

Cartas (de amor) a Stalin: génesis textual de Cartas de amor a Stalin, de Juan Mayorga

José Corrales Díaz-Pavón
Universidad de Castilla-La Mancha
Jose.Corrales@alu.uclm.es

Palabras clave:

Juan Mayorga. *Cartas de amor a Stalin*. Intertextualidad. Bulgákov.

Resumen:

Juan Mayorga escribió *Cartas de amor a Stalin* inspirado por *Cartas a Stalin*, recopilación de algunas de las cartas que dos escritores rusos, Mijaíl Bulgákov y Eugeni Zamiatin, dirigieron a *Koba* en la década de los 30 del siglo XX. En el presente trabajo procedemos a examinar las cartas originales y el texto mayorguiano para dilucidar hasta qué punto el dramaturgo español se inspiró en las palabras de los escritores rusos para componer su obra.

Cartas (de amor) a Stalin: textual genesis of Cartas de amor a Stalin, by Juan Mayorga

Key Words:

Juan Mayorga. *Cartas de amor a Stalin*. Intertextuality. Bulgákov

Abstract:

Juan Mayorga wrote *Cartas de amor a Stalin* inspired by *Cartas a Stalin*, compilation of some of the letters that two Russian writers, Mijaíl Bulgákov and Eugeni Zamiatin, directed to *Koba* in the decade of the 30 of the 20th century. In the present work we proceed to examine the original letters and the Mayorga's play to elucidate to what extent the Spanish playwright was inspired by the words of the Russian writers to compose his work.

*Agradezco la inestimable ayuda de Enrico Di Pastena,
de la Università degli Studi di Pisa,
en la composición de este trabajo.*

En su síntesis de las claves dramáticas de Juan Mayorga, Germán Brignone relaciona el aparente fracaso de la crítica al realizar una explicación completa de los textos mayorguianos con la compleja herencia cultural de estos [Brignone, 2016: 280-281]. Aunque ninguna obra literaria se puede entender en su totalidad sin el conocimiento de la cultura en la que su autor se inscribe, un vistazo a la producción literaria de Mayorga nos muestra un especial grado de culturalismo, en tanto que sus textos están saturados de referencias a ideas y personajes de la cultura occidental, un «número indefinido de escritores, artistas y pensadores de la Historia Universal», en palabras de Brignone [2016: 271]. Esta dificultad es especialmente manifiesta en aquellos textos del dramaturgo madrileño que toman como base obras preexistentes, sobre todo si estas se encuentran fuera de los límites de la ficción. Esta es la situación de *Cartas de amor a Stalin*, cuya relación con la obra que sirvió de inspiración al dramaturgo madrileño analizaremos a continuación. De *Cartas de amor a Stalin* contamos, hasta el momento, con 6 ediciones: la de la revista Primer Acto; la de la revista Signa; la edición exenta de la SGAE; la edición de Girol Books; la de La uña RoTa y la de Castalia. Tomaremos como base para nuestro estudio esta última, al ser la más reciente de las autorizadas por Juan Mayorga, con lo cual quedan fuera de nuestro artículo los posibles estadios intermedios o modificaciones sufridas en las diversas ediciones¹.

¹ Modificaciones que existen, y que son fundamentales para entender el proceso creativo de un dramaturgo como Juan Mayorga. Quedan pendientes de analizar en una posible edición crítica de *Cartas de amor a Stalin*.



1. El origen: *Cartas a Stalin*

Hace no mucho, en un saldo de unos grandes almacenes, encontré un libro titulado *Cartas a Stalin*. Nada más hojearlo, supe que allí había una obra de teatro.

Se trataba de una recopilación de cartas enviadas al dictador por los escritores Mijail Zamiatin y Eugeni Zamiatin. De hecho, todas las cartas salvo una se debían a Bulgákov. El libro incluía alguna información contextual. Por ejemplo, se daba noticia de una breve e interrumpida llamada telefónica que, según Bulgákov, le había dirigido el mismísimo Stalin. En esa llamada, Stalin le había expresado su respeto y le anunciaba un próximo encuentro cara a cara [Mayorga, 1999: 41]

Así explica Mayorga el origen de la idea de *Cartas de amor a Stalin*: el encuentro fortuito de *Cartas a Stalin*, libro editado por Mondadori en 1991 (edición por la que siempre citaremos) que reúne 6 cartas o borradores de Mijáil Bulgákov a Stalin, 1 de Zamiatin también dirigida al líder de la U.R.S.S., todas ellas de los años 30 del siglo XX, y dos textos complementarios, ambos de Zamiatin: un artículo titulado «Tengo miedo», y dos «Autobiografías», escritos en los años 20. Estos dos textos son traducidos del ruso por Encarna Castejón, y carecen de aparato de notas; la traducción del resto se debe a Víctor Gallego, a quien, presumiblemente, también debemos atribuir la autoría de las notas que las acompañan, y que no se limitan a ofrecer información contextual sobre Bulgákov, fundamentalmente, sino que también esbozan la evolución del pensamiento y el estado anímico del autor ruso durante la década que tratan las cartas, además de incluir sendas cronologías vitales de los literatos rusos al comienzo de esta recopilación. Esta descripción relativamente detallada de la fuente textual de Juan Mayorga no es baladí: como pretendemos demostrar en los siguientes apartados, Mayorga no toma simplemente ciertos pasajes de las cartas de Bulgákov y Zamiatin, sino que utiliza tanto la información aportada por el aparato crítico de Víctor Gallego como el artículo de Zamiatin y los dos textos autobiográficos de este traducidos por Castejón para crear escenas y pasajes enteros de su obra. Todos estos materiales son organizados por el dramaturgo para levantar una poderosa estructura teatral altamente original, como procedemos a exponer a continuación.



2. Las cartas de Bulgákov

La obra teatral mayorguiana comienza cuando Bulgákov, esposa del escritor, encuentra a este escribiendo tras una larga temporada sin hacerlo. Pero, para decepción de ella, lo que Bulgákov está escribiendo no es la continuación de una novela, ni una obra de teatro, ni un poema, sino una carta:

BULGÁKOV– (*Leyendo.*) «Estimado camarada: Mi obra *La huida*, cuyo estreno estaba previsto para el próximo septiembre, ha sido prohibida durante los ensayos. Las representaciones de *La Isla Púrpura* han sido prohibidas. *Los días de los Turbín*, después de trescientas representaciones, ha sido prohibida. *El apartamento de Zoika*, después de doscientas representaciones, ha sido prohibida. Así pues, mis cuatro obras teatrales se encuentran prohibidas. La edición de mis relatos ha sido prohibida, igual que han sido prohibidos mis ensayos. 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» [...] «Firmado: Mijaíl Bulgákov» [130-131]

Esta epístola ficticia tiene su claro origen en la primera de las cartas de Bulgákov a Stalin que antologa Gallego, pero con ciertas diferencias. Al margen de pequeños cambios estilísticos, sin duda realizados para adaptar el ritmo de la palabra escrita a la pronunciación en voz alta que exige la escena, la variante más relevante es de extensión: Mayorga extracta la carta del Bulgákov histórico para crear un texto coherente, con dos partes claramente diferenciadas: la enumeración de sus problemas para ser conocido como escritor en la U.R.S.S. y la petición para que el dictador soviético solucione de alguna forma la disyuntiva en la que se encuentra. La carta fechada por Víctor Gallego en julio de 1929 incluye toda una sección intermedia, que ocupa aproximadamente la mitad del texto, en la que el autor ruso expone sus desavenencias con la crítica rusa. También expone las reiterativas negativas (utilizando en repetidas ocasiones variaciones de «he recibido una negativa» que se contraponen con el anterior «[mi obra] ha sido prohibida») que él o su esposa han obtenido de las autoridades soviéticas en todas las peticiones que han cursado para que el matrimonio o los escritos de Bulgákov puedan salir



del país, de modo que se eviten episodios como la edición manipulada (con un final distinto) de una de las novelas de Bulgákov por parte de unos impresores de Riga. Habla también de las negativas para que le sean devueltos aquellos manuscritos en poder de la G.P.U. [17-19].

La eliminación de todo lo relativo a la crítica literaria soviética se explica porque será tratada en la siguiente carta que Bulgákov escriba a Stalin en escena (en el segmento 2 de la obra), según lo que el Bulgákov histórico escribía a Stalin en la también segunda de las cartas que antologa Gallego. La supresión de los problemas de Bulgákov con la burocracia soviética se debe a que este tema también será desarrollado posteriormente, en el segmento 7, aunque, de nuevo, según otro modelo, la quinta de las cartas que selecciona Gallego, y que analizaremos posteriormente. Sin embargo, Mayorga toma elementos de esta carta y los explota escénicamente: así, en el segmento 2, cuando su mujer interprete a Stalin para que Bulgákov pueda así comprender su psicología y escribir la carta perfecta, oiremos lo siguiente:

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

BULGÁKOV– En Praga, unos exiliados editaron *La guardia blanca* cambiando el final... Han publicado en mi nombre palabras que yo nunca escribiría [136]

La Riga originaria se ha transformado en Praga, algo que podemos explicar por el hecho de que para el espectador hispánico la capital checa tiene unas connotaciones de las que carece la ciudad letona como ubicación de cierto movimiento de oposición al poder soviético, connotaciones estas que, aunque extemporáneas al tiempo interno de la ficción (la Primavera de Praga tuvo lugar en los años 60 y la acción, si bien no explícitamente ubicada cronológicamente, es contextualizada por los lectores y espectadores en los 30), no son tales para su tiempo externo de escritura y recepción, en los años 90. Por el mismo motivo Mayorga podría haber cambiado el G.P.U. por el K.G.B., mucho más conocido para el espectador español, pero esta vez se ha mantenido fiel a la carta original en tanto el uso escénico de ese episodio se beneficia de dicha extrañeza. El G.P.U. solo aparecerá en el texto teatral en



el segmento 9, casi al final de la obra, cuando la emanación alucinada de Stalin ya tiene plena naturaleza teatral. Así, se producirá el siguiente diálogo entre ellos:

STALIN– ¿Nunca cambiarás, Mijaíl? Tú crees que la gente no puede cambiar, ¿verdad? Ése es el tema de todas tus obras: la gente no puede cambiar. También de esa obra que estabas escribiendo por las noches. ¿Qué es de ella? Aquella obra sobre el diablo.

BULGÁKOV– Tú sabrás. Entraron unos hombres y se llevaron el manuscrito. Dijeron que se lo llevaban al GPU. ¿Llamáis así a la censura, GPU?

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

BULGÁKOV– Lo pusieron todo patas arriba. Traían un papel oficial: «Orden 2287, expediente 45» [182]

Mayorga expande esta breve referencia de la primera de las cartas a Stalin para construir todo un episodio que ahonde en la pérdida de contacto de Bulgákov con la realidad y el paulatino crecimiento tanto de su obsesión con Stalin y la paranoia por la vigilancia y coerción a la que le somete el Estado soviético, lo que justifica su empleo no al comienzo de la obra teatral mayorguiana, sino en su final, cuando además ya se ha introducido la referencia al manuscrito de lo que sería una versión teatral de *El maestro y Margarita*.

Hay otras diferencias significativas entre la carta original y su trasposición teatral, que tienen que ver con el comienzo y el final. El Bulgákov histórico dirige su carta «al Secretario General del Partido I.V. Stalin, al Presidente del Comité M.I. Kalinin, al Jefe del Servicio de Bellas Artes A.I. Sviderski, a Alexei Maksimovich Gorki» [17], mientras que el Bulgákov ficticio utiliza como interlocutor únicamente a Stalin, el único que va a tener presencia escénica. Se trata, pues, de una concesión a la coherencia interna, aunque en línea con la evolución que presentan las cartas reales: las iniciales tienen un encabezamiento colectivo, la primera de ellas con nombres y cargos, la segunda dirigida «al Gobierno de la U.R.S.S.»[27]; el resto, escritas después de la conversación telefónica entre Bulgákov y Stalin, se dirigen únicamente a este último. Mayorga también elimina sistemáticamente todos los títulos que el escritor se concede («literato», «dramaturgo»,



«realizador del Teatro del Arte») en la primera y las dos últimas cartas que recoge Gallego (en una renuncia y posterior reivindicación de su dignidad personal), y cambia la petición final que Bulgákov dirige a las autoridades soviéticas: en la carta histórica solo pide que se le expulse junto a su esposa (cuyos nombres se citan en las cartas, dado que Bulgákov tuvo 3 esposas distintas, frente a la ausencia del nombre propio de la cónyuge en el epistolario mayorguiano, sin duda para resumir todas las 3 Bulgákovas históricas en un único personaje), mientras que la misiva dramática establece una disyuntiva entre permanecer en la U.R.S.S. bajo condiciones libres o ser expulsado del país, posiblemente tomada de la segunda de las cartas que recoge Gallego, correspondiente a 1930, y que pasaremos a analizar a continuación.

Es esta carta, dirigida al Gobierno de la U.R.S.S. como conjunto, y dividida en 10 apartados, la base de la misiva que el Bulgákov mayorguiano escribe en el segmento 2, espoleado por la interpretación de Stalin que realiza su esposa. El dramaturgo mayorguiano comienza su carta hablando de la furibunda reacción de la crítica soviética hacia sus producciones literarias, para mostrar que «toda la prensa soviética, y junto a ella todas las instituciones encargadas del control del teatro, se esfuerzan en demostrar que no puedo vivir en la Unión Soviética...» [132]; mientras que el Bulgákov histórico enumera los mismos agravios y expresa el mismo convencimiento (de nuevo, con ligeras modificaciones estilísticas) en el segundo segmento de su carta de 1930 [28-30]. El escritor madrileño ha eliminado, por tanto, el primero de los segmentos, en los que detalla las presiones que ha recibido por parte de su entorno para

[...] escribir «una obra comunista» (pongo la cita entre comillas), y además dirigir al Gobierno de la URSS una carta de arrepentimiento por la que renunciara a mis anteriores ideas, expuestas en mis trabajos literarios; y en la que asegurara que en el futuro trabajaría como un leal compañero de viaje por la idea del comunismo; el objetivo de esta actuación sería escapar a las persecuciones, a la miseria y a un desenlace final inevitable.

No he seguido ese consejo. Es poco probable que consiguiera aparecer ante el gobierno de la URSS bajo un aspecto favorable escribiendo una carta carente de



sinceridad, que se presentaría como una sucia e indecorosa extravagancia política, por lo demás ingenua. En cuanto a escribir una obra comunista, ni siquiera lo intento; ya que sé a ciencia cierta que no seré capaz de componer un escrito semejante. [27-28]

Para encontrar un eco de estas palabras en el texto mayorguiano tenemos que adelantarnos al segmento 9 de *Cartas de amor a Stalin*. En este segmento, quizá uno de los más metateatrales de toda la obra, la emanación psíquica de Bulgákov que se manifiesta bajo la forma de Stalin (que se manifestó en escena al poco de que la mujer de Bulgákov comenzara a impersonar al dictador para ayudar a su marido a escribir la carta perfecta para él) decide interpretar a Bulgákov para convencer al escritor de que acceda a los supuestos deseos del líder soviético:

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

STALIN– Pobrecita. Está a punto de estallar. «Nunca te escucharé, Mijaíl. A menos que... ¿Quieres que salgamos del infierno? Toma la pluma y da una alegría a ese cerdo».

BULGÁKOV– (*A su mujer.*) No puedo.

STALIN– «Saber escribir mentiras. Escribe las mentiras que Stalin quiere oír».

BULGÁKOV– (*A su mujer*) No.

Stalin - «Inténtalo, por favor».

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

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

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

Toma papel y pluma.

STALIN– «Por una vez, ¿podrás tragarte tu estúpido orgullo? ¿Serás capaz de fingir una pizca de arrepentimiento? ¿De disimular tus ideas? ¿Podrás escribirle algo así como: “Le aseguro, camarada, que en el futuro seré su más leal compañero de viaje”?».

BULGÁKOV – (*A su mujer.*) ¿Lo tomas por tonto? No me ganaré su simpatía con embustes. Debo dirigirle una carta sincera. Cuando se trata de Stalin, sólo vale la verdad. [184-185]

Las similitudes entre ambos textos son evidentes, y su eliminación como parte de la carta que el Bulgákov ficticio escribe a Stalin responde al deseo de Mayorga de utilizar en la medida de lo posible los elementos



dramáticos de las cartas para configurar las interacciones escénicas de sus personajes.

Si retomamos el análisis de la carta que el personaje Bulgákov está escribiendo en el segmento 2, detectamos que sigue el modelo de la carta de 1930 en sus puntos 3 y 4 y 7 y 8. Así, una vez que Bulgákov logra dar con el tono adecuado para que su interpretación de Stalin sea útil a su marido, este escribe:

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

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 Mijail Bulgákov la lucha contra la censura constituye el mayor deber de un artista. Un artista al que la libertad no es necesaria viene a ser como un pez al que el agua no es imprescindible. [135]

Mientras que las palabras del Bulgákov histórico fueron:

[...] No me propongo juzgar hasta qué punto mi obra es ingeniosa, pero reconozco que en ella se alza realmente una sombra siniestra y esa sombra es el Comité Central del Repertorio. Es el que hace surgir ilotas, panegiristas y personas atemorizadas y serviles. Es el que asesina al espíritu creativo. Es el que se empeña en destruir la dramaturgia soviética; y la destruirá.

No manifesté tales pensamientos cuchicheando en una esquina. Los plasmé en mi panfleto dramático y puse en escena ese panfleto. La prensa soviética, interviniendo en favor del Comité Central del Repertorio, escribió que *La isla púrpura* era un libelo contra la revolución. Se trata de un comentario carente de seriedad. No hay libelos contra la revolución en la obra por muchos motivos, de los cuales por falta de espacio tan sólo expondré uno: escribir un libelo contra la revolución es IMPOSIBLE debido a su extraordinaria grandeza. El panfleto no es un libelo y el Comité Central del Repertorio no es la revolución.

[...] La lucha contra la censura, cualquiera que sea, y cualquiera que sea el poder que la detente, representa mi deber de escritor, así como la exigencia de una prensa libre. Soy un ferviente admirador de esa libertad y creo que, si algún escritor intentara demostrar que la libertad no le es necesaria, se asemejaría a un pez que asegurara públicamente que el agua no le es imprescindible [30-31]

Los fragmentos eliminados por Mayorga de este apartado 3 corresponden a detalles de titulares de prensa, tanto soviéticos como extranjeros, que ejemplifican la inquina con la es recibida toda su producción



literaria. Los cambios que detectamos, como el paso de Comité Central del Repertorio a Comité Central del Teatro, y el limado y síntesis de expresiones responden quizá a un afán de dar uniformidad y coherencia a las palabras en un contexto teatral. Es de destacar, sin embargo, que Mayorga elimine la referencia a la grandeza de la revolución y, sin embargo, introduzca el rasgo megalómano de hablar de uno mismo en tercera persona.

El dramaturgo madrileño no utiliza ninguno de los materiales que le proporciona Bulgákov en los puntos 5 y 6 de su carta al gobierno de la URSS: el primero se centra en las implicaciones políticas de la trama de *La guardia blanca*; el segundo supone una *captatio benevolentiae* hacia los posibles lectores (el gobierno soviético) afirmando la buena fe del retrato que de sí mismo ha construido en los fragmentos anteriores. Su eliminación puede deberse a las siguientes razones: a Mayorga no le interesa introducir en la trama de su obra todos aquellos textos de Bulgákov que no sean el borrador teatral que, en la ficción, va a escribir posteriormente, de modo que ahorra al espectador los detalles de aquellos. En cuanto al fragmento 6, su tono, comedido y, en cierta forma, epistolarmente convencional (metaepistolar, incluso), hacen imposible que fueran escritos por el exaltado Bulgákov que Mayorga configura.

Del fragmento 7 no toma el dramaturgo madrileño palabras explícitas (más allá del inicial «en este momento estoy aniquilado» [34], que se podría corresponder con «me ha aniquilado» [136] que el escritor ficticio escribe a dictador soviético) sino una idea general: su obra, tanto la pasada como la futura, está condenada al olvido en la Unión Soviética. De hecho, escribe: «y yo, con mis propias manos, he arrojado al fuego el borrador de una novela sobre el diablo, el borrador de una comedia y el comienzo de una segunda novela: *Teatro*» [35]. Del fragmento 8 de la carta de Bulgákov al gobierno de la URSS toma Mayorga su comienzo y su final, respectivamente: «le pido al gobierno soviético que preste atención al hecho de que yo no soy un hombre político sino un literato y que he entregado toda mi producción teatral a la escena soviética» y «le pido que considere que, para mí, el no poder escribir



es lo mismo que ser enterrado vivo» [35-36], eliminando nuevas referencias textuales a la crítica soviética. Ambas expresiones, reformuladas, aparecen en el segmento 2 de la obra teatral, como resultado de la interacción entre Bulgákov y la Bulgáкова-Stalin.

La obra de teatro continúa con una enumeración de los trabajos que hasta ahora ha desempeñado Bulgákov, fundamentalmente tres: enseñar teatro en un colegio por las mañanas y trabajar por las tardes en el teatro de Stanislavski y por las noches en el teatro de la Juventud Obrera sustituyendo a actores enfermos, a lo cual hay que añadir el intento de escribir nuevas obras literarias. Sin embargo, todos ellos los ha perdido debido a su situación comoapestado dentro del sistema literario soviético [138]. Para encontrar algo similar en las cartas de Bulgákov tenemos que avanzar hasta la cuarta de las recogidas por Víctor Gallego, ya en 1931, en la que explica a Stalin los trabajos que ha desempeñado desde que hablaron por teléfono, entre ellos ser realizador y sustituir a actores en el Teatro del Arte de Moscú (dirigido por Stanislavski) por el día y en el TRAM (siglas que se corresponden al Teatro de la Juventud Obrera, según aclara Gallego en las notas) por la noche, además de proyectos literarios, trabajos a los que ha tenido que renunciar debido a sus problemas de agotamiento [53-54]. Mayorga añade, pues, el detalle de su primer trabajo en un colegio, quizá como forma de aumentar ante el espectador la sensación de agotamiento del escritor, pero también trastoca el orden cronológico de los mismos, adelantándolos a la histórica llamada de Stalin a Bulgákov y, también, al propio envío de la carta que está redactando. Ello es fácilmente explicable: el Bulgákov mayorguiano no puede tener ningún tipo de trabajo, de esperanza de una vida normal en la U.R.S.S., sino que debe estar completamente desahuciado y desesperado, a merced de la manipulación a la que le someterá su propia proyección de Stalin.

Una vez que el Bulgákov ficticio ha relatado la pérdida de sus trabajos, pasa a apelar al humanitarismo de Stalin y solicitar que se le permita abandonar la U.R.S.S. o se le conceda algún empleo relacionado con el



mundo del teatro, cada uno de menor nivel que el anterior, desde la total libertad para escribir y publicar hasta limpiar los lavabos del más humilde teatro del país. Termina solicitando que se proceda con él de alguna manera, dada su posición como autor de reconocido prestigio [139-140]. Reproduce aquí Mayorga las líneas principales de los 3 últimos fragmentos (9-11) de la carta de 1930, volviendo así al texto que estaba siguiendo antes de utilizar la prolepsis de la carta de 1931.

Los siguientes ecos de las cartas de Bulgákov a Stalin que encontramos en la obra de Mayorga se sitúan en el segmento 5. En él, una vez que ya se ha producido la llamada de Stalin a Bulgákov, la alucinación de Stalin cobra cuerpo escénico, aunque todavía no dirá nada. Bulgákov, sin embargo, leerá la carta que Zamiatin ha enviado al dictador, con la que ha conseguido su propósito de marchar al extranjero. Mientras la mujer lee fragmentos de las cartas de Zamiatin, que interesan vivamente a la personificación del dictador. Para captar su atención, Bulgákov lee el comienzo de tres cartas distintas, ya preparadas para enviar a Stalin. En la segunda de estas cartas anuncia al dictador un proyecto de guía de viajes por Europa Occidental (un intento soterrado de lograr el permiso para salir de la U.R.S.S.) [149], mismo proyecto del que el Bulgákov histórico habla a Stalin en su carta de 1934, la quinta de las reunidas por Gallego [65]. ¿Por qué solo este fragmento y no otros? En escena se están leyendo simultáneamente los textos que se atribuyen a Bulgákov y a Zamiatin (trataremos por extenso la transformación de la carta de Zamiatin más adelante) con el objetivo de comparar la actitud de ambos ante los mismos temas: la reacción de la crítica y la posibilidad del exilio. Suponemos, pues, que el dramaturgo madrileño no consideraba que este contraste se pudiera dar con los fragmentos de las cartas que no tenían un desarrollo anterior o posterior a esta escena. En lugar de esto, y como posteriormente analizaremos, Mayorga elige fragmentos de la carta de Zamiatin para construir los inicios de las cartas de Bulgákov.

Encontramos otra carta de Bulgákov a Stalin en el fragmento 6 de la obra mayorguiana, aquel en el que la alucinación stalianiana habla por



primera vez, certificando así su independencia del propio Bulgákov y de Bulgáкова. La escena comienza con Bulgákov escribiendo una carta al líder de la U.R.S.S., con giros e información obtenidas por Mayorga de la cuarta de las cartas de Víctor Gallego, la de 1931 a la que antes aludimos. Si las anteriores cartas dramáticas eran escritas por el Bulgákov ficticio mediante la interacción con su esposa interpretando el papel de Stalin, en esta será la propia alucinación la que le ayude en su escritura. El dramaturgo madrileño elimina la cita de Gógol que encabeza esta carta (la utilizará más adelante), la petición directa al Gobierno de la U.R.S.S. y todas las referencias cronológicas, para iniciar su versión con la condición de fiera acosada dentro de la Unión Soviética y el agotamiento y enfermedad cardíaca que esto le ha producido [153-154]. Se trata de la misma información que el Bulgákov histórico desgrana en su carta, pero en un orden algo distinto, dado que Mayorga va a extraer la metáfora del lobo y el caniche, que en la carta histórica está ubicada entre la descripción de su ruinoso estado físico y psicológico y la analogía con la fiera y la cobardía que, para un escritor, supone callarse [51-53].

La carta dramática continúa con las siguientes preguntas de Bulgákov: «¿Estoy preso en la Unión Soviética? ¿Cómo voy a escribir canciones a un país que es para mí una cárcel?» [155]. Indudablemente el origen de estas expresiones es el siguiente: «Ha llegado a arraigar en mí una psicología de detenido. ¿Cómo voy a cantar a mi país, la URSS?» [54-55]. Los cambios son significativos, en tanto que la versión mayorguiana enfatiza las circunstancias externas frente a la introspección del original bulgakoviano (“estar preso”, “cárcel” frente a la “psicología de detenido”) y su condición de escritor (“escribir canciones” vs. “cantar”).

Mayorga no solo toma de la carta expresiones que pone en boca de su personaje Bulgákov, sino que también construye a Stalin a partir de ellas. Veamos algunos ejemplos:



STALIN— Durante años, muchas personas, del partido y de fuera del partido, se han acercado a usted con la mejor voluntad. Para advertirle que cada frase que salía de su pluma le granjeaba problemas en la Unión Soviética tanto como le cerraba la puerta del extranjero. Usted ha desoído todas esas recomendaciones. [154]

Frente a:

Durante los años en que me he dedicado a la literatura, muchas personas, tanto del partido como de fuera del partido, me aseguraban que, desde el momento en que escribí y publiqué mi primer renglón, estaba condenado, hasta el final de mi vida, a no ver nunca otros países [54]

O

Stalin- El crítico del Pravda ha escrito: «Bulgákov no es necesario para este país». Yo me pregunto: Y Bulgákov, ¿no necesita él de este país? ¿No es para Bulgákov este país tan necesario como el aire? Camarada, en el extranjero usted se moriría de pena. [...] ¿Ha pensado que la puerta podría cerrarse bruscamente a sus espaldas? No poder regresar, ¿no sería para usted una desgracia peor mucho peor que la prohibición de sus obras? [155]

Frente a:

Me han prevenido de que debo ser especialmente prudente, si el gobierno me deja marchar, para que, bajo ninguna circunstancia, ni siquiera por descuido, se me cierre bruscamente la puerta y no puede regresar, lo que constituiría una desgracia aún peor que la prohibición de mis obras. [...] Tengo en cuenta todas esas advertencias, pero especialmente la de mi mujer, que ha estado fuera de la URSS, declarase, cuando le propuse el exilio, que no quería quedarse en el extranjero y que yo me moriría de tristeza en menos de un año. [...] «El tal Bulgákov no es necesario para el Teatro Soviético», escribió en tono moralizante uno de nuestros críticos cuando mis obras fueron prohibidas. No sé si soy necesario para el Teatro Soviético, pero a mí el Teatro Soviético me es tan necesario como el aire [55-56]

Juan Mayorga utiliza todas las indicaciones que Bulgákov apunta en sus cartas sobre las influencias que recibe del exterior (su círculo más cercano, su mujer, la prensa) para construir con ellas la alucinación bulgakoviana de Stalin, que unifica expresiones (solo utiliza el giro “cerrar la puerta” cuando en la carta se emplean “no ver nunca otros países” y el propio “cerrar la puerta”) y trasciende el ámbito del “Teatro Soviético” para referirse al conjunto del país.



El segmento 7 de *Cartas de amor a Stalin* se inicia con la aparición de la alucinación de Stalin apareciendo en la casa de Bulgákov para despachar la correspondencia, como si fuera un asunto burocrático. Lo que leerá el dictador será una misiva encabezada por la misma cita de Gógol que encontrábamos en la cuarta carta de Víctor Gallego, aunque con alguna modificación que suprime algunas frases y modifica expresiones para hacerla más concisa o más precisa al espectador español (como se puede intuir al cambiar «el presente tiene» originario [51] por «la actualidad tiene en Rusia» [160]). La personificación del dictador intentará, a continuación, dictar a Bulgákov la continuación de su carta, pero entonces llega Bulgákov para contar a su marido (y, por ende, también a Stalin, aunque solo puede verlo Bulgákov) el relato de su intento por conseguir por vía legal unos pasaportes para salir de la Unión Soviética. A cualquier espectador del siglo XXI esta peripecia levantará la sospecha de una influencia de Kafka en Mayorga², pero ha sido tomada, casi en su literalidad, de la quinta de las cartas que Bulgákov envió a Stalin según la antología de Gallego. De nuevo, hay pequeñas modificaciones que adaptan el material al nuevo molde teatral, como el hecho de sustituir a Pilniak como escritor sobre el que existe una disposición especial [68] por Zamiatin [166], al que ya se ha hecho referencia y que hace de contrapunto a Bulgákov en toda la obra [68]. Además, la versión original está protagonizada por el propio Bulgákov [68], mientras que en la obra teatral la solicitante es Bulgákov [163-166], lo que da pie a toda una cascada de pequeños cambios. Por ejemplo, si en la carta de Bulgákov quienes le felicitan son los trabajadores del teatro [68], en la obra se transforman en las limpiadoras del vestíbulo del edificio burocrático [166]. Un episodio del segmento 6, el anterior, también puede estar tomado de esta carta: en él, Bulgákov iba a ver a los responsables del Teatro de Stanislavski para que incluyeran su nombre y el de su esposo en la lista de actores que iban a viajar

² Emilio Peral Vega [2015: 44-50] analiza la influencia kafkiana en Juan Mayorga, indicando otros aspectos de *Cartas de amor a Stalin* en los que se puede detectar la herencia del escritor checo.



al extranjero [156-157], que será la última de las medidas que el Bulgákov histórico tomó para intentar salir del país, según su carta [68-69]. Sin embargo, en la obra mayorguiana serán los actores y el propio Stanislavski los que se nieguen a incluirles, mientras que la versión que Bulgákov ofrece en su carta es la de que fueron incluidos, pero la burocracia soviética les denegó los pasaportes sin razón aparente.

Una vez que, en el segmento 7, Bulgákov ha terminado de narrar su peripecia, la personificación de Stalin vuelve a reclamar la atención de Bulgákov para dictarle la continuación de la carta. Mayorga retoma aquí la carta de 1931, en la que, como colofón, Bulgákov solicitaba a Stalin una reunión personal, dado que la conversación telefónica que mantuvo con el líder soviético dejó «una profunda huella en mi memoria» [57]. Será la misma petición, formulada en los mismos términos, que dirija el ficticio Bulgákov por orden de su emanación de Stalin [166-167]. Los materiales de las cartas de Bulgákov que encontramos en los restantes segmentos son bastante residuales. Al margen del episodio del manuscrito y la G.P.U. del segmento 9 ya analizado, encontramos en el segmento 8 un detalle sobre una información biográfica incorrecta aparecida en la *Enciclopedia Soviética*, según la cual el escritor habría estado en Finlandia en los años 20, algo que el escritor desmiente en su carta de 1931 [55-56]; Mayorga pone este supuesto viaje en boca del Stalin que Bulgákov imagina, como forma de aquel de rechazar el viaje al extranjero que con tanto denuedo este solicita [173]. En este punto de la obra queda poco material que extraer de las cartas factuales de Bulgákov a Stalin, dado que a Juan Mayorga solo le resta (a parte de un borrador de 1931 que después trataremos) la carta que Gallego fecha en 1938, en la que el escritor soviético pedía clemencia para otro de sus compañeros de infortunio. En ella se aprecia la resignación de Bulgákov a su destino, mediante el gesto magnánimo de utilizar su nombre para ayudar a los demás, un gesto imposible en el personaje mayorguiano, que se encuentra inmerso en una espiral de autocompasión que facilita el sometimiento y la subordinación a la alucinación de Stalin que acaba por tomar el control de su



vida. No obstante, Mayorga sí que utilizó los elementos contextuales que esta última carta proporcionaba: el dramaturgo Erdman cumplía su exilio en las ciudades de Ieniseisk, Tomsk y Kalinin, siendo la petición de Bulgákov que le permitiera volver a Moscú para suavizar su destino [75-76].

La versión de Castalia es distinta:

[...] Me dirijo a usted para pedirle que suavice mi destino. Muchos de mis colegas han sido condenados al exilio. A mí se me permite vivir en Moscú. Sin embargo, también yo padezco una forma de exilio. No puedo respirar en una atmósfera de acoso sistemático... [...] [149]

3. La carta y los anexos de Zamiatin

Aunque el material de Zamiatin recogido por Gallego es mucho menor que el de Bulgákov, Mayorga, al igual que con este, no desaprovecha absolutamente nada de lo que aquel le proporciona. En su *Cartas de amor a Stalin*, las únicas palabras que el dramaturgo madrileño atribuye al personaje latente³ Zamiatin son las de la carta que lee en escena Bulgákov en el segmento 5. El dramaturgo madrileño sigue, en su esquema, las líneas principales de la carta histórica de Zamiatin, con dos elusiones principales (aparte de los resúmenes y reformulaciones expresivas que Mayorga realiza para adaptar esas palabras a un formato nuevo, el teatral, y un contexto histórico-geográfico distinto del actual, así como de la supresión de las referencias de Zamiatin [78-79] al resto de autores rusos y a su mujer, incompatibles con el desarrollo de la trama en la obra mayorguiana). Como con las cartas de Bulgákov, el español elimina gran parte de las detalladas referencias a la crítica y a sus primeras obras con las que Zamiatin comenzaba su carta [78-79], aunque recupera una de las expresiones de este escritor ruso para trasladarla a la primera de las cartas que Bulgákov lee en la obra teatral para intentar atraer la atención de Stalin:

³ Siguiendo la terminología de García Barrientos [2007].



[...] la crítica ha hecho de mí el diablo de la literatura soviética. Escupir al diablo se considera una buena acción y nadie se priva de hacerlo, de una forma o de otra. En todas mis obras se ha detectado infaliblemente una intención diabólica [80]

«Muy estimado Iósif Vissariónivich: Como le decía ayer, en todas mis obras la crítica ha detectado una intención maligna. Mi firma basta para calificar cualquiera de mis obras como demoniaca. Puesto que escupir al diablo se considera una buena acción, nadie se priva de hacerlo...» [148]

También en la tercera de las cartas que Bulgákov lee (en la que, como ya hemos visto, Mayorga toma material de la carta de 1938) inserta el escritor español palabras de Zamiatin: así, ese «acoso sistemático» es heredero de la «atmósfera de acoso sistemático, que se va reforzando año tras año» [80] de la que hablaba el Zamiatin histórico. De esta carta no solo se producen traslados de léxico entre Zamiatin y Bulgákov, sino entre Zamiatin y Stalin. Tomado del texto de Zamiatin está sin duda el comienzo de la carta que Stalin dicta a Bulgákov en el segmento 8 de *Cartas de amor a Stalin* [169], que se corresponde con el final de la carta de Zamiatin [86], así como la referencia a Joseph Conrad como escritor que abandona su lengua materna, algo que Zamiatin dibujaba como posibilidad [85] y Stalin utiliza en este mismo segmento 8 de la obra dramática [174] para minar de nuevo la idea de Bulgákov de exiliarse de la U.R.S.S.

Sin embargo, estas transferencias entre las cartas son menores en comparación con el uso que Mayorga hace de las palabras de Zamiatin recogidas en los anexos para configurar a su peculiar Stalin. De las dos «Autobiografías» traducidas por Encarna Castejón toma Mayorga los elementos para configurar el relato de la reunión entre Zamiatin y Stalin que utiliza la alucinación bulgakoviana de Stalin para manipular al Bulgákov ficticio. Una comparación entre estos textos y la conversación [Cartas a Stalin, 103-109; *Cartas de amor a Stalin*, 175-176] nos muestra cómo Mayorga toma, fundamentalmente (al margen queda la descripción del pueblo natal de Zamiatin, similar en ambos textos), los elementos de la biografía de Zamiatin que su Bulgákov ficticio puede manipular para denigrar la figura de Zamiatin ante Stalin: el episodio de la mordedura del perro y la



rabia, el de la medalla y su ubicación durante la Revolución de 1917, de la que se deriva la reflexión sobre lo que supuso para él no haber estado presente:

Lamento no haber visto la Revolución de Febrero y no conocer más que la Revolución de Octubre [...]. Es lo mismo que no haberme enamorado nunca y encontrarse una mañana casado desde hace diez años o más [105]

Stalin – Así que no estaba en Rusia en Octubre. Valiente embustero. No debí dejarle salir. No estaba en Rusia en Octubre. Cuando volvió, de lo encontró todo hecho. Es como no haberse enamorado nunca y encontrarse una mañana casado desde hace diez años [...][177]

Sin duda, más interesante es la transformación que Mayorga realiza del otro texto zamatiniano recogido, el artículo «Tengo miedo», traducido y anotado (deducimos) por Víctor Gallego tal y como se recoge en *Cartas a Stalin*. En este texto de 1921, Zamiatin analiza la situación literaria de la U.R.S.S. para concluir que la verdadera literatura corría el riesgo de desaparecer por servilismo al nuevo poder establecido. El paso lógico para Mayorga hubiera sido utilizar este material en su personaje de Bulgákov, pero en lugar de ello lo utiliza para configurar con él toda la parte central de las últimas palabras que se escuchan en *Cartas de amor a Stalin*, el monólogo de Stalin en el segmento 10. Todo este monólogo es el culmen y resumen de la evolución del personaje del dictador en la obra, que evoluciona desde el mutismo inicial de su aparición en el fragmento 5 a ser el único que hable en el 10. El pensamiento de este personaje es gran parte esquizofrénico, porque ha de defender dos posturas antitéticas: por un lado, la de que el verdadero arte es el realizado por los que no se someten al poder; por otro, la necesidad de defender al pueblo de sí mismo en aras de un bien mayor, simbolizado en *Cartas de amor a Stalin* en los kilómetros de cable telefónico que se están extendiendo por la Unión Soviética para que todos sus habitantes puedan hablar directamente con él. Ambas posturas se resumen en dos de las frases que Stalin enuncia en este monólogo, la primera de las cuales toma directamente del artículo de Zamiatin: «no habrá verdadero arte mientras el



pueblo sea un niño cuya inocencia hay que proteger» [192]⁴ vs. «es mucho más fácil defender al pueblo de sus enemigos que defenderlo de los que lo aman [...] que defenderlo de sí mismo» [191]. Toda la primera línea de este discurso contradictorio, que conforma la parte media del monólogo de Stalin, está tejida con los argumentos y ejemplos de Zamiatin, fundamentalmente por el comienzo y el final de su artículo: la existencia de artista que saben cuando cantar loas al zar y cuando a la hoz y al martillo [Bulgákov y Zamiatin, 1990: 92; Mayorga, 2016: 190]; la decadencia de Maiakovski como artista pionero en abrir sendas en el bosque para acabar en una carretera cantando al poder [93; 190]; el carácter secundario de la pobreza de los escritores rusos como problema comparado con su renuncia a ejercer un papel crítico con el poder [96-97; 190]; la analogía de la literatura servil con el papel que solo sirve para envolver jabón [97; 190]; la necesidad de haber censurado incluso una obra inocente como *El obrero Slovotekov*, de Gorki [97; 191]; y la posibilidad (que Zamiatin enunciaba como temor y que Stalin plantea como pregunta) de que a la literatura rusa solo le quede un futuro, su pasado [97; 191].

4. Las notas de Víctor Gallego

Todos los textos de Bulgákov, la carta de Zamiatin y su artículo «Tengo miedo» están profusamente anotados. Las notas no son atribuidas a nadie, pero en tanto que Víctor Gallego es el responsable de la traducción de estos textos, deducimos que lo es también de las notas (aquellos cuya traducción viene firmada por Encarna Castejón no están anotados). Al igual que con las cartas y escritos de Bulgákov y Zamiatin, Mayorga utiliza el material y la información que Gallego proporciona en estas notas para configurar no solo palabras y la psicología de sus personajes, sino escenas completas e incluso las mismas líneas maestras de la pieza. Un ejemplo de

⁴ «Tengo miedo de que no exista verdadera literatura entre nosotros mientras no dejemos de ver al demos ruso como un niño cuya inocencia hay que salvar» [97].



esto último sería el encabezamiento de la nota que acompaña al borrador de 1931:

La fecha exacta de esta carta no está indicada; la carta está inconclusa. Puede suponerse que formaba parte de una larga serie de cartas a Stalin, comenzadas, proyectadas... y nunca enviadas. Pautovski, en sus memorias, señala que en esa época Bulgákov pasaba su tiempo escribiendo cartas a Stalin, que firmaba con el nombre de Tarzán (y que, naturalmente, destruía) [...] Ese deseo, apenas expresado, con el que se corta la frase, indica igualmente una ambigüedad: establecer lazos interpersonales con Stalin. ¿Se trata de ingenuidad, de adulación servil, de masoquismo o de fascinación? Sin duda todo a la vez... [49]

Entre las escenas debemos destacar, especialmente, dos: una de ellas es la de la frustrada conversación telefónica entre Bulgákov y Stalin que tiene, en la obra dramática, en el final del segmento 2 y que el personaje Bulgákov reproduce al comienzo del 3. Gallego reproduce esta conversación según el testimonio de la tercera mujer del escritor, en las notas a la segunda de las misivas de Bulgákov que recoge, indicando que esa carta de envió el 31 de marzo y el 1 de abril de 1930 y la llamada tuvo lugar el 18 de abril de ese año, al día siguiente del funeral de Estado tras el suicidio de Maiakovski; añade, además, que Bulgákov se encontraba durmiendo cuando tuvo lugar la llamada, y por tanto estaba desorientado [40-43]. Mayorga toma casi literalmente las palabras de esa conversación, eliminando la contundente despedida final de Stalin que encontramos en el testimonio original y su afirmación de que Bulgákov iba a recibir una respuesta positiva a su petición [42; 140-141], elusiones lógicas para aumentar la ambigüedad en su obra sobre si la llamada de Stalin se cortó o no, sobre si el dictador iba a proponerle una fecha para su encuentro o no, y sobre su destino final.

Gallego volverá a tratar la influencia de esta conversación telefónica entre Bulgákov y Stalin en las notas a la cuarta de las cartas, de 1931. Se hace eco aquí de unas palabras de Bulgákov a Vesariiev según las cuales el autor de *El Maestro y Margarita* se preguntaba si la conversación telefónica no había sido fruto de una alucinación, dada su incompreensión de su situación actual al compararla con la conversación con Stalin [60]. Es imposible no ver



aquí una inspiración primigenia para la obra mayorguiana. Pero Gallego añade más:

Esas líneas nos muestran que los términos de la famosa conversación no son tan precisos como algunos han querido creer; según los testimonios y las variantes, encontramos por ejemplo: «partir al extranjero», «ir al extranjero», «petición para salir del país». Se puede suponer que las frases de Bulgákov de ningún modo han tenido el carácter definitivo que les ha dado. Sin cesar, Bulgákov se dedica a recrear la conversación para modificar, sin duda, el sentido; sentido que en el momento de la famosa llamada telefónica no tenía nada de fijo ni de definitivo [60]

La recreación de la conversación telefónica que el personaje Bulgákov hace en varias ocasiones en la obra mayorguiana tiene su origen aquí, incorporando incluso las valoraciones de Víctor Gallego sobre el sentido:

Bulgákov – [...] Ahora no estoy seguro de si dijo «marcharse al extranjero» o «ir al extranjero». ¿O dijo «salir al extranjero»? Debería recordar los términos con precisión. Cambiando una palabra, se cambia el sentido. [...] [151]

Hay otra escena de *Cartas de amor a Stalin* tomada de las notas de Gallego. El traductor reproduce el testimonio de Pautovski, según el cual Bulgákov, ante la imposibilidad de publicar, se inventaba pequeñas historias que contaba a sus amigos. En una de ellas, construida en forma de diálogo, Bulgákov llega a casa de Stalin y le confía su tristeza ante la previsible negativa de los teatros soviéticos para programar su nueva obra de teatro. Ante esto, el Stalin de la historia de Bulgákov llama por teléfono al Teatro del Arte para intentar que la programen, pero todos sus interlocutores, nerviosos, cuelgan el teléfono o sufren muertes repentinas para no hablar con Stalin [50]. Mayorga utiliza este material en el comienzo del fragmento 8, engarzando la nueva obra teatral de la que habla Bulgákov en esa historia con la que escribe en la pieza mayorguiana, aunque el dramaturgo madrileño modifica levemente detalles para cohesionar la escena e imbricarla con algunos leitmotiv de *Cartas de amor a Stalin*, como los teléfonos que se cortan de manera repentina [170-172]. Tanto el ejemplo anterior como este nos muestran cómo Mayorga aprovecha la información que Gallego da sobre



el estado psíquico de Bulgákov, sus sospechas de alucinaciones, sus proyecciones imaginarias de encuentros con Stalin, para levantar con ella una obra que bascula hacia el difuminado de los límites entre la realidad y la mente del protagonista. Aunque este es el uso más significativo de las notas explicativas, no es el único. No obstante, razones de espacio y concisión nos aconsejan no entrar en detalles pormenorizados, más propios de una edición crítica (aún pendiente) de *Cartas de amor a Stalin*.

5. Conclusiones

En una conversación entre Ignacio del Moral, Ernesto Caballero y Juan Mayorga sobre la intertextualidad, Mayorga utiliza el ejemplo del monólogo final de Stalin en *Cartas de amor a Stalin* para mostrar que el tipo de intertextualidad que a él le interesa es aquella en la que se produce un desplazamiento, «[...] qué pasa cuando pones en boca de uno lo que ha dicho otro [...] cómo un texto cambia de sentido al ser cambiado de contexto» [Caballero, 2001: 4-9]. Esas palabras se ajustan a la perfección no solo al monólogo final, sino a toda la obra. Como hemos visto, los traslados entre las cartas históricas y las notas de Víctor Gallego y los personajes ficticios son continuos, pero esto no debe ocultar que estamos lejos del modelo del teatro documento. Juan Mayorga se siente libre para modificar los elementos extraños para el espectador español que contienen las cartas y reduce y cohesiona estas para adecuarlas al cosmos cerrado que levanta en su texto.

Es remarcable, además, que Mayorga toma de las notas de Gallego no solo palabras que construirán la psicología de sus personajes, sino la propia base de su trama: un Bulgákov obsesionado con Stalin, al que escribe cartas que no envía y con el que fantasea inventando encuentros. Consideramos necesario, por tanto, que todo análisis de la originalidad o de la composición de *Cartas de amor a Stalin* parta de su fuente, reconociendo el papel de Víctor Gallego, en tanto que compilador y traductor de la mayor parte del material base de Mayorga. No queremos, sin embargo, sugerir que la labor del dramaturgo es la de un mero aprovechamiento de materiales preexistentes. Al



margen del trabajo de selección y organización de estos, de su genio nacen elementos tan fundamentales para la obra como la contraposición y evolución inversa entre los personajes de Bulgákov y Stalin; la construcción de la relación entre Bulgákov y Stalin como un remedo de dependencia emocional cuasi amorosa; o el equilibrio que el Stalin proyectado por Bulgákov pero ya emancipado de él debe hacer entre la destrucción de la autoestima del artista ruso para doblegarlo a su voluntad y la constante afirmación del valor del arte para lograr, en palabras de Mayorga, «una cobertura estética o incluso una legitimación moral» [Mayorga, 1999b: 41].

Sin embargo, la intertextualidad de *Cartas de amor a Stalin* no acaba con *Cartas a Stalin*. Eszter Katona, en su estudio de las similitudes entre *Cartas de amor a Stalin* y *El sueño de la razón* de Buero Vallejo, rastrea algunas posibles conexiones entre obras originales de Bulgákov y el texto mayorguiano, aunque solo las delinea; y traza un camino demasiado complicado cuando hace derivar de obras originales de Bulgákov (unas *Staliniadas* que ella misma reconoce no han sido editadas en español) [Katona, 2016: 119] elementos de la trama que han sido recogidos por Gallego en sus notas, y que, por tanto, Mayorga conocía sin necesidad de acudir al original bulgakoviano. Y, aunque las similitudes con la obra bueriana son patentes⁵, creemos haber demostrado que el origen y la principal inspiración para Mayorga es la lectura y adaptación de *Cartas a Stalin*.

⁵ La contraposición entre un artista y un gobernante tiránico que impone a aquel la elección entre libertad artística o exilio; el uso de efectos de inmersión para representar en escena el estado psíquico del protagonista; el uso de un símbolo para representar el control del poder sobre los artistas (el catalejo de Fernando VII frente al teléfono de Stalin); etc. Para un examen más detallado de las limitaciones véase Katona, 2016 o Peral Vega, 2015: 49-50.



BIBLIOGRAFÍA

- BRIGNONE, Germán, «Claves de la dramaturgia de Juan Mayorga (Multiplicidad y complejidad)», en José Luis García Barrientos (dir.), *Análisis de la dramaturgia española actual*, Madrid: Ediciones Antígona, 2016, 265-281.
- BULGÁKOV, Mijáil y Evgueni Zamiatin, *Cartas a Stalin*, traducción de Víctor Gallego, Madrid, Mondadori: Colección El espejo de tinta, 1991.
- CABALLERO, Ernesto, Ignacio del Moral y Juan Mayorga, «Yo me cito, tú me citas, a él le citan... Coloquio informal sobre la intertextualidad», en *Las puertas del drama*, n.º 7, 2001, 4-9.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Análisis de Dramaturgia. Nueve obras y un método*, Madrid, Fundamentos-Resad, 2007.
- KATONA, Eszter, «Libertad artística y autoritarismo. De *El sueño de la razón* de Buero Vallejo a *Cartas de amor a Stalin* de Mayorga» [en línea], en *Cuadernos Aispi*, n.º 7, <http://www.ledijournals.com/ojs/index.php/cuadernos/article/view/1001>, [consultado el 8-05-2018], 109-124 .
- MAYORGA, Juan, *Cartas de amor a Stalin*, en *Primer Acto*, n.º 280 (septiembre-octubre), 1999, 65-88.
- _____, «El poder como lo sueña el impotente», en *Las puertas del drama*, n.º 0, 1999, 41.
- _____, *Cartas de amor a Stalin* [en línea], en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 9, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--8/html/dcd931cc-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_30.html#I_36_ , [consultado el 10-04-2018], 2000, 211-255.
- _____, *Cartas de amor a Stalin*, Madrid, SGAE, 2000.
- _____, *Cartas de amor a Stalin*, en VV.AA., *Testimonios del teatro español: 1950-2000*, vol. I, Ottawa, Girol Books, 2002, 205-242.
- _____, *Cartas de amor a Stalin*, en Juan Mayorga, *Teatro (1989-2014)*, Segovia, La uña RoTa, 2014, 219-258.



_____, *Cartas de amor a Stalin. La paz perpetua*, edición, introducción y notas de Francisco Gutiérrez Carbajo, Barcelona, Castalia, 2016, 125-192.

PERAL VEGA, Emilio, «Introducción», en Juan Mayorga, *Hamelin. La tortuga de Darwin*. Madrid, Cátedra, 2015.

