
JUAN MAYORGA

Cartas de amor a Stalin

Madrid, Fundación Autor, 2000, 73 p.

Algunos de los autores más representativos de la nueva dramaturgia en España insisten, en los últimos años, en convertir al espectador (lector) en detective, investigador privado de su realidad más próxima. Alejarlo prudencialmente de los espacios de evasión y seducirle con enigmas del presente y del pasado. Así, por ejemplo, la dramaturga catalana Lluïsa Cunillé proporciona sutiles indicios, deja huellas efímeras y sospechas diversas sobre nuestros comportamientos cotidianos. En cambio, Juan Mayorga, del que vamos a hablar, recoge documentación de un evento pasado, acumula datos, inunda el escenario de posibles sospechosos y víctimas, sin aclarar, finalmente, cuál fue el crimen y quién el culpable. Ambos coinciden en algo, denuncian la existencia de delitos cometidos a la memoria colectiva y a la identidad individual. Y no es que estemos ante un género policíaco, aunque algunas estrategias de éste se observan en sus textos, sino ante dos formas distintas de reinventar el teatro: Cunillé desde el presente, lo cotidiano y lo íntimo; Mayorga desde el pasado, lo excepcional histórico y lo colectivo. División que, sin embargo, no debe entenderse de un modo tajante.

Juan Mayorga comenzó a escribir teatro a finales de los 80, su primera pieza, *Siete hombre buenos* ganó uno de los accésit del premio nacional Marqués de Bradamín. Una obra donde el dramaturgo imagina un gobierno republicano en el exilio, concretamente en México, que se prepara para subir al poder tras una virtual caída del dictador español en 1968. Punto de partida que recuerda al cuento de Max Aub "La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco". A principios de los 90, son pocos los nuevos autores que escriben un teatro de inquietudes históricas. Desde entonces, la obra de Mayorga girará en torno a sucesos históricos del siglo XX, ya sean acaecidos en España o en el resto del mundo. Son disfraces tras los que se ocultan y sugieren reflexiones sobre problemas políticos y culturales del actual sistema democrático.

De esta forma, Mayorga ha revisado grandes mitos políticos de la Historia como F. J. Kennedy (*El sueño de Ginebra*), Stalin (*Cartas de amor a Stalin*), Hitler (*El traductor de Blumemberg*) o Franco (*Siete hombre buenos* y *El jardín quemado*). De los cuatro, sólo Stalin aparece como personaje, los otros son ineludibles presencias invisibles que determinan el destino de ciertos individuos. El tratamiento nunca es directo, rehuye del maniqueísmo y la tesis, explora los márgenes de los acontecimientos históricos. Mayorga recupera y pone al día preguntas olvidadas. Su lectura de la Historia se concentra en momentos de transición política, en los que un reducido número de personas son las encargadas de redactar nuevas leyes, un nuevo orden y, por tanto, una nueva realidad. Lo singular en Mayorga es que aunque su teatro podría enlazar con un modelo de teatro documento, desarrollado en la segunda mitad del siglo XX, presta además un especial interés por la privacidad de sus personajes públicos. Personajes contextualizados en situaciones de un marcado carácter abstracto. Y es que Mayorga no es historiador, es matemático y filósofo, algo que parece determinar su trabajo dramático: estructuras dramáticas de calculada construcción y diálogos acentuadamente reflexivos. El mismo autor ha definido su obra como “teatro de ideas” o “teatro histórico crítico”.

Hoy, este rasgo diferencial de “joven” autor dramático, preocupado por ir más allá del tan repetido fin de la historia y de las ideologías, empieza a dejar de ser un hecho aislado. Mayorga ha visto cómo a su alrededor iban naciendo nuevas propuestas teatrales de revisión histórica que, esperemos, no queden en una efímera moda. Por ejemplo, uno de los nombres a destacar en esta línea es el de Antonio Álamo con obras como *Los enfermos* o *Los borrachos*. En 1999, este autor estrenó *Los espejos de Velázquez*, obra que guarda cierta relación temática con la que aquí reseñamos. Pero sobre todo, es en 1994 cuando Mayorga encuentra a sus mejores compañeros de viaje: Raúl Hernández, José Antonio Fernández y Luis Miguel González. Con ellos crea la compañía madrileña El Astillero, a la que se sumará más tarde el conocido director de escena Guillermo Heras. Este interés por un teatro tradicionalmente entendido como “político” y “comprometido” aparece en un momento determinado, y no creo que sea casualidad, de la vida democrática en España. Desde el ya lejano y fugaz éxito de *Van-zetti* de Luis Araujo en 1992, hasta *Cartas de amor a Stalin* de Mayorga en 1999, hemos asistido pues a la progresiva recuperación de un discurso teatral que se creía ya “posmodernamente” desaparecido. No hay que olvidar, sin embargo, el silencioso trabajo de otros dramaturgos con más experiencia que han mantenido, igualmente, su apuesta por un teatro histórico: Domingo Miras, Jerónimo López Mozo, Sanchis Sinis-terra o Josep Lluís y Rodolf Sirera. Hasta Lluís Cunillé, que nunca había llevado a sus personajes al pasado, ha estrenado recientemente una pieza titulada *El gat negre*. La obra transcurre en una pensión berlinesa momentos antes de la ascensión del social-nacionalismo.



¿Por qué *Cartas de amor a Stalin*? En 1997, otro texto de Mayorga, *El jardín quemado*, no llegó a ponerse en escena en el María Guerrero, sede del Centro Dramático Nacional. El estreno de esta obra había sido recomendado por el comité de lectura del CDN, pero con el cambio de gobierno se desestimó el proyecto. La pieza contaba la historia de un grupo de republicanos “salvado” del final de la Guerra Civil al ser escondido en una isla, concretamente en el manicomio que allí había. Confundidos entre locos, abandonados a un tiempo de espera y esperanza casi angelical, un joven e impulsivo médico, representante de la recién estrenada democracia española, trata de rescatarlos del olvido sin lograrlo. El hecho de que *El jardín quemado* no fuese estrenado por el teatro oficial que, en un principio, iba a hacerlo, recuerda la anécdota de la que parte *Cartas de amor a Stalin*. En 1929, en la URSS, Bulgákov –protagonista de la obra de Mayorga– ve cómo sus obras teatrales comienzan a ser prohibidas y su reconocimiento como escritor afín al régimen comunista cuestionado desde el Estado, desde Stalin. ¿Alguna relación? Es posible. En la temporada 1999/2000, *Cartas de amor a Stalin* es producida, esta vez sí, por el Centro Dramático Nacional. Lo sucedido, para un autor como Mayorga, debe ir más allá de la simple coincidencia. En una entrevista declaró: “La llamada del CDN es la del poder”. Y es que, precisamente, es la relación que se establece entre artista y poder, relación de atracción y repulsión, incluso de mutua necesidad, una de las cosas que Mayorga analiza en esta pieza. 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.

Así pues, la decisión de reseñar este texto dramático es porque ha sido teatro, y no sólo en una ocasión, como es normal, sino en tres: en el CDN con dirección de Guillermo Heras; en la Sala Beckett de Barcelona con Sanchis Sinisterra como director y en el Festival Madrid Sur de Madrid, con una puesta en escena croata dirigida por Alexandra Broz. En menos de dos años, pues, esta obra ha gozado del extraño privilegio de tres producciones muy diferentes: oficial, alternativa y extranjera. Si se leen las reseñas críticas, uno no puede asegurar el fracaso o el éxito de cada una de estas propuestas escénicas, sin embargo, Mayorga ha conseguido lo que se proponía: crear un “diálogo”, una “cultura crítica”. Por este motivo, la obra ha llamado la atención de algunos estudiosos del teatro, algo inusual en un país donde la crítica y el estudio del teatro contemporáneo está, como afirma el mismo Mayorga, pasando una preocupante crisis y hay todavía mucho trabajo por hacer. *Cartas de amor a Stalin*, además, recibió el Premio Born y, hasta ahora, existen tres ediciones distintas, una de ellas traducida al catalán.

El argumento es mínimo: Bulgákov, conocido escritor ruso interesado por el género satírico, empieza a ver cómo sus piezas teatrales y sus libros son censurados por el gobierno que hasta entonces había apoyado. Sus objetivos artísticos y vitales entran en

crisis y debe tomar una decisión extrema: exiliarse de la URSS o aceptar cualquier trabajo burocrático de un modo sumiso. Una llamada del camarada Stalin, que nunca sabremos si fue real o imaginada, aunque haya documentos que prueben su autenticidad, deja en suspenso la opción de Bulgákov. A su lado, su mujer, Bulgakova (síntesis de las tres mujeres reales de Bulgákov), personaje práctico que no duda: desconfía del poder y acabará marchándose de un lugar donde nadie los quiere ya. La llamada telefónica de Stalin se interrumpe en el momento en el que se dibuja la posibilidad de una cita, el resto de la obra será la espera enloquecida de una nueva llamada del poderoso. Un Stalin convertido por momentos en un singular Godot. Bulgákov no se rinde, cada día escribe una carta a Stalin donde le pide que tome la decisión en su lugar: exiliarse o quedarse con una serie de condiciones. Bulgákov deja de escribir narrativa y teatro, se concentra exclusivamente en la escritura de estas cartas de un modo obsesivo: ¿cuál es la combinación exacta de palabras que abre los oídos, la atención del poder (¿de Dios?)? El deseo de conversar con Stalin lo arrastra a la esquizofrenia, aparece entonces un Stalin fantasmagórico por la casa que consigue expulsar finalmente a Bulgakova. Un Stalin que es el “lector ideal” fruto de la fantasía de Bulgákov, momento en el que realidad y ficción se confunden, donde lo histórico pasa a formar parte de la mente subjetiva de un personaje. Este Stalin espectral es quien acaba corrigiendo, dictando y finalmente escribiendo las cartas cuyo destinatario es él mismo. Sólo entonces, cuando Bulgákov ha sido seducido por el discurso dominante, cuando ya no queda nada de su talante crítico, Stalin lo recibe en una especie de juicio final. Mayorga suele crear este tipo de encuentros entre cuestiones materiales y otras de índole metafísica. En esta ocasión, Bulgákov parece ser aceptado de nuevo en el reino de los bolcheviques, pero de su faceta de escritor o artista crítico al sistema ya no queda nada.

Este Stalin, en principio, simpático y amigable recuerda la actitud con la que nuestros políticos se acercan al arte, a la cultura, con las subvenciones en una mano para achuchar al artista, para cerciorarse de si está aún con vida. Y es que la obra de Mayorga, aunque antistalinista, habla y no habla de la URSS de los años 30. Es cierto que el tema no es nuevo en el teatro español, me refiero a la relación entre poder y artista. Ahí están, por ejemplo, las obras de Buero: *La Meninas*, *El sueño de la Razón* o *La detonación*, piezas que van, en sus intenciones críticas, más allá del sentido que tuviesen en el periodo político en el que fueron escritas. Mayorga siempre ha defendido la necesidad de respetar y, al mismo tiempo, cuestionar la tradición adoptando una vanguardia diferencial. La obra del dramaturgo madrileño podría enlazar así con el mismo Buero y unirse a novedosas experiencias teatrales como las de Tony Kushner o Enzo Cormann, y también, por qué no, con las del Sanchis Sinisterra más “historicista”.

Es importante destacar que la obra habla también de cómo un dramaturgo puede llegar a ser estrenado con regularidad. Aquí, el amigo de Bulgákov, Zamiatin, nos da la clave del “secreto”: alguien que puede escribir un poema como una instancia, es



decir, que no distingue entre lo burocrático y lo artístico y, además, es gracioso, hace reír. Encontramos así, uno de los debates del teatro en España en los años 90: el triunfo de un teatro de evasión, comercial (gracioso) y un acartonado teatro oficial de la subvención (de la instancia). Ambos son confundidos con el arte. La poesía está, sin embargo, en otro lado: en la carta que trata de escribir Bulgákov sin resultado y en la pieza que quiere escribir Mayorga al público: "Cartas de amor al espectador teatral", podría subtitularse esta obra. Por último, la obra participa de otra de las preocupaciones del autor y de cierto tipo de teatro español del momento: ¿Cómo conseguir un equilibrio entre un teatro popular y culto? ¿Cómo lograr un teatro que no sea elitista cuando pretende ser crítico? Mayorga, como Bulgákov, reescribe una y otra vez sus textos teatrales. Trata de encontrar la combinación exacta que abra su teatro al espectador medio y lo estimule a la reflexión. Formalmente, algunos críticos han hablado de minimalismo o de complicados sistemas matemáticos en *Cartas de amor a Stalin*; por mi parte, prefiero entender la estructura de la pieza como el desagüe de una bañera que acaba de ser abierto: el agua es la obra y el jabón los espectadores; la cañería con destino desconocido podría ser nuestro presente, síntesis del olvido del pasado y del enigma de nuestro futuro.

XAVIER PUCHADES
Universitat de València