



LA RESPONSABILIDAD DEL ARTISTA A LAS PUERTAS
DEL ESTADO: JUAN MAYORGA Y ANTONIO BUERO
VALLEJO

*THE RESPONSIBILITY OF THE ARTIST AT THE GATES OF THE
STATE: JUAN MAYORGA AND ANTONIO BUERO VALLEJO*

Francisco Javier Otero García
(frotero@ucm.es)

<https://orcid.org/0000-0001-6375-6225>



DOI: <https://doi.org/10.32621/acotaciones.2019.42.05>
ISSN 2444-3948

Resumen: La voluntad de libertad creativa por parte del artista y el ejercicio de poder por parte del sistema político-social han quedado en muchos momentos históricos en una oposición desgarrada. El presente artículo investiga cómo el texto teatral puede reflejar la situación que el artista sostiene en su vida cotidiana, y cómo una situación conflictiva a veces es usada como regeneración creativa, plasmando en escena contradicciones que de otra manera no pueden ser expresadas. Antonio Buero Vallejo y Juan Mayorga, vinculados por un uso preeminente de la palabra, son dos dramaturgos que muestran claramente esta tensión en sus textos. Analizamos la figura que nos plantean de Goya y Bulgákov, en *El sueño de la razón* y *Cartas de amor a Stalin* respectivamente, como artistas perseguidos y castigados que tuvieron que soportar la censura de dos regímenes políticos opresores; la apelación al uso de la razón en un Goya viejo y cansado que sufre alucinaciones desafiantes, contrasta con la enajenación retórica en la que cae Bulgákov con sus ilusiones reconciliadoras. Valoramos las soluciones escénicas que pueden ser

tomadas con los textos de cada uno como reflexión de dos concepciones bien distintas del hecho artístico: podemos trazar una línea desde la esperanza trágica en Buero a la sátira suspicaz en Mayorga.

Palabras Clave: censura, poder, libertad, Antonio Buero Vallejo, Juan Mayorga.

Abstract: The will of creative freedom by artists and the exercise of power by the political and social system have been in many historical moments in a torn opposition. This article investigates how the drama may reflect the artist daily life situation, and how a conflictive situation is sometimes used as a creative regeneration, setting on stage contradictions that cannot otherwise be expressed. Antonio Buero Vallejo and Juan Mayorga, linked by a pre-eminent use of the word, are two dramatists who clearly show this tension in their texts. We analyze the figures of Goya and Bulgákov, in *The dream of reason* and *Letters of love to Stalin* respectively, as persecuted and punished artists who had to endure the censure of two oppressive political regimes; the appeal to the use of reason in an old and tired Goya suffering from challenging hallucinations, contrasts with the rhetorical alienation in which Bulgakov falls with his reconciliatory illusions. We value the performing solutions that can be taken with the texts of each author as a reflection of two very different conceptions of artistic fact: we can draw a line from the tragic hope in Buero to the suspicious satire in Mayorga.

Key Words: Censorship, Power, Freedom, Antonio Buero Vallejo, Juan Mayorga.

Summary: 1. Introducción: desplegando textos. 2. Mayorga y Buero: confluencias de autor. 3. Bulgákov y Goya: distancias artísticas. 4. Conclusión: recogiendo escenas. 5. Referencias bibliográficas. 6. Notas.

Copyright: © 2019. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

FRANCISCO JAVIER OTERO GARCÍA es graduado en Artes Escénicas por la Universidad Antonio de Nebrija y máster en Literaturas Hispánicas por la Universidad Autónoma de Madrid. Actualmente está doctorando en Estudios Teatrales en la Universidad Complutense de Madrid. Sus líneas principales de investigación ocupan la palabra, la arquitectura del espacio y las nuevas tecnologías. Ha realizado estancias de investigación en Tel Aviv University y en la Universidad Nacional de Asunción. Se ha formado con dramaturgos como Juan Mayorga, Guillermo Heras, Dirk Laucke y Marco Antonio de la Parra, y en la actualidad compagina profesionalmente la dramaturgia y la creación audiovisual con actividades de otros ámbitos, como el de las editoriales, la coordinación de eventos culturales y la psicopedagogía. Autor polígrafo, entre sus obras destacan: *Puerta entre dos aguas*, *Fiesta real*, *Una ópera sin Groucho*, *Maritruidis* e *Informe para la Academia*, entre otras. Es miembro fundador de la compañía teatral El Duende. Trabaja como actor de teatro, destacando *Los títeres de Cachiporra*. Noche de delirio organizado, de Federico García Lorca. Ha dirigido montajes como *Hamletmaschine*, de Heiner Müller, y *Picnic*, de Fernando Arrabal.

1. INTRODUCCIÓN: DESPLEGANDO TEXTOS

Tenemos en *El sueño de la razón* de Antonio Buero Vallejo y *Cartas de amor a Stalin* de Juan Mayorga dos obras que ponen en escena una situación de crisis sistémica en cuanto a sus consideraciones sociales, y las desarrollan sobre la figura de dos personajes claves para la cultura popular, dos artistas relevantes para el tiempo y la sociedad en la que vivieron, y cuya importancia ha llegado a nuestros días. A través de su arte, y de su forma de vivir, estos protagonistas quedan enfrentados a las dos figuras que ostentan la autoridad social de su momento. Es un pulso entre la autonomía artística y el poder político¹, y como podremos sostener más adelante, una confrontación entre la capacidad de cambio que guarda la creatividad y las resistencias que opone una institución controlada para conservar su status quo. Resumiendo mucho las tramas de ambas obras, diremos que Buero nos habla de un Goya en los últimos años de su vida a vueltas

con la corte de Fernando VII, y que Mayorga nos relata la agonía de Bulgákov para sobrellevar la fuerte carga del partido que dirigía Stalin. Goya, personaje de la Ilustración y referente del pensamiento de la época, sueña con una razón que abra una sociedad que está siendo castigada por la dura vara del absolutismo. Bulgákov, escritor crítico con las contradicciones del partido comunista a la par que fiel a su país, abogará dentro de la URSS porque sus escritos lleguen a un pueblo caído en la clausura de una dictadura totalitaria. El aislamiento al que llegan en su pulso con el Estado se hará patente en ambas obras por caminos distintos: Goya quedará recluido y sordo, rechazando la opresión del rey y tratará de combatirle decidiendo finalmente exiliarse de España; Bulgakov aislado y esquizofrénico, renegando de su situación, pero buscando una reconciliación que le permita recuperar su condición de escritor quedándose dentro de la propia patria soviética.

Haciendo una revisión interpolada vamos a tratar de valorar en estas obras cómo influyen estas presiones directas en las figuras de los artistas y en sus obras, adentrándonos en las inquietudes latentes que pudieron llevar a su creación, para llegar a suscitar una reflexión sobre qué tipo de decisiones tomar a la hora de poner en escena estos textos, habida cuenta que ambas posibilitan una investigación sobre el propio momento creativo y el entorno como receptor y posibilitador de este impulso. Como adelanto, podemos afirmar que efectivamente sí hay en ambos casos un diálogo con el sistema de exhibición de su época, regido por las instancias del poder político de su momento², desde la carga institucional a la autocensura como vamos a ir exponiendo, y la elección tanto de los personajes como de las situaciones puede responder tanto a decisiones concretas y personales que confronten la amenazadora represalia (Pennington, 2007, pág. 650), como a la necesidad universal en estos autores de recoger un mismo motivo de integridad con la voluntad de poner en perspectiva crítica el pasado. Estas alusiones nos hacen pensar, en el arco de la tensión que analizamos, por un lado, en el *posibilismo*³ y por otro en la muy mentada «Generación Bradomín», pese al rechazo que puede generar en sus propios miembros, y cuya afinidad integradora puede responder en mayor medida a un patrón de éxito editorial o a la consecución de ganar capacidad de exhibición, tal como aclara Carlos Gil Zamora desde la visión del jurado del premio,

Quizás no se pueda hablar de una «Generación Bradomín», pero sí se detecta con claridad a un buen puñado de autores que a partir del Premio se han convertido en esenciales de nuestra escena y, por lo declarado [la reflexión sobre el apoyo para que la vocación de dramaturgia se convierta en profesión], todo partió del premio, así que no hace falta decir mucho más: que siga el Premio, que los que ahora ganan y casi desconocemos, de aquí, diez, quince o veinticinco años sean los que proporcionen habitualmente los textos para los escenarios. O dicho de otro modo, que siga el Bradomín dejando huellas en la dramaturgia española para que nadie se pierda, de generación en generación (2010).

Algunas de las preguntas que tratamos de reflejar tangencialmente podrían ser: ¿Qué posibilidades hay hoy en día para un lenguaje dialéctico, para un diálogo entre la sociedad y los poderes políticos que la rigen? ¿Dónde quedan en ello los artistas como interlocutores de nuestros rasgos sociales e individuales más vocacionales? ¿En el teatro de los autores que estudiamos hay un intento por revivir o ejercitar estas posibilidades desde el cuestionamiento racional o desde la sensibilidad de la experiencia? ¿Se puede separar éstas sin menoscabar una vivencia creativa plena? ¿Hasta dónde se puede llevar la responsabilidad de los artistas o hasta dónde deben llevarla ellos mismos? ¿En este acto de manifestación qué y quién está saliendo reforzado?

2. MAYORGA Y BUERO: CONFLUENCIAS DE AUTOR

Dentro de su propio relato escénico, las proyecciones históricas que tanto Buero como Mayorga realizan en sus obras a través de sus personajes son similares. Se acercan así la voluntad y el esfuerzo que depositan en que los actos manifestados se asienten sobre nuestro tiempo, desde un principio de verosimilitud que no sigue imita estrictamente los sucesos reales, sino que los trae a colación para el público presente. En esta referencia se nos abre una base común sobre la que cultivar cierta ergonomía —adecuación del contenido histórico sobre de la composición dramática, donde «la función del poeta no es narrar lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, y lo posible, conforme a lo verosímil y lo necesario» (Aristóteles, 2016, pág. 55). Será este sentido de verosimilitud, que primará en ambas obras, el que dote de coherencia

la acción dramática, dentro de las posibilidades del momento histórico que atraviese la puesta en escena: en cuanto a coherencia de las acciones dentro de los elementos posibles de la acción dramática, que partirá desde la realidad que tengamos en frente y sobre las posibilidades reales que el momento histórico atraviese:

El concepto de verosimilitud se ha ampliado en nuestra época y está muy ligado al talento y a la forma de expresión del creador, pero, en cualquier caso, la verosimilitud implica un «pacto» entre el espectáculo y el espectador, en donde ambos asumen los límites de la verdad, y la realidad, de lo que ocurre en el escenario. Para el espectador, la verosimilitud de las situaciones suele funcionar de acuerdo con cierta coherencia, que se basa en la aceptación o no de las opciones lógicas de los personajes. Como vemos, el contexto cultural es un elemento esencial en el tema de la verosimilitud (Alonso de Santos, 2007, pág. 189).

Queremos recaer brevemente en José Luis Alonso de Santos como eslabón que medie entre Buero y Mayorga, por su condición de maestro dentro del panorama escénico español y como dramaturgo visible de una generación que realmente tuvo que lidiar de primera mano con las mieles de la transición, momento relevante que ejerció su presión entre la censura de la dictadura franquista y la preconizada nueva apertura de experiencias ya consumada *la movida española*:

La formación dramática de Mayorga proviene de los talleres que se impartieron en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas de Madrid. En particular el taller del autor chileno Marco Antonio de la Parra, del que surgió, en 1993, el colectivo teatral El Astillero. Guillermo Heras, quien luego integra el grupo, sostiene que los autores que se forman en democracia tuvieron un privilegio negado a los de la generación anterior (Sanchis, Alonso de Santos, I. Amestoy, R. Sirera, Cabal, etc.) que es el de leer a los grandes autores y teóricos del teatro contemporáneo como P. Brook, Brecht, Beckett, Kantor, Pina Bausch, Pinter, Genet, Müller, etc. (Brizuela, 2008, pág. 2).

Con la profesión del dramaturgo tomada desde esta buena plana de maestros, el arte de la escritura queda señalado en su importancia central dentro de las artes escénicas, asumiendo al escritor como el artista

creador que dota de palabra la ficción teatral. Es esta misma línea la que remarcaresalta también Magda Ruggieri Marchetti para Bulgákov, valorando cómo, «la obra retrata la situación típica del intelectual independiente, dotado de genio creador, constreñido a vivir y trabajar en el seno de un sistema dictatorial altamente ideologizado. [...] El núcleo de la tensión reside en la incompatibilidad radical entre la necesidad vital de afirmación del yo intelectual y la negación del individuo a favor de la clase» (2000, pág. 80). Podemos remarcarresaltar con ello que aunque en la escritura ejercida sobre el enfrentamiento entre el artista y el poder político haya errores históricos, datos inventados o acercamientos a destiempo, la ficción teatral se mide en otros parámetros, tal como lo explica el mismo Buero en el programa de mano de la obra, para la relación entre Goya y Fernando VII, recogido en una de las *notas de teatro* de Ricardo Doménech para la edición del texto en la revista Primer Acto: «Algo de lo que le ocurre a Goya no consta en la historia y proviene de la invención o la intuición a que todo autor de teatro tiene derecho. Pienso, sin embargo, que esta invención o intuición mía, si no consta que sucediese, bien pudo suceder» (1970, pág. 7). Por su parte Mayorga fundamenta su dramaturgia sobre una reescritura del libro *Cartas a Stalin*, basándose tanto en las cartas de Bulgákov que recoge el libro, como en los textos de Zamiatin, así como en las notas del editor Víctor Gallego (Corrales Díaz-Pavón, 2018, pág. 143), Mayorga juega con esta idea⁴, sobre las constantes referencias a los registros de la historia y a los sucesos que marcan la ficción que nos ofrece, establece una medida metateatral sobre la acción escénica, y hace de Stalin primero una interpretación por uno de sus personajes y luego una proyección psicológica representada por otro actor:

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

Bulgákov vacila.

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

BULGÁKOVA.- Usa tu imaginación. Imagina que soy Stalin (Mayorga, 2016, págs. 133-134).

La mujer, a fin de avanzar con la situación de bloqueo, empezará jugando el papel de un Stalin que como figura opresora finalmente terminará tomando cuerpo en escena, si bien «este recurso de los diálogos fingidos se vuelve frecuente, como una necesidad para que el escritor revele sus verdaderas intenciones, de forma que será su paso para la enajenación completa» (Jódar Peinado, 2016, pág. 476). Continuando con este sentido metateatral Mayorga hace decir así a su personaje Stalin: «No es hacia atrás, sino hacia delante donde tienes que dirigir tu mirada. ¿No ves en el futuro nada para ti?» (Mayorga, 2016, pág. 180). Bulgákov no entenderá nunca por qué no llegaron a encontrarse, y esperará hasta el final una llamada que nunca llega; sin embargo, el aparato retórico puesto en escena mediante la materialización de su propio Stalin permite el intercambio, la conversación medida, y dicho desde la persona que parece estar negándole el futuro se manifiesta sobremanera como una burla cruel, una pesadilla en donde queda incluso negada la comprensión del pasado. Esta distancia entre las fuerzas contrariadas o puestas es acortada por Buero, también en la palabra en las figuras de Goya y Fernando VII, pero sobre todo por recursos técnicos. Aunque el monarca y el pintor están ampliamente, y aún separados por el río Manzanares no dejan de lanzarse inferencias, y quedan ligados mediante el uso de efectos que los vinculan, como los sonidos de los latidos que van en aumento durante toda la obra, el contraste de los bordados que hace el rey con los cuadros que plasma el pintor, o el uso de los catalejos a través de los cuales parecen mirarse y espiarse, quedando a la vez cercanos y siempre separados en su juego entre el poder y la libertad y nunca se encontrarán en el mismo lugar.

DUASO.- (*Mira las paredes.*) Bellas no son... Hay mucha violencia, mucha sátira en ellas. [Y⁵ algo... difícil de definir.

ARRIETA.- Pavor. Treinta y un años de sordera han mudado para él a los hombres en larvas que vociferan en el silencio.

DUASO.- Sí. Ahora veo que son de él. Porque] ese mundo ya asomó en sus grabados...

ARRIETA.- Sus grabados se difundían. Ahora, bajo el gran silencio, el pintor se consume y grita desde el fondo de esta tumba, para que no le oigan.

DUASO.- ¿Por miedo?

ARRIETA.- O por locura. Tal vez las dos cosas. Y temo un triste desenlace... Goya es ya muy viejo (Buero Vallejo, 1994, pág. 113).

La opresión que esta conexión ejerce en el artista lleva a Mayorga a poner en escena a un actor como Stalin materializado desde la mente de Bulgákov y a Buero a derivar a Goya por las visiones de sus obsesiones; justo recordar que a ambos en su momento se les tachó de locos o dementes, aunque es por los terrenos del miedo por donde están transitando, sobre una situación de terror político que frustra la libertad individual y «cómo esta frustración toca directamente ese fondo de terror que el hombre guarda dentro de sí mismo» (Fernández-Santos, 1970, pág. 20). Hay aquí una quiebra. En el camino de Goya desde los *Caprichos* a las *pinturas negras* se produce una apertura hacia una forma de explicar el mundo que escapa a la razón. En las vueltas de Bulgákov sobre sus palabras se atasca retóricamente la constatación de un fallo por la falta de una comunicación que engaña el presente y nunca llega. Si en Mayorga y Buero hubiera cierta tentativa a través de un teatro social-histórico y de ideas, cargada sobre el uso de una palabra generadora, debiera quedar excedida por una imaginación en la expectación a la que sobre todo se abre paso con la sólida estructura discursiva de los personajes en el primer caso y en la vivencia de un vetusto universo sensitivo en el segundo, siendo el arte de éstos estos protagonistas donde se abre la posibilidad de escape de esta realidad opresora (Miras, 2016, pág. 48).

El público puede quedar sordo y recluido al igual que Goya, o bien enajenado como un Bulgákov enloquecido. Buero defendió un teatro de inmersión donde el espectador encuentre su proyección de la escena más allá de la contemplación de la acción y de la escucha de la palabra, un teatro lleno de trucos y recursos que hagan al espectador sentir lo que el personaje está sintiendo, y esto en muchos casos mediante intentos de transferencia o imitación entre la causa y el efecto en la expectación. Cierta interés por la recepción que en su momento halagará del teatro de Domingo Miras, y su estética de la oblicuidad, por «el certero modo de ahondar en algunos angustiosos problemas no sólo españoles, sino de todos los hombres», tal como recoge Mariano de Paco en el estudio

previo de la obra (Buero Vallejo, 1994, pág. 16). La relevancia de Goya está así en la plasticidad de su pintura, en la asunción de sus fantasmas, en la expresión de un disidente desdeñado que:

Puede ver, pero no oír, [y] por ello las palabras no son su medio de expresión sino la pintura. El racionalismo ilustrado se encuentra en crisis y la dialéctica no sirve de nada; es preciso abrir la entrada a la imagen para reflejar la tragedia y los desastres que supuso tanto la guerra como el poder absolutista de Fernando VII. [...] El efecto de sordera proyectado en el público lo ayuda a ser partícipe de esta situación personal de Goya desvinculado de la sociedad e incluso de su familia (Rodríguez Ortega, 2015, pág. 205).

Tal como podemos ver, desde esta distancia dialógica que tanto ha usado Mayorga siguiendo las tesis que Reyes Mate recoge de Walter Benjamin para el reconocimiento de las víctimas (Mate, 2013, pág. 106), Buero la utilizó en sus obras sobre todo desde la figura del antihéroe como personaje en los márgenes con un paso de reafirmación previo que estaba ya incluido en la justicia histórica, en un inicio tímido de ésta que quería ser práctica en su camino frustrado. Estos momentos críticos dentro de una cultura pueden estar asociados a etapas en las que se producen reflexiones sobre el pasado, sobre las consecuencias de los actos ya cometidos, ya que tal como Enrique Pajón señala hay una «etapa en la que la figura del antihéroe se hizo predominante; son los momentos en los que la reflexión humana permite el acceso al conocimiento de la propia culpabilidad» (Pajón Mecloy, 1991, pág. 53), momento privilegiado en cuanto a posibilidad de autoanálisis y posible variación sobre los pasos dados. Más suelen estos ejercicios también reflejar tanto o más la situación actual y las carencias, o querencias, que el artista puede estar manteniendo con la sociedad que lo auspicia, pues tal como recalca, «lo que Buero hace es despojar a los modelos de los disfraces con que los velan los detentadores del poder para encubrir fines no confesables, o, incluso, los simples ciudadanos para proteger sus pequeños privilegios» (Pajón Mecloy, 1991, pág. 68), abriendo la visión a una hipocresía desvergonzada y reflejando que la crítica suele ser enemiga de la dogmática, así pues ¿cómo valorar si las razones y los dogmas se pueden estar usando unas en el nombre de los otros?

Con una aproximación muy escueta al problema histórico que cada texto abre, podemos encontrar que la sociedad de Buero vivió una época que podríamos considerar muy parecida a la de Goya, intransigencia distanciada de la España de finales de los años noventa donde la opresión parece recaer más en las exigencias del «mercado neoliberal», ente ambiguoambiguo, aunque omnipresente cual realidad fiduciaria en la mayoría de los casos en los que es mentado. Ahora bien, la presión que rescata Mayorga puede quedar más cerca de la comisión de programación del Centro Dramático Nacional (CDN), tal como Xavier Puchades apunta en la negativa del CDN a producir en último momento la obra previa de Mayorga, *El jardín quemado*, en la que en palabras del autor «se pone en duda la posibilidad de comprender y juzgar el pasado. En la transición española, un joven investiga en un sanatorio psiquiátrico donde, según él cree, unos presos republicanos fueron ingresados durante la Guerra Civil» (Mayorga, 2016b, pág. 317). En esta reseña Puchades asume a Mayorga dentro de una generación que toma fuerza de una corriente que hace del espectador investigador del presente y el pasado, con la denuncia de delitos cometidos a la memoria colectiva y a la identidad individual, y recoge también la respuesta de Mayorga cuando por fin producen su siguiente obra, *Cartas de amor a Stalin*, donde el autor declara «la llamada del CDN es la llamada del poder», y recalca Puchades sobre este texto: «Irse a la URSS es ponerle un disfraz al sistema de producción cultural y teatral de España, algo extensible a cualquier otro país occidental, y al tema de la responsabilidad política del artista en un sistema democrático» (Puchades, 2002).

En este mismo sentido en una reseña teatral del estreno de la obra de Buero, ya podíamos leer consideraciones parecidas sobre la figura del autor, aun recogiendo a la vez la importancia social de su representación y teniendo en cuenta que Buero ya pasaba los filtros de la censura aun cuando ésta debía seguir matizando las directrices creativas, lo que puede abrirnos alguna inflexión sobre la posición que ostentan ambos autores en dos momentos tan diferentes y las decisiones que tomaron sobre la escritura de sus textos; esto escribía Lorenzo López Sancho para el diario *ABC* con motivo del estreno de la obra en el Teatro Reina Victoria de Madrid el 6 de febrero de 1970:

Quiere el dramaturgo que el espectador sea no ya contemplador externo desde su posición en la sala, sino Goya mismo, asistiendo por un curioso

desdoblamiento a su propia vida. Eso es lo que se busca con el truco, realmente de difícil realización de que todas las escenas que ocurren en presencia de Goya sean mudas, salvo cuando el que habla es el pintor. Este no oye, pero se oye. El espectador, al no oír a nadie que no sea Goya, viene a ser así Goya mismo. [...] Estamos, pues, ante un profundo drama interior, ante un penetrante análisis del fenómeno del terror que tantos seres han sufrido y sufren en nuestro conturbado tiempo. [...] «El sueño de la razón» es un gran trabajo, repito, de autor en su sazón, cargado de intencionalidad, de sentidos subyacentes, de involuntarias autodenuncias o autojustificaciones. Una pieza esencial para entender más que a España y al absolutismo a Antonio Buero Vallejo y su teatro (López Sancho, 1970, págs. 63-64).

Sin duda una crítica que hace posible la recogida periodística del evento a la par que quiere clavar la estaca en el ojo ajeno. En una inversión de los términos que venimos recogiendo para Buero, Xavier Puchades remarca que algunas de las reflexiones relevantes que la obra de Mayorga nos puede plantear apuntan a cómo estrenar con regularidad, cómo hacer un teatro culto y popular, yendo más allá de un teatro comercial (de evasión) y de un teatro de subvención (de instancia), consiguiendo un teatro crítico pero no elitista, para sopesar que «Mayorga ha conseguido lo que se proponía: crear un 'diálogo', una 'cultura crítica'» (Puchades, 2002, pág. 409). Si coincidimos en que es *Cartas de amor a Stalin* la obra que consolida a Mayorga como dramaturgo, atenderemos para pasar al siguiente bloque a cómo Mayorga cita su obra en una entrevista con Mariano de Paco, sobre cómo desestabilizar las imágenes previas que el espectador tiene de los personajes históricos:

En todo caso, lo decisivo es la capacidad que tenga la pieza de, a través del pasado, expresar –revelar, criticar– en primer término lo actual, y en último término lo universal. Dar el salto de lo particular a lo universal. Superar la dicotomía, enunciada por Aristóteles en la *Poética*, entre la historia como saber de lo particular y la poesía como saber de lo universal. [...] Esa universalidad es más fácil de alcanzar cuando uno se ocupa de otro tiempo que el propio. Porque la historia ya se ha encargado de depurar, ya se ha encargado de retirar la grasa que recubre a lo realmente significativo. El tiempo escribe; el tiempo subraya y tacha. Ése

es el privilegio del dramaturgo que trabaja con el pasado: escribe con ayuda del tiempo (Paco, 2006, pág. 56).

3. BULGÁKOV Y GOYA: DISTANCIAS ARTÍSTICAS

Buero defenderá su teatro de la siguiente manera: «Yo me encontré al comienzo de mi carrera dramática ante un panorama español soberanamente dificultoso. Frente a él, cabía callarse; cabía irse. Otros lo hicieron así. Y cabía, pese a todo, intentar hablar. [...] Y así unos cuantos, entre los que me cuento, intentamos salvar la continuidad de la literatura española independiente» (Buero Vallejo, 1979, pág. 218). Afirma Buero que las acusaciones que le hacen de acomodado no podían tener cabida. Habla Buero de que el franquismo juzgaba más los significados que las formas, aun cuando estas suelen ir parejas, y en cuanto a significados dice: «La censura fue un fenómeno terrible y castrador, pero arbitrario; mucho menos coherente, en cuanto a sus propios intereses, de lo que se puede pensar desde un sociologismo demasiado generalizador» (Buero Vallejo, 1979, pág. 219).

BULGÁKOV.— Así pues, mis cuatro obras teatrales se encuentran prohibidas. La edición de mis relatos ha sido prohibida, igual que han sido prohibidos mis ensayos [satíricos]. La lectura pública de *Las aventuras de Chichikov* ha sido prohibida. La publicación de mi novela *La guardia blanca* en la revista *Rossia* ha sido prohibida. No tengo ánimos para vivir en un país en el que no puedo ni representar ni publicar mis obras. Me dirijo a usted para pedirle que se me devuelva mi libertad como escritor (Pausa.) o se me expulse de la Unión Soviética junto con mi esposa.

[...]

BULGÁKOVA.— ¿De verdad crees que podemos vivir en otro país? No podemos. Es nuestro cielo, nuestra lengua, nuestra gente... (Mayorga, 2016, págs. 130-131).

La decisión tomada por Buero sobre los márgenes de lo posible, de la que dimos cuenta en la introducción por resultar en sí tan discutida y controvertida en su época, contrasta con la postura que recoge de Goya. El escritor atiende a la decisión del pintor que pasará el final de sus días en un exilio en Burdeos, con una huida que quiere saber a

victoria, valorando la relación que se establece entre la expresión de una interioridad conectada a la colectividad psicológica desde su implicación con la responsabilidad social que como artista decide asumir con su obra (Loore, 2010, pág. 78). La libertad del artista manifestada por Bulgákov, en la misma línea pero más ensimismado dentro de su propia censura, y los artistas al servicio de la revolución en todo caso, pueden quedar igualmente cuestionados y dañados, tal como recoge Guillermo Heras para el montaje que realizó en el CDN en 1999:

Bulgákov es un autor del pasado, pero con toda una problemática del presente y del futuro. A veces la atracción fatal de los políticos por la cultura, cuando no es estrictamente en el terreno de la gestión, o de los artistas por entrar en la corte celestial del Poder, engendra monstruos. Bulgákov vivió en la cuerda floja esta relación. [...] No tuvo que irse al exilio como muchos, o desaparecer misteriosamente de su domicilio rumbo a la nada, pero lo cierto es que poco a poco murió de pena escribiendo obras menores mientras se escapaba de esa siniestra realidad –cual Penélope– haciendo y rehaciendo una de las novelas definitivas del siglo XX, *El maestro y Margarita*, precisamente aquella que habla de los demonios sueltos por Moscú (Heras, 1999, pág. 164).

Parajes que pueden sin duda transitar por los grabados de un Goya atemporal, pero que recogen una necesidad de liberación distinta a la expuesta por Buero. Mayorga nos habla desde la experiencia de un escritor condenado al silencio, empeñado en convencer a su censor, pero «esa búsqueda de la carta que cambie al lector –y, cambiando al lector, cambie el mundo– se convierte en una trampa trágica, ya que mente y vida del artista acaban colonizadas por el tirano» (Mayorga, 2016b, pág. 318). Siguiendo con las reflexiones sobre el montaje, asumiendo la actividad creativa en condiciones de falta de libertad, Heras habla en estos términos de la censura y de la autocensura: «¿Se puede escribir dando rienda suelta a un mundo propio alejado de los fantasmas de la autocensura o de la tortura cierta de la censura? Dilemas que quizás convenga recordar en tiempos de democracia, por muy burguesa que sea, pues no hace tanto en nuestro país ocurrieron casos que muy bien pudieran parecerse al de Bulgákov» (Mayorga, 2000, págs. 212-213).

Ese mismo año al poco tiempo del estreno de la obra (1999) Mayorga publica el texto «Necesidad de la sátira» en *Nueva Revista de política, cultura*

y arte, donde da vueltas y pronuncia estas ideas que venimos recogiendo, la necesidad de una recepción crítica en el espectador, la importancia de una escritura afilada que pueda desestabilizar las ideas que hay en la ciudad y generar debate. La responsabilidad de un dramaturgo se instala así en destapar y mostrar las vergüenzas de una comunidad, misión ingrata pues en una sociedad «que quería imaginarse a sí misma como una laboriosa familia conquistando un horizonte soleado.[...] Una sociedad así ofrece la exclusión al disidente.[...] Esa condena moral resultó para algunos menos soportable que el castigo físico, los llevó al exilio interior, a la autocensura, a la autodestrucción»; claro que la recompensa no puede medirse en estos mismos términos pues «el satírico afirma la vida contra la naturaleza. No educa para el pesimismo, sino contra el optimismo paralizante. Lo hace hablando a contrapelo, fracturando el monólogo narcisista o desenmascarando al apologista disfrazado de disidente» (Mayorga, 2016b, págs. 34-35). Las palabras de Mayorga resuenan entonces como un alegato de independencia consumado:

BULGÁKOV.— No he escrito *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 (Mayorga, 2016, pág. 135).

Sin duda a estas altura podemos afirmar que pPoder y libertad están trenzados a lo largo de todo el texto en ambos autores como un eje vertebral que excede el conflicto de la trama y engancha casi dramáticamente, nos atrevemos a decir desde la construcción de un auto-relato legitimador, que no retrato, con sus atribuciones fuera de la escena; lo que venimos cuestionando aquí recordamos una vez más, sin resolución clara y anuncio, es este enfrentamiento que determina el carácter final que manifiesta el montaje de una obra, y determinación que marca su responsabilidad como artistas. Podemos tomar, tal como Patrice Pavis advierte en su libro sobre puesta en escena contemporánea, el teatro no como herramienta para hacer política sino como campo donde ponerla a prueba (2015, pág. 402).

BULGÁKOV.— Soy un escritor, no un político.

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

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

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

BULGÁKOV.— Usted ha borrado mi nombre del teatro soviético. Me ha aniquilado (Mayorga, 2016, pág. 136).

GOYA.— [...] Hace muchos siglos alguien tomó a la fuerza lo que no era suyo. A martillazos. Y a aquellos martillazos respondieron otros, y a estos otros, otros... Y así seguimos. Martillo en mano. [...] ¿Para que irse de España? No suplicaré a un felón. ¡Pintaré mi miedo, pero mi miedo no me azotará en las nalgas! (Buero, 1994, págs. 122, 149).

Tal como comenzamos reflexionando, se vuelve importante accionar los mecanismos que hacen que la historia sea de una determinada manera y no de otra, o una reconstrucción ficcional justa para crear la historia de una determinada manera para los espectadores presentes, tal como recuerda Francisco Gutiérrez Carbajo en la edición crítica del texto: «Toda construcción histórica supone una determinada semiotización de la realidad y la que lleva a cabo Juan Mayorga encierra una voluntad decidida de representar algunos de los aspectos aparentemente más singulares y cotidianos de la realidad, siempre con el referente y el telón de fondo de la historia» (Mayorga, 2016:, págs. 47-48). A nuestro parecer aquí es donde cobra sentido la censura psíquica que abre Mayorga y la fuerza de todos esos pensamientos que por no gustar al poder son desechados al olvido⁶. El escritor ha generado ya su propio camino hacia la locura, en la que Stalin se encarna como su fiel amigo y mejor lazarillo, casi cómplice en sus atentados poéticos:

STALIN.— [...] Porque nadie te conoce como yo. Igual que nadie me conoce como me conoces tú. Por eso me siento tan a gusto aquí, contigo. En cuanto puedo, agarro el abrigo y me vengo a tu casa. Cada día aguanto menos el Kremlin. Es tan aburrido, con todos esos burócratas y políticos... Estoy rodeado de intrigantes. Molotov y los demás, si oye-ras las cosas que me dicen sobre ti... No tienen sensibilidad, y sospechan de cualquiera que la tenga. No sé qué harían conmigo si se enteraran de que también yo escribo poesía [...]. La poesía ablanda el alma. Un luchador no puede ser poeta. [...] Pero ¿acaso no tengo derecho a soñar con una poesía para luchadores? ¿No tengo derecho a soñar con una cultura revolucionaria? (Mayorga, 2016, pág. 189).

Es desde aquí, sin duda, desde las circunstancias políticamente difíciles, desde donde Buero genera una cosmovisión trágica, y nos da su propia definición de la tragedia. Sobre una crítica a las palabras de Johann W. von Goethe en una carta al canciller von Müller, donde éste afirma que «todo lo trágico descansa en una antítesis irreconciliable; en cuanto surge la solución o se hace posible, desaparece la tragedia» (Buero Vallejo, 1979, pág. 222), Buero señala que lo irreconciliable no es más que un primer estadio de la tragedia, pero no su definición ni finalidad. Se asienta el dramaturgo en el saber hacer de los poetas griegos para argumentar que hay esperanza en la tragedia y que sí que hay espacio para la reconciliación. La esperanza desesperanzada de la comedia, y la desesperanza esperanzada de la tragedia: «Parece, pues, muy cierto que quién escribe tragedias parece esperar. [...] Ninguno de nosotros se resignaba a que la tragedia real que estábamos viviendo fuera una tragedia irreconciliable y sin esperanza —según Goethe había dicho que era lo trágico» (Buero Vallejo, 1979, págs. 223-224).

Podemos recordar entonces que, en la derrota, el aislamiento del artista supone un gran castigo. Su exclusión, su soledad, el destierro a un lugar donde no exista ni él ni su obra. Goya quedó sordo y recluido en su quinta. BulgakovBulgákov, encerrado en su casa, interpelando un fantasma. Podemos recordar que la capacidad crítica de Goya se manifiesta en el poder visual de sus imágenes, en unos cuadros que recogen toda la sabiduría de su oficio y las amargas predicciones sobre el devenir político y social de España. BulgakovBulgákov, privado de la

visibilidad pública de su profesión, dedicará su trabajo con la palabra a elaborar y reelaborar las cartas que quiere hacer llegar a Stalin.

STALIN.— ¿Sabes lo que más respeto de ti, Misha? Que no tienes miedo a las palabras. En unos tiempos en que una sola palabra te puede costar la vida, tú siempre dices lo que piensas. [...] El arte no pueden hacerlo leales funcionarios, sino herejes peligrosos como tú. Si un escritor intenta ser leal, hará una literatura con la que mañana envolveremos la pastilla de jabón. Pero, ¿por qué a los verdaderos artistas os costará tanto entender lo que el pueblo necesita de vosotros? El corazón del pueblo es tan caprichoso... Es mucho más fácil defender al pueblo de sus enemigos que defenderlo de los que lo aman. [...] Es mucho más fácil defender al pueblo de sus enemigos que defenderlo de sí mismo (Mayorga, 2016, págs. 189-191).

Recuperamos aquí al Goya personaje de la Ilustración, al *sueño de la razón*, en el momento que la ilustración sufre las mieles del absolutismo, sobre la libertad del pueblo en la dictadura, con vistas a Bulgákov y la URSS, en la lucha por la libertad que mantiene el artista oprimido, desde las irreconciliables posturas de los protagonistas, donde las ideas totalitarias de unos ahogan los impulsos artísticos de otros en su intento por situarse en la sociedad y poder manifestar su presencia:

GOYA.— [...] El rey es un monstruo, y sus consejeros, unos chacales a quienes azuza, no sólo para que maten, sino para que roben. ¡Amparados, eso sí, por la ley y por las bendiciones de nuestros prelados! ¡Despojar a un liberal de sus bienes? ¡Que no se queje, merecería la horca! No somos españoles, sino demonios, y ellos, ángeles que luchan contra el infierno... Yo me desquito. Los pinto con sus fachas de brujos y de cabrones en sus aquelarres, que ellos llaman fiestas del reino (Buelo, 1994, pág. 104).

4. CONCLUSIÓN: RECOGIENDO ESCENAS

Ahora bien, sobre el este recorrido de dimes y diretes, de que realizan los artistas de tiras y aflojas con estos posicionamientos por entrar o quedarse dentro del sistema de reconocimiento social, ¿cómo llevar a escena

estas tensiones? ¿O cómo hacer de la literatura escena viva que llegue al público expectante? ¿Qué texto llevar a escena y de qué manera? ¿Para qué y por qué en definitiva se está escribiendo un texto y se está poniendo en escena? Puede que estas preguntas excedan el presente estudio, si bien vamos a tomar dos momentos que pueden ser claves en la carrera de ambos autores, para valorar inmersiones estéticas que podamos ejercitar desde la perspectiva poética que el propio autor o bien está proponiendo o bien mantiene en la base de su escritura.

En el discurso que hace Buero al entrar en la Real Academia de la Lengua en 1972, «García Lorca ante el esperpento», recapacita tomando ideas de Valle Inclán, dirimiendo sobre teorizar un esperpento desde el aire y practicar una mirada ena pie, un reconocimiento que aproxime al autor y a los espectadores, una mirada fraterna, con respeto y piedad hacia sus personajes. Buero distingue así entre mirar a los personajes desde el aire como un demiurgo y mirar a los personajes ena pie como un igual, entre la mirada desde el aire, expectante, alejada de la responsabilidad de pasar por el filtro esencial de la materia con la que se está trabajando, donde se produce una vacilación del creador que usa al personaje pero no se adentra en él, y la mirada desde dentro de esos personajes y el descenso a la vivencia de la realidad que les confiere finalmente como son. Defiende así Buero, en la genealogía que él mismo señala, un esperpento en Valle que viene de Federico García Lorca donde, «el sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada», y aún afirma de este teatro:

Con sus «dulces ironías» y sus «piadosos trazos de caricaturas» no quiso encabritar al esperpento que la obra encerraba, y es que respeta demasiado a sus principales personajes para transformarlos en marionetas; le sería imposible pues siente sus dolores como propios... y quizás lo son [...] que la ternura no ablanda la tragedia y que la compasión, lejos de eliminar su honda crueldad, la revela poderosamente (Buero Vallejo, 1972, pág. 32).

De similar manera Como contraste, en su discurso para la toma de posesión como académico de número de la Academia de Doctores, «Razón del teatro», en el año 2016, Mayorga sigue reflexiones de

José Jorge Luis Borges para resaltar el teatro como «arte de la reunión y la imaginación» donde se produce un doble fingimiento en el que actor y espectador se creen sus mentiras, donde uno finge y el otro finge creerle, en el que es vital encontrar el deseo del espectador para firmar un pacto de representación que haga posible el acto: «El teatro es el arte del encuentro [...] en un compromiso de fingidores» (Mayorga, 2016b, pág. 87). Sobre el discurso hace Mayorga una vertebración de ideas recalcando que la fragilidad es un tema esencial del teatro, que hay que deslizarse al lugar de la víctima, ponerse en el lugar del verdugo, hacer experiencia de la complejidad a sabiendas de la insuficiencia de cualquier respuesta que podamos plantear:

Acción, emoción, pensamiento y poesía son las fuerzas de la teatralidad. Han de encontrarse ya en el texto. El texto debe despertar el deseo de teatro. El texto entrará en conflicto con sus puestas en escena. Ante ellas no tendrá otra autoridad que la que en cada una conquistó. Será sometido a reescritura como corresponde a la naturaleza de un arte que se hace en el tiempo, esto es, en un tiempo. La escritura precede a la escritura. Cuando un escritor escribe una palabra, ha desechado dos. [...] El teatro envuelve al mundo. Nos rodean mundos de ficciones aparentemente más sólidos que el que habitan nuestros cuerpos. Somos –también– seres ficticios. El teatro debería ayudarnos a reconocer las ficciones que nos cercan y construir otras (Mayorga, 2016b, págs. 101-107).

Se abre con todo desde sus posiciones una necesidad de reconocimiento y reconciliación, que se cierra en las obras que estudiamos con la realidad de tener que tomar una decisión que ya venimos apuntando: irse o quedarse en el país que tanto aman, poder vivir dentro o fuera del sistema productivo que les permita desarrollar su profesión. Juega aquí en contra la voluntad integradora de una sociedad y su voluntad emancipadora, la norma y la utopía, en el juego que se traen las multitudes contemporáneas para poder identificarse dentro de un vínculo de autonomía que no ahogue su creatividad (Virno, 2003, pág. 25). De la modernidad a la posmodernidad, en medio de ambas crisis, están Goya y Bulgákov, testigos y ejemplos padecientes de sistemas totalitarios furibundos. El individuo y la sociedad separados por una

relación de poder asimétrica, relación que se establece entre la libertad y la autoridad, tal como se articula la estabilidad de una sociedad y su permisividad para los cambios. Entre las decisiones personales y las imposiciones sociales se abre un destino como postura dialéctica, donde entra la identidad en juego, y por tanto la memoria, para la toma de estas determinaciones.

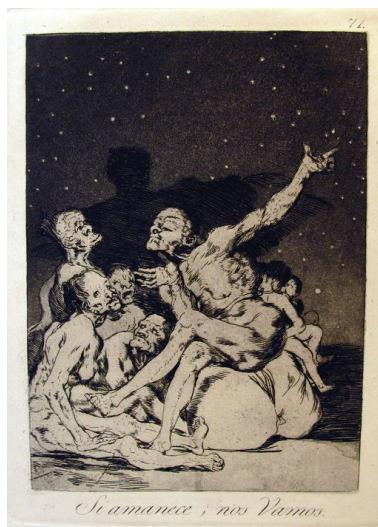


Ilustración. *Capricho número 71*, de Goya.

Sobre su inminente muerte, Goya no se abandona inquieto ni corto de facultades y la obra termina repitiendo «Si amanece nos vamos» (Buero Vallejo, 1994, pág. 179), título de su grabado *Capricho número 71* (en la imagen de arriba). La esperanza, la llegada de la luz, en un momento de opresión generalizada, «[Goya.-] ¿Amanecerá? [...] Nunca sabré...» (Buero Vallejo, 1994, pág. 180); hilo y final que residen pendientes de una duda perpetua, pues ¿qué nos lega con ese nunca saber...? Esperanza, sin embargo, alejada de la terquedad profesional que se aparece en Bulgákov una y otra vez como una maldición autoritaria, posibilidad que se va por la puerta con su amada huyendo con su manuscrito bajo el brazo, cansada de sus divagaciones y ensoñaciones maquiavélicas, con su realidad pervertida ya eficazmente instalada en el escenario tejiendo redes de influencias:

STALIN.— Muy pronto podrás venir a verme. En cuanto estés preparado. Un poco de paciencia, Misha. No dejo de pensar en ti. Me preocupa tu aspecto. Te conviene salir de casa. Mezclarte con la gente. Si sigues apartándote del pueblo, enloquecerás. Paciencia, Misha, muy pronto la gente volverá a quererte. En cuanto estén preparados. No habrá verdadero arte mientras el pueblo sea como un niño cuya inocencia hay que proteger. Entretanto, los camaradas y yo llenaremos de teléfonos la Unión Soviética. Haremos que cada hogar, desde Brest hasta Vladivostok, tenga su propio teléfono para hablar directamente con Stalin. Te juro, Misha, que lo conseguiremos. Cueste lo que cueste (Mayorga, 2016, págs. 191-192).

¿Podemos considerar un texto para puestas en escena que reclamen consideraciones entre la sociedad y el poder, y otro para diatribas que queden más cercanas a las pugnas de uno mismo con el poder? ¿Podemos sopesarlos como textos relevantes para ser representados hoy día por la importancia de sus conflictos? ¿Cuál es el atractivo de las distancias que abren y de las confluencias que nos muestran? Quizás podemos valorar uno u otro en función del grado de censura y autocensura que manejan y ponen en escena, sobre el estigma que la comunidad o el individuo particular pueda estar reclamando, y a nuestro juicio así la elección relevante refiere más a lo que queramos resaltar sobre el escenario y la importancia del conflicto que decidamos estar apoyando en la representación. Sobre todo debiéramos entonces elegir uno u otro en función de la entrega escénica que estemos dispuestos a mantener con respecto al conflicto que vayamos a representar. Sin entrar en discusiones de géneros, no podemos afirmar rotundamente que consiga *Cartas de amor a Stalin* generar sobre la sátira la independencia que reclama, ni que *El sueño de la razón* sea una tragedia que marque un camino de cambio, pero ambas son buenas matrices sobre las que poder desarrollar un trabajo de puesta en escena que recoja y asuma inquietudes actuales. Las tensiones entre los artistas y el sistema que debiera acoger su obra quedan constantemente necesitados de una revisión que esta reformulación su relación, a ser posible quizás desde un ejercicio consecuente y sensato que renueven las consideraciones críticas del mentado ejercicio de universalización y particularidad, pensado tanto así en cuanto que «en su práctica el teatro instala un

campo de verdades subjetivas, cuya intelección permite conocer a los sujetos que las producen, portan y transmiten. En su dimensión histórica-pragmática, el teatro encierra formas subjetivas de comprender y habitar el mundo» (Dubatti, 2007, pág. 162).

¿Quién queda fuera del sistema en estos momentos entre las tensiones que la libertad y el poder pueden generar? ¿Por qué y para quién escribir o llevar a escena un texto? ¿Qué distancia existe entre el espectador de teatro y la institución que acoge el montaje? ¿Cómo, dónde, quiénes y por qué están los artistas situados dentro de la visibilidad de la esfera de la creación artística y cultural? Podríamos preguntarnos, con bastante tino al responder, al valorar la responsabilidad del artista en el choque entre su libertad y el poder político-social, qué hubiera pasado en su momento si Buero se hubiera puesto a él mismo en escena en su obra, o si Mayorga hubiera escrito sobre Buero, o Sastre o Boadella⁷, o algún otro caso patrio de desencuentro entre el creador y el aparato político-social, en esta pugna entre la libertad y el poder en la que no son sólo los artistas los que están puestos en cuestión, aun cuando sean ellos unas de las primeras imágenes visibles de esta lucha.

5. OBRAS CITADAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso de Santos, José Luis (2007). *Manual de teoría y práctica teatral*. Madrid: Castalia.
- Aristóteles (2016). *Poética*. Madrid: Alianza.
- Buero Vallejo, Antonio (1994). *El sueño de la razón*. Madrid: Espasa Calpe.
- (1979). De mi teatro. *Romanistisches Jahrbuch / Universität Hamburg, Romanisches Seminar-Ibero Amerikanisches Forschungsinstitut*, (30), 217-227. Berlín: Walter de Gruyter.
- (1972). *García Lorca ante el esperpento*. Madrid: Real Academia Española.
- Corrales Díaz-Pavón, José (2018). Cartas (de amor) a Stalin: génesis textual de Cartas de amor a Stalin, de Juan Mayorga. En *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, N^o (18), págs.

- 121-146. Barcelona: Anagnórisis. Disponible en: [http://anagnorisis.es/pdfs/n18/Corrales_num18\(121-146\).pdf](http://anagnorisis.es/pdfs/n18/Corrales_num18(121-146).pdf) [Consulta en web: 17 de junio de 2019].
- Domenech, Ricardo (1970). Notas sobre *El sueño de la razón*. *Primer Acto: Revista del teatro*, (177), 6-11. Madrid: Primer acto.
- Dubatti, Jorge (2007).: *Filosofía del teatro. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Fernández-Santos, Ángel (1970). Sobre el sueño de la razón. Una conversación con Antonio Buero Vallejo. *Primer Acto: Revista del teatro*(, 177), 18-27. Madrid: Primer acto.
- Gil Zamora, Carlos (2010). Generación Bradomín. *Artezblai. El periódico de las artes escénicas*. <http://www.artezblai.com/artezblai/generacion-bradomin.html> [Consulta: 31 de marzo de 2019].
- Heras, Guillermo (1999). Reflexiones sobre la puesta en escena de *Cartas de amor a Stalin*. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, (78), 162-165. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Jódar Peinado, María del Pilar (2016). *Metateatro español: estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos XX y XXI*. Tesis doctoral. Dir. Emilio de Miguel Martínez. Tesis del Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- López Sancho, Lorenzo (8 de febrero de 1970). El sueño de la razón, de Buero Vallejo, en el Reina Victoria. *ABC. Diario Ilustrado* (Madrid, domingo 8 de febrero de 1970), 63-64. Madrid: Prensa Española Sociedad Anónima.
- Loore, Bieke de (2010). La herencia del coro griego en el teatro de A. Buero Vallejo. El caso de *El sueño de la razón*. *Anuario de estudios filológicos*, (33), 65-80. Cáceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.
- Mate, Reyes (2013). *La piedra desechada*. Madrid: Trotta.
- Materna, Linda (2006) El poder y la libertad del artista en *Cartas de amor a Stalin* de Juan Mayorga. En Sandra N. Harper y Polly J. Hodge (Eds.). *El próximo acto: El teatro español en el siglo XXI* (págs. 171-177). Delaware: Rider University, Estreno.
- Mayorga, Juan (2016). *Cartas de amor a Stalin/ Paz perpetua*. Madrid: Castalia.
- (2016b). *Elipser: Ensayos 1990-2016*. Segovia: La Uña Rota.

- (2000): Cartas de Amor a Stalin. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*(9), 211-255. Madrid: UNED.
- Maza Cabrera, Lucía de la (2008). *Tragedia Contemporánea y su posibilidad: Himmelweg de Juan Mayorga*. Tesina de posgrado. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. https://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2008/hdl_2072_10084/treball_de_recerca.pdf [Consulta: 31 de marzo de 2019].
- Miras, Domingo (2016). La libertad en Buero Vallejo. *Monteaquedo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, (21), 31-48. Murcia: Universidad de Murcia.
- Paco, Mariano de (2006). Juan Mayorga: Teatro, historia y compromiso. *Monteaquedo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, (11), 55-60. Murcia: Universidad de Murcia.
- Pajón Mecloy, Enrique (1991). *El teatro de A. Buero Vallejo: marginalidad e infinito*. Madrid: Fundamentos.
- Pavis, Patrice (2015). *La puesta en escena contemporánea: orígenes, tendencias y perspectivas*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Pennington, Eric (2007). Power and punishment in Antonio Buero Vallejo's *El sueño de la razón*. *Hispania*, (90-4), 650-661. American Association of Teachers of Spanish and Portuguese.
- Puchades, Xavier (2002). Juan Mayorga: *Cartas de amor a Stalin*. *Diablotexto: Revista de crítica literaria*, (6), 407-411. Valencia: Universitat de Valencia.
- Rodríguez Ortega, Davinia (2015). La particular perspectiva de Buero Vallejo sobre Goya y el teatro. Análisis del aspecto visual en *El sueño de la razón*. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, (9), 194-208. Granada: Asociación cultural Impossibilia.
- Ruggieri Marchetti, Magda (2000). El intelectual y la imposición en *Cartas de amor a Stalin* de Juan Mayorga. *Cuaderno de dramaturgia contemporánea*, (5), 75-86. Alicante: Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.
- Virno, Paolo (2003). *Gramática de la multitud*. Madrid: Traficantes de Sueños.

6. NOTAS

- ¹ El presente artículo de investigación nace de una conferencia presentada en el marco del Coloquio Internacional «Realidades y alusiones del texto teatral. Estudios sobre la dramaturgia contemporánea en España e Hispanoamérica» organizado por la Universidad Masaryk, en Brno (República Checa) los días 5-7 de octubre de 2017, con el título «Libertad y poder en *Cartas de amor a Stalin* de Juan Mayorga y *El sueño de la razón* de Antonio Buero Vallejo».
- ² Este mismo sentido ya aparece en el artículo de Linda Materna en una primera aproximación a esta problemática en la obra de Juan Mayorga: «El mensaje de Mayorga sobre el peligro del poder, el proceso de su ejercicio y las consecuencias de su hegemonía constituye no sólo una imagen esclarecedora del pasado sino también un aviso inquietante para el presente» (c.p. Maza Cabrera, 2008: 54).
- ³ Entre las muchas vueltas que ha dado la discusión del posibilismo, y sin querer entrar en esta empresa, citamos aquí a modo de ejemplo referencial el estudio de Berta Muñoz Cáliz.
- ⁴ En buena medida se pueden encontrar estas argumentaciones en varios textos de Juan Mayorga, y en 1999 escribía sobre el teatro histórico español citando dos tendencias, la «cosmopolitización del teatro histórico» que se interesa por temas más allá de las fronteras del propio país y el «teatro histórico de la vida cotidiana» que mira por las pequeñas vidas de la Historia (Mayorga, 2016b, 179); para ampliar detalles referimos a su texto «El dramaturgo como historiador» (Mayorga, 2016b, págs. 153-164).
- ⁵ Buero señala en nota previa al texto teatral que las palabras entre paréntesis se articulan por los personajes en silencio, más sirven para orientar la interpretación de los actores y la puesta en escena.
- ⁶ Interesante recordar que Guillermo Heras escoge para el montaje en el CDN música de P. I. Chaikovski; «¿Por qué? Quizás porque leí en la biografía de Stalin que pocas horas antes de morir, después de una tremenda agonía, había acudido al Bolshoi para ver, una vez más de las muchas que lo hizo a lo largo de su vida, *El lago de los cisnes*» (Heras, 1999).
- ⁷ Para muestra un botón, pero en la actualidad del año 2017 podríamos tomar como ejemplo e inspiración para un montaje el enfrentamiento que se ha producido en torno a la decisión de dejar fuera de la programación de las Naves de Matadero de Madrid el llamado «teatro de texto» (discusión por otro lado famosa y favorita desde el academicismo anexo al teatro

posdramático), manifiesto a favor y manifiesto en contra, con Mateo Feijóo como artista/director artístico cuestionado, y Albert Boadella o Juan Mayorga entre otros como agentes cuestionadores; se podría empezar a argumentar sobre la diferencia u oposición desde la responsabilidad entre ocupar un cargo público y realizar un ejercicio artístico, entre una creación escénica orientada para alcanzar/proteger mayorías/minorías, ... como ejemplos de posibles estímulos desde los que podríamos comenzar a imaginar los textos para abordar la escena, matices bien atendidos para estas tiranteces entre el poder y la libertad.