
ESZTER KATONA LIBERTAD ARTÍSTICA Y AUTORITARISMO. DE *EL SUEÑO DE LA RAZÓN* DE BUERO VALLEJO A *CARTAS DE AMOR A STA- LIN* DE MAYORGA

University of Szeged

katonaeszter@gmail.com

Resumen

El artículo presenta una lectura paralela de las obras *El sueño de la razón* de Antonio Buero Vallejo y *Cartas de amor a Stalin* de Juan Mayorga. El motivo de la comparación surge de las mismas piezas: ambas representan, por un lado, cómo reacciona el artista (Goya y Bulgákov) frente al autoritarismo (Fernando VII y Stalin) y, por otro, qué método tiene la ideología imperante para reprimir a los artistas que rebelan contra el sistema totalitario.

palabras clave: libertad artística, autoritarismo, Antonio Buero Vallejo, Juan Mayorga

Abstract

Artistic Freedom and Authoritarianism. From Buero Vallejo's *The Sleep of Reason* to Mayorga's *Love Letters to Stalin*

*The paper presents a parallel reading of Antonio Buero Vallejo's *The Sleep of Reason* and Juan Mayorga's *Love Letters to Stalin*. The reason for the comparison arises from the works themselves: both represent, on the one hand, an artist's reaction (here of Goya and Bulgakov respectively) to authoritarianism (represented by Fernando VII and Stalin) and, on the other hand, how the dominant ideologies suppress those artists who would rebel against the totalitarian system.*

keywords: artistic freedom, authoritarianism, Antonio Buero Vallejo, Juan Mayorga

*En el amplio campo de literatura rusa [...], yo he sido el único lobo literario.
Me aconsejaron que tiñera la piel. Absurdo consejo.
Un lobo, aun teñido o rapado, en absoluto se parece a un caniche.*
[Bulgákov a Stalin, 30 de mayo de 1931] (Bulgákov, 1991: 52)

[...] la lucha contra la censura constituye el mayor deber de un artista.
(Mayorga, 2014a: 224)

Escribir teatro histórico es reinventar la historia sin destruirla.
(Buero Vallejo, 1980-1981: 19)

El 20 de noviembre de 1975, la muerte de Francisco Franco fue un momento clave de la historia española del siglo XX. Con la desaparición del dictador que estuvo en el poder durante casi cuatro décadas, empezó la transición democrática del país ibérico y, paralelamente a la vida política, también la sociedad y la vida cultural se transformaron radicalmente. Entre las artes, tal vez, el teatro sea la más sensible y la que sufre más por la censura de un régimen autoritario, ya que un texto dramático tiene una proyección pública. Así, frente a otros géneros artísticos, el potencial del teatro reside –junto a su valor literario– también en su inmediatez y su carácter colectivo. La transmisión directa de un mensaje a un grupo, que se establece como tal con el único propósito de recibirlo, hace posible una politización del público mayor que en otros géneros y, conscientes de ello, tanto los regímenes totalitarios como sus opositores han aprovechado tradicionalmente el teatro para imponer la obediencia al poder dictatorial o fomentar la rebeldía contra él.

En un sistema autoritario existen, básicamente, dos momentos censoriales: la censura previa sobre el proyecto y la definitiva, después de haber terminado el texto. En el caso del teatro, tenemos que añadir como mínimo otro, relacionado con la concreta puesta en escena. Además, junto a la censura oficial, también la autocensura puede tener una influencia paralizadora sobre los dramaturgos y esta, desde el punto de vista de la creatividad artística, puede ser mucho más amenazadora. Y si una obra teatral llega por fin a la escena, nunca está a salvo de posibles prohibiciones de la censura, que puede intervenir en cualquier momento.

Durante el franquismo, las disposiciones oficiales, muchas veces, tuvieron una

influencia inversa, es decir, no paralizaron sino que aumentaron la creatividad de los artistas: así, paradójicamente, hubo ocasiones en las que el nacimiento de obras maestras fue debido justamente a la prohibición. Es decir, la censura condiciona la producción teatral tanto temática como estilísticamente y, a pesar de los tabúes, los autores siempre logran inventar técnicas de camuflaje, o sea, formas de hablar indirectas o encubiertas, ya que la enunciación directa de sus propios pensamientos puede ser peligrosa (Neuschäfer 1994: 10).

La férrea censura y las limitaciones desaparecieron definitivamente algunos años después de la muerte de Franco, sin embargo, a los autores teatrales la libertad recuperada les resultó vertiginosa. El delirio provocado por la sensación de que *todo está permitido* abrió el camino a la búsqueda y la experimentación, pero causó también alguna incertidumbre. Podemos considerar este fenómeno como una reacción normal: visto que la oposición al régimen dictatorial constituyó un compromiso permanente para los escritores durante casi cuatro décadas, debieron ahora perfeccionar sus técnicas para evitar “la tijera mental” (Neuschäfer 1994: 45). Sin embargo, con la democracia, los temas antes prohibidos perdieron su vigencia y ya no tenía sentido luchar contra algo inexistente.

En el presente ensayo quisiera proponer una lectura paralela de dos obras de dos dramaturgos españoles, Antonio Buero Vallejo (1916-2000) y Juan Mayorga (1965), que pertenecen a generaciones diferentes, a pesar de que en sus respectivas biografías se puedan detectar algunas coincidencias. Mientras que la vida y la obra de Buero Vallejo fueron determinadas por la dictadura y la censura del franquismo, la personalidad y la dramaturgia de Juan Mayorga se formaron ya en plena democracia.

La emblemática obra de Antonio Buero Vallejo, *Historia de una escalera* (1949), fue la primera en romper con el teatro tradicional de la posguerra y que, sorprendentemente, logró llegar a la escena española a pesar de su fuerte crítica social. Buero Vallejo empezó a escribir teatro en una época en la que los dramaturgos estaban en una situación muy difícil y se les ofrecían dos maneras de sobrevivir: escribir un teatro que servía la ideología imperante del franquismo o emprender la lucha contra la censura y presentar artísticamente los problemas sociales. Buero Vallejo eligió el segundo camino, mucho más difícil y peligroso, pero logró superar las dificultades con éxito. Al principio con cautela, pero con el paso de los años cada vez más firme y decididamente alzó su voz en defensa de la dignidad humana. En sus obras contempla preocupadamente los obstáculos que amenazan al individuo, la miseria de los inválidos tanto físicos (ceguera, sordera) como anímicos, y la maldad y la deformación psíquica de los poderosos. Siempre le interesa la tragedia del individuo, analizada desde un punto de vista social,

ético y moral. Buero Vallejo luchó sin parar contra la censura, pero escribió con fuerza inquebrantable sus obras que, con pocas excepciones, llegaron a la escena, alcanzando el reconocimiento del público y de la crítica. La falta de solidaridad, la brutalidad de la guerra, la denuncia del poder que reprime las artes, la policía política y la tortura aparecen como temas en el teatro bueriano con el objetivo primordial de desenmascarar la dictadura. Buero Vallejo planteó, pues, cuestiones sobre las cuales estaba prohibido hablar, pero él no se convirtió en oportunista, sino que eligió el camino del “posibilismo” frente al “imposibilismo” sastriano. El género del drama histórico le ayudaba a ocultar su crítica social y política, pero no lo utilizó como un mero truco ante la censura¹, sino que a través de la historia “nos hace entender y sentir mejor la relación viva existente entre lo que sucedió y lo que nos sucede” (Buero Vallejo 1980-1981: 20). Así, con el abismarse en el pasado histórico y con el mundo secreto de los símbolos logró levantar un espejo ante los problemas del presente. Con sus planteamientos quiere animar a los espectadores, despertarles de la desesperación y suscitar una crítica. Al final de sus obras, en vez de un punto final, sentimos un interrogante y justamente el lector/espectador tiene que buscar las respuestas a las preguntas morales planteadas. Para Buero Vallejo la tarea primordial del teatro es ejercer crítica social y su objetivo tampoco varía después del cambio político de 1975. Rechaza la idea según la cual la literatura sirve solo para fines estéticos: “El teatro no puede cerrarse en la torre de marfil de la estética. La función del teatro es ejercer crítica social. Si no tiene relación con la vida, pierde su razón de ser [...]. Yo siempre escribía obras que tienen carácter crítico, despiertan interés y que cumplen, al mismo tiempo, los requisitos tanto estéticos como dramáticos junto a su contenido social” (Gergely 1985: 39-40) – declaró Buero Vallejo en 1985, durante su visita en Hungría.

El autor de la otra obra analizada en adelante es Juan Mayorga, uno de los dramaturgos más importantes del teatro español actual. Mayorga ya no tuvo que luchar contra la censura, no necesitaba “el camuflaje” del drama histórico, sin embargo este género ocupa un lugar importante también en su obra dramática.

En el caso de Buero Vallejo la evasión al pasado histórico sirve de ocultamiento para tratar temas concernientes a la política y a la sociedad del presente (la dictadura de Franco), pero nunca de manera didáctica. En sus obras históricas, el pasado tiene la función de un espejo en que la sociedad de su tiempo puede mirarse. Además, la materia histórica sirve también como un trampolín desde el

1 Mayorga llama nuestra atención justamente a eso en su ensayo *El dramaturgo como historiador*: “El teatro histórico casi nunca ha sido extraño a la dramaturgia española. Por lo que resulta una perezosa simplificación explicar su existencia entre 1939 y 1975 como una vía para eludir la censura” (1999: 8).

que el espectador puede elevarse al presente, a una realidad idéntica a la suya. Así, la analogía político-histórica con su propio presente dirige la atención de Buero Vallejo hacia el motín de Esquilache (*Un soñador para un pueblo*), la Francia pre-revolucionaria (*El concierto de San Ovidio*), o el terror de Fernando VII (*El sueño de la razón*).

Juan Mayorga también se inspira muchas veces en la historia; podemos advertir su preferencia por figuras míticas del siglo XX (Jacqueline Kennedy, Onassis, el Gordo y el Flaco, Bulgákov, Stalin, Borges), por la temática política (el estalinismo en *Cartas de amor a Stalin*, el golpe de estado en *Más ceniza*) y por el tema de las guerras (la segunda guerra mundial y el nazismo en *El traductor de Blumemberg*; la Shoah en *Himmelweg* y en *El cartógrafo*; la guerra civil española en *Siete hombres buenos*, *El jardín quemado* y en *El hombre de oro*). Mayorga, a diferencia de Buero Vallejo, no utiliza la historia para enmascarar y evitar la censura, sino que intenta indagar en la influencia de la memoria histórica sobre el presente. Elige situaciones de crisis en que puede manifestarse lo mejor y lo peor del individuo. En ambos autores es válido afirmar que con el drama histórico-político miran hacia el pasado con el objetivo de formular un mensaje para el público de su momento. Con la evocación del pasado ambos dramaturgos pueden criticar el presente y ampliar la conciencia del público desde lo particular hacia lo universal. Spooner (2014: 24) escribe que Juan Mayorga sigue la brecha abierta por el teatro histórico de Buero Vallejo, quien afirmaba que:

cualquier teatro, aunque sea histórico, debe ser, ante todo, actual. La historia misma de nada nos serviría si no fuese un conocimiento por y para la actualidad, y por eso se reescribe constantemente. El teatro histórico es valioso en la medida en que ilumina el tiempo presente, y no ya como simple recurso que se apoye en el ayer para hablar del ahora, lo que, si no es más que recurso o pretexto, bien posible es que no logre verdadera consistencia. [...] Es el teatro que nos persuade de que lo sucedido es tan importante y significativo para nosotros como lo que nos acaece, por existir entre ambas épocas férrea, aunque quizá contradictoria, dependencia mutua (1980-1981: 20).

Junto a la elaboración de temas históricos, los dos autores se hermanan también en su afición por el teatro de ideas, en el que entran cuestiones éticas, filosóficas o sociológicas. Las preguntas del teatro buero-vallejiano que invitan a reflexionar están presentes también en las obras de Mayorga o, como constata Spooner, Mayorga invita a los espectadores a subirse a un tren sin conductor, desde el que emprenden un viaje sin rumbo fijo, constantemente interrumpido por interrogaciones (2014: 17). Mayorga “es un dramaturgo que concibe el teatro como

espacio crítico de la realidad, como escuela de sospecha, como *ring* de boxeo del que nadie sale indemne” (Spooner 2014: 14)². Los dilemas morales y filosóficos, la problemática de la dignidad humana y la creatividad artística están en el centro de ambas obras elegidas para el presente análisis.

El drama de Buero Vallejo alude a la estampa número 43 de la serie de *Los Caprichos* de Francisco de Goya. Ya con el título sugiere la época y al protagonista. Así pues, el absolutismo de Fernando VII da el contexto histórico y el personaje central es Goya, el famoso pintor. Una alusión al tiempo entre las acotaciones (diciembre de 1823) hace evidente que el dramaturgo eligió más concretamente el primer año de la llamada década ominosa (1823-1833) del reinado absolutista, conocida por la feroz represión después del trienio liberal.

El título de Mayorga contiene una alusión al género “cartas de amor” y con la mención del destinatario, Stalin, ya sugiere la época histórica. Sin embargo, la relación entre el carácter de las cartas (de amor) y la condición y la personalidad del destinatario es desorientadora. El escritor ruso escribió realmente unas cartas a Stalin (Bulgákov, 1991), pero Mayorga caricaturiza el género epistolar, añadiéndole el calificativo *de amor*. La obra nos da también la explicación: el deseo de Bulgákov es ser amado, pero también Stalin (el poder) anhela ser reconocido. Sin embargo, un sistema dictatorial nunca recibirá el apoyo y el reconocimiento del intelectual y, así, para sostenerse, tiene que recurrir al terror y a la represión. Mayorga elige la Unión Soviética de Stalin como trasfondo histórico. Puede surgir la pregunta de por qué elige el enfrentamiento entre Bulgákov y Stalin y no coloca en el centro de su obra a un autor español y Franco, ya que la posguerra podría ofrecerle numerosos ejemplos parecidos a la situación del escritor ruso. La razón de la elección de los personajes podemos buscarla, tal vez, en las peculiaridades de la transición democrática española. Inmediatamente después de la muerte de Franco la vida política estaba llena de tensiones y el aumento del odio fue detenido oficialmente por los pactos de la Moncloa que establecieron los marcos de la transformación política. La clave de la transición pacífica y de la paz social fue un llamado “pacto de silencio”, que consideró el franquismo como tema tabú, aceptado por todas las fuerzas políticas y por la prensa también. Como si en vez de la censura dictatorial hubiera nacido una forma de autocensura social. Por supuesto, con el paso de los años, este compromiso fue criticado cada vez más por los intelectuales, sobre todo historiadores y escritores, y por las víctimas —o los parientes de éstas— del franquismo. La voz que pretendía el derecho a la memoria se

2 En *Mi padre lee en voz alta* escribe Mayorga que “el teatro es un espacio para la crítica y la utopía: un espacio para el examen de nuestras vidas y para la imaginación de otras vidas posibles. Ese espacio crítico que empieza en el texto dramático y se prolonga en el escenario” (Mayorga 2014b: 769).

intensificó cada vez más: “No vamos a guardar silencio porque tenemos memoria. El teatro es un arte de la memoria”, dijo el mismo Mayorga (Mayorga 2003: 60). Hubo que esperar, sin embargo, hasta 2007, es decir treinta y dos años, cuando la *Ley de Memoria Histórica* hizo posible oficialmente también dar cara al pasado. Volviendo a la obra de 1998 de Juan Mayorga, podemos pensar que la elección de personajes ajenos al contexto español es explicable, quizás, con este “pacto de silencio”, anterior a la legislación de 2007.

Los dos dramaturgos recurren no solo a épocas históricas sino que igualmente son reales las alusiones biográficas de los personajes principales. Goya realmente solicitó de Fernando VII un permiso para que pudiera dejar el país y viajar a un balneario francés y, recibida la autorización del monarca, se fue a Plombières con su compañera, Leocadia Weiss, y pasó sus últimos años como exiliado en Burdeos.

El trabajo intelectual de Bulgákov tampoco fue apoyado por el estalinismo y, después de 1930, sus obras apenas recibieron publicidad en su patria; sus dramas desaparecieron de los teatros soviéticos. Las cartas del escritor enviadas a su hermano emigrado expresan bien la situación desesperada de Bulgákov, tanto en sentido artístico como existencial. El autor de *El Maestro y Margarita* se dirigió al mandatario de la Unión Soviética para que este le hiciera posible la emigración, o, si no era factible, entonces le facilitara el trabajo. El mismo Stalin llamó por teléfono a Bulgákov y le prometió apoyo, pero las obras del escritor quedaban bajo censura. La mencionada llamada telefónica –hoy día ya legendaria– inspiró la situación básica de la obra de Mayorga.

Es indudable que tanto Buero Vallejo como Juan Mayorga estudiaron detalladamente la vida de Goya y Bulgákov respectivamente; sin embargo, no hacen una reconstrucción historicista sobre los documentos, sino que forman a sus personajes para analizar la relación entre el intelectual independiente, dotado de genio creador, y el poder autoritario, y quieren mostrar cómo este último juega con el desamparado (Ruggeri Marchetti 2000: 80-83).

La acción de la pieza de Buero Vallejo transcurre en la casa de Goya, en la Quinta del Sordo, cerca de Madrid. La compañera de Goya, Leocadia, intenta persuadir al pintor anciano que deje el país ya que el terror de Fernando VII es cada vez más amenazador para los liberales. Goya, a pesar de todo, no quiere irse, ni acepta humillarse ante el poder dictatorial. No pide perdón ni cuando el rey se entera de una carta llena de frases infamatorias contra su propia persona, enviada a uno de los amigos liberales del pintor. El encuentro personal entre el rey y el artista no se realiza en la obra, se trata más bien de “un pugilato a distancia entre Goya y Fernando VII” (Ruggeri Marchetti 2000: 81); sin embargo, el monarca sigue con atención la casa del pintor, más allá del Manzanares, a través de un ca-

talejo. El rey aterroriza, pero él mismo vive con miedo y, por eso, quiere controlar a todos los disidentes. Sus acciones (espía con un catalejo, borda) expresan magistralmente el enfermizo mundo interior de un monarca desahogado.

Goya tiene que enfrentarse no solamente con su propia limitación física (sordera, vejez) sino que se esfuerza por guardar su integridad entre dos polos: el rey le pide que se humille por una desobediencia anterior y que vuelva a la corte, mientras que su amante, Leocadia, quiere que se refugien a Francia. El padre Duaso tiene la función de mediador entre el rey y el artista, e intenta persuadir a Goya para que este pida perdón y que se avasalle. El médico liberal, Arrieta, apoya a Leocadia y quiere convencer al pintor a que elija la emigración. Pero Goya quiere recuperar su libertad (artística) para pintar en paz. Al final de la obra, el hombre de 76 años, intimidado y humillado tanto en su arte como en su persona, incluso en su virilidad, deja su patria físicamente vencido, pero no se ha arrodillado ante el poder absolutista.

El Bulgákov de Mayorga, silenciado por la censura, en la más profunda desesperación, decide escribir una carta a Stalin, pidiendo la restitución de su libertad artística, o si eso no es posible, la expatriación. Bulgákov, la mujer del escritor, para inspirar a su marido y ayudarlo a superar las dificultades de la escritura, empieza a imitar los gestos y la entonación del dictador. El juego metateatral y la serie de las cartas sin contestación quedan suspendidas por la inesperada llamada telefónica de Iósif Vissariónovich Stalin, pero el diálogo entre Bulgákov y el dirigente soviético queda interrumpido bruscamente cuando el líder ofrece al escritor la posibilidad de un encuentro personal. Sobre esta llamada entrecortada construye Bulgákov su absurda esperanza, pero Stalin no vuelve a llamarle y la espera empuja al escritor a la locura. Escribe sin cesar las cartas, no escucha las palabras preocupadas de Bulgákov, y la imitación de Stalin de la mujer ha sido tan perfecta que el dictador aparece en su realidad de carne y hueso delante de los ojos del artista. En la dimensión construida por Bulgákov, el poderoso dirigente sale de la fantasía del escritor e inicia un diálogo con él. El Stalin ficticio empieza a dictar las cartas a Bulgákov; incluso, en un momento, el dictador toma el bolígrafo y vierte en el papel los pensamientos del escritor, reclamando paradójicamente la libertad artística.

Bulgákov intenta en vano mantener a su marido dentro de los límites de la realidad, pero Bulgákov ya no es capaz de percibirla y la alucinación le resulta completamente real. El Stalin de la fantasía de Bulgákov hace creer al escritor que él sí que valora su arte, sin embargo: “No habrá verdadero arte mientras el pueblo sea como un niño cuya inocencia hay que proteger” (Mayorga 2014a: 258). A fin de cuentas, dice el líder, Bulgákov solo tiene que presentar una petición para

recibir la autorización a dejar el país. Al final de la obra, promete irónicamente que todo el mundo tendrá teléfono desde Brest hasta Vladivostok para hablar directamente con el dirigente de la Unión Soviética.

Ambas obras son reflexiones profundas sobre la problemática de la relación entre la libertad artística y el poder autoritario, sobre el miedo que sienten los dos artistas y que les persigue hasta la locura. La sordera y las visiones de Goya se entremezclan con las imágenes de sus pinturas negras y las alucinaciones de las asombrosas voces interiores. No inclina su cabeza ante el poder, pinta lo que quiere y no lo que le dicta el monarca: “¡Tengo que pintar aquí! ¡Aquí! [...] ¡No me humillaré ante el rey!” (Buero Vallejo 1981: 139, 159) –dice categóricamente. Calomarde, el consejero del rey, constatando la desobediencia del pintor, habla de Goya con desprecio: “¡No es el gran pintor que dicen, señor! Dibujo incorrecto, colores agrios... [...] Retratos reales sin nobleza ni belleza... Insidiosos grabados contra la dinastía, contra el clero...” (Buero Vallejo 1981: 117). Si se arrodillara ante el poder, Goya también sería *persona grata* en la corte, como Vicente López, pintor favorecido del rey y de la aristocracia madrileña.

Tampoco el escritor de Mayorga se convierte en servidor fiel de las normas estéticas de Stalin: “No hay zonas prohibidas para un verdadero artista” (Mayorga 2014a: 225) –dice Bulgákov a su mujer. O, más tarde, cuando ya está hablando al Stalin imaginado, salido del juego del teatro dentro del teatro, explica la influencia paralizadora de la censura: “Un artista que calla no es un verdadero artista. [...] No es posible escribir sabiendo que te vigilan” (Mayorga 2014a: 236, 53). La problemática del compromiso aparece como *leitmotiv* también en otras obras de Mayorga: puede ser un compromiso ideológico (*El traductor de Blumemberg*), artístico (*Cartas de amor a Stalin*), o intelectual (*El jardín quemado, Himmelweg*), lo que al autor le interesa es la cuestión de la responsabilidad. La tarea del arte, y sobre todo del teatro, no reside en confirmar las convicciones del espectador, sino en poner en crisis sus preconcepciones y creencias, y ensanchar su horizonte (palabras de Mayorga citadas en de Paco 2006: 59). La tarea del escritor no es dar soluciones hechas a su público, sino dejarlo en el más profundo desamparo, en una situación tan delicada en la que el espectador/lector encuentre las respuestas dentro de su propio mundo.

Entre los dos protagonistas, en la figura de Bulgákov es mucho más fuerte la responsabilidad social, mientras que en la obra de Buero Vallejo la historia familiar (la esfera privada), la peculiar relación afectiva entre Goya y Leocadia (la mujer es el ama de llaves del pintor pero, a la vez, es su amante y tienen una hija) determina más el comportamiento de Goya frente a la autoridad: el pintor teme no solamente por sí mismo sino también por su familia.

En el teatro de ambos autores es común también que una fuerte motivación ética determine tanto el marco de la historia como el espacio de acción de los protagonistas. Igualmente a las palabras de Buero Vallejo, citadas de la entrevista de 1985, Mayorga también opina que el teatro es el arte de la memoria y de la conciencia y siempre es un arte político (Mayorga 2003: 59-60). Sus obras, al mostrar el poder, el terror, la guerra y las relaciones humanas, reivindican la dignidad y el derecho a la libertad y a la verdad.

La época histórica y la deformación psíquica derivada del terror y la intimidación dejaron sus huellas en la obra artística de ambos protagonistas. Los frescos de Goya de los años 1820 (las llamadas *pinturas negras*) son muy melancólicos y fúnebres: los tonos oscuros, la casi completa falta de colores y las figuras enfermizas con bocas abiertas y ojos desorbitados reflejan expresivamente la soledad y la angustia del pintor. Las pinturas llenas de sentimientos negativos despiertan también el disgusto del poder: “Decora las paredes con feas y torpes pinturas” (Buero Vallejo 1981: 170) –dice el padre Duaso al monarca. También comenta con Arrieta las pinturas: “Duaso: Bellas no son... Hay mucha violencia, mucha sátira en ellas. Y algo difícil de definir. Arrieta: Pavor” (Buero Vallejo 1981: 156).

El héroe de Mayorga describe un mundo igualmente oscuro, sin luz. Stalin le reprocha: “Tienes tanto talento, Mijaíl, tu imaginación es tan poderosa... Pero ¿por qué todo lo que escribes tiene que ser tan sombrío? Esas colecciones de rusos que parecen sacados de un manicomio... [...] Te gusta destacar la monstruosidad de nuestra gente, los peores rasgos de nuestro pueblo” (Mayorga 2014a: 253). Desde el punto de vista del poder, la sátira es el pecado imperdonable de las obras de Bulgákov; pero el escritor insiste en ella: “En la Unión Soviética, la sátira es perseguida como un delito... [...] como un crimen... [...] como un acto terrorista. Pero yo nunca renunciaré a la sátira. Hacer sátira es penetrar en zonas prohibidas” (Mayorga 2014a: 225). Aunque su lenguaje corporal está en desacuerdo con lo que dice: “*Se arrepiente; tacha*” –repite Mayorga (2014a: 225) dos veces en las acotaciones, expresando perfectamente la autocensura, a la que ya he aludido.

También el método de citar obras de los dos artistas es comparable en los dos dramas. En *El sueño de la razón* Buero Vallejo utiliza proyecciones de las pinturas de Goya para establecer un paralelo entre lo que expresan las pinturas y el estado anímico del pintor. Igualmente, las *Cartas de amor a Stalin* recurre a textos bulgakovianos y la intertextualidad es continua con alusiones a obras como *El Maestro y Margarita*, *La guardia blanca*, *Corazón de perro*, *La isla púrpura*, *Los días de los Turbín*, o *El piso de Zoyka*. En las palabras de Stalin: “Eso es imposible. Los libros no arden” (Mayorga 2014a: 253) es fácilmente reconocible la famosa frase de Voland en *El Maestro y Margarita* (Bulgákov 2001: 301). La relación

entre los textos se hace más evidente cuando Mayorga adopta casi íntegramente el fragmento de la sátira llamada telefónica de una de las *Staliniadas*³ grotescas de Bulgákov, en la que el mismo Stalin llama el Teatro de Arte de Moscú para recomendar una obra del autor:

STALIN: Por fin. Entonces, dime, ¿por qué me escribes estas cartas?

BULGÁKOV: ¿Qué tendría que hacer? Escribo mis obras en vano, pero no tiene ningún sentido. Acabo de ofrecer una al Teatro de Arte, pero ni la estrenan, ni me la pagan.

STALIN: ¡Inaudito! ¡Espera un momento! (*Toma el teléfono. Marca.*) ¡Oiga! ¿Teatro de Arte? Aquí está hablando Stalin. Por favor, póngame con Stanislavski. ¿Qué? ¿Que ha muerto? ¿Ahora? ¿Cuándo ha escuchado que estoy llamándole? (*A Bulgákov que suspira hondo.*) No te desanimes, ahora mismo buscamos la solución. ¡Oiga! ¿Teatro de Arte? Aquí está hablando Stalin. Por favor, póngame con Nemiróvich-Dánchenko. (*Silencio.*) ¿Qué? ¿Que ha muerto también él? ¿Ahora? Entonces, llámeme a cualquiera. (*Al poco rato.*) ¡Por fin! Escúcheme, camarada Yegorov. Tienen allí una obra escrita por un tal Bulgákov. (*Guiña un ojo a Bulgákov.*) Por supuesto, no quiero obligar a nadie a nada, pero pienso que es una obra excelente. ¿Qué? ¿Que dice usted también que lo es? ¿Y, entonces, cuándo quieren estrenarla? (*A Bulgákov.*) ¿Cuándo quieres que la estrenen?

BULGÁKOV: Sería bueno al cabo de tres años, tal vez.

STALIN: (*A Yegorov.*) Pues, a mí no me gusta meterme en las cosas del teatro, pero pienso que al cabo de tres meses podrían estrenarla. ¿Qué? ¿Que lo quieren dentro de tres semanas? Bueno, vale. [...]

Casi la misma situación, aunque más breve, en la obra de Mayorga:

STALIN: Está hecho. Déjame que haga una llamada. (*Toma el teléfono. Marca.*) Tú, tranquilo, Mijaíl. (*Al teléfono.*) Señorita, señorita, ¿me escucha? ¿Es ahí el Teatro de Stanislavski? (*Lanza una mirada a Bulgákov.*) Póngame con el camarada Konstantín Stanislavski. (*Cubre el aparato con la mano y pregunta a Bulgákov: "¿Qué horario prefieres? ¿Tarde? ¿Noche?". Descubre el aparato.*) ¿Stanislavski? Aquí el camarada Stalin. (*Guiña un ojo a Bulgákov.*) Mire, Konstantín, no me gusta meterme en las cosas del teatro, pero tengo en mis manos una obra que... ¿Konstantín?... ¿Está usted

³ Por falta de edición española, la traducción es mía a base de la obra de Marietta Chudakova (1988: 61-62), citada y traducida al húngaro por Kiss (1990: 1).

ahí? (*Como el teléfono funciona mal, Stalin se enfada, resopla.*) Me va a oír ese ministro de Telecomunicaciones, lituano tenía que ser... Mierda de teléfono... [...] ¿Qué demonios pasa con este teléfono? (*Se ha cortado. Stalin cuelga, colérico.*) (Mayorga 2014a: 246-47).

Es interesante que ambos autores utilicen la metáfora de la caza para ilustrar las dificultades de los dos artistas durante la dictadura. “La cacería ha comenzado y a él también lo cazarán (Buero Vallejo 1981: 128) –dice la preocupada Leocadia a Arrieta. En la obra de Mayorga, Bulgákov se siente a sí mismo como una fiera de caza: “Cuando a un hombre se le acosa como a una fiera, acaba actuando como una fiera. [...] Se puede acosar a una fiera hasta que su corazón estalle. Pero justo entonces la fiera será más peligrosa que nunca” (2014a: 235).

La escenografía del estreno de la obra de 1970 fue elogiada por la crítica contemporánea. La proyección de las pinturas de Goya y la escenificación del mundo interior del pintor sordo exigieron una técnica novedosa en aquel entonces (López Sancho 1970: 63-64). El escenificar la sordera requiere una fuerte concentración de los actores ya que cuando Goya está en la escena, los espectadores tampoco oyen los diálogos, solamente el movimiento de la boca de los personajes revela que están hablando⁴. Goya, en su mundo interior, compara la disputa de las mujeres con voces de animales (Leocadia cacarea, Gumersinda rebuzna), pero oye también maullidos, latidos de corazón, el roce de las alas de los pájaros, el ululato o la risa. Estas son simplemente alucinaciones que llenan con ruidos amenazadores el silencio interior del hombre anciano.

También Mayorga utiliza la técnica de la charla muda, cuando Bulgákov, sumergido en su mundo, ve mover la boca de Bulgáкова, pero ya no oye la voz de la mujer. El juego metateatral es reconocible también –junto a la imitación Bulgáкова-Stalin ya mencionada– en las palabras del dictador, cuando el poderoso camarada alude al manuscrito bulgakoviano: “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” (Mayorga 2014a: 253). El triángulo del hombre, la mujer y el diablo: Bulgákov, Bulgáкова y Stalin.

Tanto Goya como Bulgákov dialogan con personas ficticias, que viven so-

⁴ Buero Vallejo utiliza el método de la inmersión psíquica del espectador también en otras obras suyas. Por ejemplo, en su primera obra, *En la ardiente oscuridad*, o en el drama histórico *El concierto de San Ovidio*, aparecen personajes ciegos y, para que el espectador pueda identificarse completamente con los invidentes, a veces toda la escena se oscurece.

lamente en su imaginación. Bulgákova y Leocadia explican este extraño comportamiento con el confuso estado mental de los hombres. “Conmigo apenas habla, pero habla con alguien... que no existe [unos] seres invisibles” (Buero Vallejo 1981: 124) –lamenta la amante de Goya al médico. También Bulgákova se preocupa por su marido: “Es como si esta casa estuviese endemoniada. Como si el demonio estuviese suelto por la casa” (Mayorga 2014a: 244). El diablo aparece también en el teatro de Buero Vallejo, a través de las pinturas de Goya y, más concretamente, también en la escena del sueño de la segunda parte.

Ambos artistas están en una situación marginada en su sociedad, sus amigos anteriores no quieren encontrarse con ellos ya que mantener relación con un hereje disidente les resultaría muy peligroso en un mundo donde los ojos (el catalejo) y los oídos (el teléfono) del dictador lo vigilan todo. Goya es un hombre marcado, en la oscuridad pintan una cruz en su puerta y hablan de él como un apestado (Buero Vallejo 1981: 157-58). También los amigos de Bulgákov desaparecen: “Por toda la ciudad, todo el mundo me mira como si estuviese casada con el mismo demonio. [...] Que todos escupen al suelo que piso, eso se lo debes a Stalin” (Mayorga 2014a: 239). “Hasta los peores escupen, en cuanto menciono tu nombre” (250) –se lamenta Bulgákova. Igual al pintor caído en desgracia, el escritor ruso también recibe el adjetivo *apestado* (227). A pesar de eso, tanto Goya como Bulgákov piensan que sí que reconocen su arte: “Goya: ¡Yo soy Goya! ¡Y me respetarán. Leocadia: ¡Te aplastarán como a una hormiga!” (Buero Vallejo 1981: 140) –intenta la mujer despertar a su amante anciano. Es semejante el diálogo entre Bulgákov y su esposa: “Bulgákov: [Stalin es] capaz de recitar escenas enteras de mis obras. Sé cuánto me aprecia. Bulgákova: ¿Te aprecia? ¿Sabes lo que su gente anda diciendo sobre ti en cada rincón de Moscú?” (Mayorga 2014a: 239).

Después de los paralelismos, ahora seguiremos con algunas diferencias. La pieza de Buero tiene muchos personajes (17 caracteres y voces), así la figura de Goya podemos conocerla desde diferentes puntos de vista y en diálogos muy variados. Mayorga, en cambio, hace mover en la escena solo a tres personajes –Bulgákov, Bulgákova y Stalin–, por consiguiente la caracterización del escritor se reduce a dos perspectivas. Sin embargo, su figura no es unilateral ya que Mayorga, con el empleo de la ironía, logra reflejar perfectamente los pensamientos del escritor. A veces Bulgákov habla de sí mismo en tercera persona completando su propia presentación con otra perspectiva: “Porque para Mijaíl Bulgákov la lucha contra la censura constituye el mayor deber de un artista” (Mayorga 2014a: 225). En otro lugar, cuando la esposa del escritor lee en voz alta de la carta de Zamiatin, Mayorga da la opinión de Bulgákov en la boca de un personaje que en la escena no aparece físicamente, solo a través de su mensaje enviado a Stalin: “[...] para un

escritor la censura equivale a la pena de muerte” (Mayorga 2014a: 232) —escribe Zamiatin. La forma más irónica de expresar los pensamientos de Bulgákov es cuando Mayorga hace hablar así a Stalin: “El arte no pueden hacerlo leales funcionarios, sino herejes peligrosos como tú” (Mayorga 2014a: 257) —dice el líder soviético, reconociendo indirectamente el valor de la obra artística de Bulgákov.

La violencia institucional aparece en las dos obras de manera distinta. Mientras que en la escena bueriana es mucho más fuerte la agresión física, la pieza de Mayorga destaca más el terror psíquico. El siglo XIX de Buero es más oscuro y el humor y la ironía no tienen papel en su obra. En el drama de Mayorga podemos descubrir que el autor tiene predilección por ambos, caricaturizando sobre todo a la figura del dictador ruso. Sin embargo, en ambas obras el autoritarismo invade la casa, la esfera privada, el alma y la mente de los dos artistas.

Hay gran diferencia también en la cantidad de las acotaciones de los autores. Buero Vallejo en sus obras, en general, utiliza acotaciones largas y detalladas. Juan Mayorga tiene otro método y explica en una entrevista que él siempre escribe considerando la puesta en escena de la obra y por eso utiliza pocas acotaciones explicativas y sus consejos son relativamente breves, dejando así espacio de libertad para los creadores teatrales, sean actores o directores. Si escribiera solamente para los lectores, probablemente acotaría mucho más (Vilar, Artesero 2010: 2).

Ambos dramaturgos eligen un régimen dictatorial (el absolutismo de Fernando VII y el terror estalinista) y a dos artistas (Goya y Bulgákov) para presentar la compleja relación que existe entre el hombre creador (pintor y escritor) y el sistema opresor. Los métodos de la dictadura no cambian: la violencia, la intimidación y el terror físico y psíquico son utilizados por los tiranos tanto del siglo XIX como los del XX. ¿Cómo puede expresarse un artista en tales circunstancias? ¿Tienen que arrodillarse para ser reconocido? ¿Cómo guardar la cara humana en una sociedad inhumana? Los espectadores/lectores tienen que buscar las respuestas a estas preguntas no solamente en las obras, sino también en sus propias vidas.

Mayorga en muchas entrevistas y escritos suyos⁵ subraya la importancia y la vigencia del teatro histórico y político y, aunque en ninguno de estos alude explícitamente a Buero Vallejo⁶, creo que es indudable la continuidad entre los conceptos teatrales de los dos dramaturgos. Según Buero Vallejo el drama histórico ilumina nuestro presente (Buero Vallejo 1980-1981: 20) y Mayorga opina igualmente que el pasado se abre al presente (Abizanda Losada 2013: 7). Creo que la

⁵ Uno de sus ensayos más importantes desde este punto de vista es *El dramaturgo como historiador* (Mayorga 1999: 8-10).

⁶ Un análisis que desarrolla una comparación entre el teatro histórico-político de Mayorga y el de Buero Vallejo es la tesis doctoral de Abizanda Losada (2013).

constatación de Francisco Ruiz Ramón es válida para ambos autores: “El acto de elección y de selección de la materia histórica [...] no es nunca inocente, pues es siempre un acto de complicidad con el presente” (1986: 385). Los dramaturgos, cuando eligen el género del teatro histórico, buscan justamente esta complicidad, este guiño con el tiempo actual, ya que el drama histórico es inseparable de nuestro presente.

Bibliografía citada

- ABIZANDA LOSADA, CARMEN (2013), *La obra dramática de Juan Mayorga (1989-2009). Teatro histórico-político y teatro social*, tesis doctoral [06/04/2015] <http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/11708/2/AbizandaLosada_Carmen_TD_2013.pdf>
- ARÓSTEGUI, JULIO (2009), “La Ley de Memoria Histórica: reparación de insatisfacción”, *Patrimonio cultural de España*, 1: 41-60.
- BUERO VALLEJO, ANTONIO (1980-1981), “Acerca del drama histórico”, *Primer Acto*, 187: 18-21.
- , (1981), *El sueño de la razón*, Madrid, Espasa-Calpe.
- BULGÁKOV, MIJAIL (1991), *Cartas a Stalin*, Traducción de Víctor Gallego, Madrid, Grjalbo Mondadori.
- , (2001), *El Maestro y Margarita*, traducción de Julio Travieso Serrano, México, Editorial Lectorum.
- CHUDAKOVA, MARIETTA (1988), *Zsiznyeopiszanyije Mihaila Bulgakova*, Moscú, sin casa editora.
- GERGELY, IMRE (1985), “Antonio Buero Vallejo színháza”, *Színház*, 10: 37-40.
- KISS, ILONA (1990), “Mihail Bulgakov Sztálinidái. A Batumi című dráma elé”, *Színház*, 3: 1-2.
- LÓPEZ SANCHO, LORENZO (1970), “El sueño de la razón de Buero Vallejo, en la Reina Victoria”, *ABC*, 8-2-197: 63-64.
- MAYORGA, JUAN (1999), “El dramaturgo como historiador”, *Primer Acto*, 280: 8-10.
- , (2003), “El teatro es un arte político”. Manifiesto alternativo escrito por Juan Mayorga y leído el 27 de marzo de 2003. Publicado en Paco (2006: 59-60).
- , (2014a), “Cartas de amor a Stalin”, *Teatro 1989-2014*, Segovia, La uña RoTa, 219-58.
- , (2014b), “Mi padre lee en voz alta”, *Teatro 1989-2014*, Segovia, La uña RoTa, 767-69.

- NEUSCHÄFER, HANS-JÖRG (1994), *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos.
- PACO, MARIANO DE (2006), “Juan Mayorga: Teatro, historia y compromiso”, *Monteagudo*, 11: 55-60.
- RUGGERI MARCHETTI, MAGDA (2000), “El intelectual y la imposición ideológica en ‘Cartas de amor a Stalin’ de Juan Mayorga”, *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 5: 75-85.
- RUIZ RAMÓN, FRANCISCO (1986), “Apuntes para una dramaturgia del drama histórico español del siglo XX”, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Sebastian Neumeister. Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 383-88 [06/04/2015] < http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_042.pdf>
- SPOONER, CLAIRE (2014), “Una palabra más”. Prólogo a la edición de Juan Mayorga, *Teatro 1989-2014*, Segovia, La uña RoTa, 11-24.
- VILAR, RUTH, ARTESERO, SALVA (2010), “Conversación con Juan Mayorga”, *Revista Pausa*, 32: 1-9 [08/04/2015] <<http://www.salabeckett.cat/fitxers/pauses/pausa-32/conver.-con-juan-mayorga.-ruth-vilar-i-salva-artesero>>