nos es útil ver cómo este poder que prohíbe surte efectos en el Bulgákov porque nos permite una comparación con la actitud de Bulgákov en donde también se refleja la mediación.

La producción intelectual del Bulgákov sufre una censura externa, es decir, el régimen stalinista es quien prohíbe toda su actividad en los ámbitos teatrales pero la censura se extiende a su libertad como individuo. Progresivamente las distintas estrategias que emplea el stalinismo se van infiltrando en la casa del escritor, modifican la relación con Bulgákov y finalmente penetra en sus concepciones artísticas, intelectuales y mentales.

Ante este poder negativo que ejerce primero el Stalin histórico y después el Stalin fantasmal, la función de Bulgákov es fundamental porque en ella se encarnan todas las luchas para lograr la libertad de su marido y, por supuesto, la suya. Todas las acciones y decisiones que ejecuta Bulgákov son resistencias directas contra el stalinismo y contra la figura fantasmal de Stalin que está enajenando a su marido.

Como menciona Foucault, el poder sólo se ejerce sobre individuos libres y se espera que puedan ejercer una resistencia. Bulgákov es el personaje más libre de los tres ya que tiene la posibilidad de elegir diversas alternativas para escapar de la censura; la importancia del adentro/afuera de la casa como metáfora de libertad/ encierro nos muestra cómo el personaje femenino circula por diversos ámbitos con total libertad. La posibilidad de salir de la casa que parece endemoniada es un guiño al espectador, ya que Bulgákov en todo su hacer parece decirnos que es mejor salir a buscar la libertad por más peligroso que sea, a quedarse en un hogar en el que no hay posibilidad de realización personal ni de expresión.

Ante esta libertad y las continuas alternativas para salir de la casa y de la Unión Soviética que Bulgákov le propone a Bulgákov, el personaje femenino se convierte en una amenaza para el Stalin fantasmal, ya que si Bulgákov escuchara a su esposa y lograra sospechar sobre la manipulación que ejerce el poder negativo sobre él, podría resistirle totalmente y salir del encierro, por ende, del sometimiento.

En el apartado del poder productivo enfatizamos en las diversas producciones artísticas que se observan en el drama ya que el poder que dice “no”, no sólo prohíbe, sino que genera saberes, acciones, placeres. Estas producciones las vemos en las escrituras de cartas y en la creación de una obra de teatro por parte de Bulgákov.

Si bien, como destacamos antes, la escritura de las cartas es una producción que limita la recepción, creemos que es una forma de resistencia y de búsqueda de perfeccionamiento (aunque sólo sea para encontrar las palabras justas para convencer a Stalin). En las cartas hay muchos planteos artísticos, reflexiones y existe un trabajo con la palabra bastante significativo. Este trabajo formal de la palabra se observa con más claridad en la creación de la obra de teatro que escribe Bulgákov en la que el escritor pudo hacer uso de su experiencia. Creemos que bajo la

total censura y el sometimiento del Stalin fantasmal, el escritor ejerce la única gran resistencia y lo hace de la mejor forma que un artista puede hacerlo: escribiendo, imaginando y creando.

La resistencia de Bulgákov con su escritura no se sostiene y vuelve a recaer en la escritura de las cartas y en la relación enfermiza con el fantasma de Stalin; en cambio la postura de Bulgáкова se va fortaleciendo en el transcurso del drama. Si en las primeras 5 escenas la mujer fomenta la escritura creativa de Bulgákov y se ve muy claramente su espíritu crítico y reflexivo sobre la realidad, en las últimas 5 escenas el hacer de Bulgáкова se direcciona más hacia la búsqueda de libertad.

La lucha de Bulgáкова se recorre en toda la obra desde distintas perspectivas. Ella en la obra está siempre para mediar entre el afuera y el adentro, entre la libertad y la censura, es la crítica, la que tiene distancia con respecto a los hechos porque sabe de la historia, porque conoce a su marido y su trayectoria, porque se permite dudar y, ante todo, ser crítica con su marido y con Stalin.

Bulgáкова en su accionar manifiesta una actitud crítica y desmitificadora sobre la historia en general como una necesidad que va de la mano con la responsabilidad de mirar el pasado para reconstruir una parte de lo que fue el totalitarismo stalinista.

Juan Mayorga (2011: 1) admite una voluntad constante, en la literatura dramática española, de poner en escena momentos del pasado para “iluminar el presente”, y la elección de un personaje femenino como Bulgáкова, que hace frente a la censura y al poder dictatorial, parece ser un gran guiño al espectador en cuanto a las posibilidades de hacer elecciones, ya que, como menciona el autor en la nota preliminar, “la mujer no cederá al fantasma su lugar, sin lucha”.

BIBLIOGRAFÍA

Textos dramáticos:

MAYORGA, Juan (2002) *Cartas de amor a Stalin* en CELCIT. *Dramática Latinoamericana* N° 102, Buenos Aires.

Textos críticos:

ABIRACHED, R (1994) *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid, ADE.

ARISTÓTELES (2003) *Poética*. Traducción y notas de Eilhard Schlesinger. Buenos Aires. Losada.

ARSUMENDI, C. (2011) “Ruptura y entropía: dos rasgos de la comunicación en *Cartas de amor a Stalin*” en *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*. Mabel Brizuela (Editora) Facultad de Filosofía y humanidades. U.N.C.

BALESTRINO, G. (2002) “La reescritura en la Dramaturgia de Alfonso Sastre”. Tesis Doctoral. Universidad Nacional de Salta.

BARTOLOMÉ, V. (2011) “El teatro dialogando consigo mismo. La metateatralidad en *Himmelweg* y *Cartas de amor a Stalin*” en *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*. Mabel Brizuela (Editora) Facultad de Filosofía y humanidades. U.N.C.

BOBES NAVES, Ma. Del Carmen (1997) *Semiología de la obra dramática*. Madrid, Arco Libros.

CASTRO, E. (2004) *El vocabulario de Michel Foucault*. Edición Universidad nacional de Quilmes. Bs, As.

FOUCAULT, M. (1969) *Arqueología del saber*. Ed. Siglo XXI. México.

_____ (1978) *Microfísica del poder*. Ediciones de La Piqueta. Tercera edición.

_____ (1987) *El orden del discurso*. Tusquets Editores. Barcelona.

_____ (2002) *Historia de la sexualidad I*. La voluntad de saber. Editorial Siglo XXI Editores Argentina.

_____ (1978, 2008) *La verdad y las formas jurídicas*. Editorial Gedisa. Barcelona. España

_____ (2012) *El poder, una bestia magnífica*. Ed. Siglo XXI. Buenos Aires. Argentina.

FONSECA, S. (2011) “Acerca de Bulgáková: público y conciencia” en *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*. Mabel Brizuela (Editora) Facultad de Filosofía y humanidades. U.N.C.

GABRIELE, J. (2009) “Juan Mayorga: una voz del teatro español actual” y “Entrevista con Juan Mayorga” en *Los dramaturgos hablan. Entrevistas con autores del teatro español contemporáneo*. Oviedo, KRK Ediciones, pp. 161-174 y 175-188.

GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis (Director) (2007) *Análisis de la Dramaturgia. Nueve obras y un método*. Editorial Fundamentos. Madrid.

MAYORGA, J. (2011) “El dramaturgo como historiador”, “El teatro es un arte político” y “Ni una palabra más” en *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*. Mabel Brizuela (Editora) Facultad de Filosofía y humanidades. U.N.C.

_____ (2010) artículos en versión original:

“El poder como lo sueña el impotente”

“El teatro es un arte político”

“Sanchis y la memoria común”

“El espectador como autor”

“Shock”

PAVIS, P. (1998, 2003, 2008, 2011) *Diccionario del teatro*. Dramaturgia, Estética, Semiología. Bs As, Ed. Paidós.

PAVIS, P. (2001) “Tesis para el análisis del texto dramático”. Original del autor.

RICOEUR, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Presentación de Ángel Gabilondo. Traducción de Gabriel Aranzueque. Universidad Autónoma de Madrid.

TERAN, O. (1995): *Michel Foucault: Discurso, poder y subjetividad*. Ediciones El cielo por asalto. Bs. As.

TODOROV, T. (2000) *Los abusos de la memoria*. Paidós Ibérica.

UBERSFELD, A. (1989) *Semiótica teatral*. Madrid, La Avispa.

Otras fuentes:

<https://vimeo.com/3620415>

<http://www.youtube.com/watch?v=2LzW4Fyr-H0> Tardes de Literatura en la BNE: Juan Mayorga

<http://www.youtube.com/watch?v=QXo8qFLWA40> Juan Mayorga en "Poética y Teatro"