

LITERATURA, DICTADURA Y OBSESIÓN EN *CARTAS DE AMOR A STALIN* DE JUAN MAYORGA

JESSICA DE MATTEIS

jes.dematteis@gmail.com

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE

Resumen: Este artículo propone un análisis sobre las estrategias dramáticas empleadas para abordar el tema de la libertad artística en relación con el poder dictatorial en la pieza dramática *Cartas de amor a Stalin* de Juan Mayorga. El autor presenta este tema a través de la reinterpretación de la historia del escritor ruso Mijaíl Bulgákov, quien personifica la necesidad del arte de ser libre, y la de Iósif Stalin, dictador soviético que aniquila sus derechos. La lectura propuesta por el escritor madrileño es original y atractiva. La obra se basa, de hecho, en la real condición vivida por Bulgákov, el cual escribe algunas cartas a Stalin para poder recuperar su libertad artística. Esta situación de partida se traslada seguidamente a un plan imaginario y surrealista, donde se muestra una especie de enamoramiento del escritor hacia el dictador, quien se revelará como la metafórica representación del diablo.

Palabras clave: Juan Mayorga, *Cartas de amor a Stalin*, Dictadura, Censura, Obsesión.

Abstract: This article analyzes the dramaturgical strategies used to approach the theme of artistic freedom in relation to dictatorial power in the dramatic piece «Letters of love to Stalin» by Juan Mayorga. The author presents this theme through the reinterpretation of the of the correspondence between Russian writer Mikhail Bulgakov, who personifies the need for art to be free, and Joseph Stalin, a Soviet dictator who annihilates his rights. The reading proposed by the Madrid writer is original and attractive. The work is based, in fact, on the real conditions in which Bulgakov lived when he wrote some letters to Stalin to reclaim his artistic freedom. This situation transforms itself into an imaginary and unrealistic plan, in which the writer's infatuation with the dictator, the metaphorical representation of the devil, will be revealed.

Keywords: Juan Mayorga, *Cartas de amor a Stalin*, Dictatorship, Censorship, Obses.

1. *Cartas de amor a Stalin*

Juan Mayorga (Madrid, 1965), en su pieza dramática *Cartas de amor a Stalin* (2016)¹, trata la historia del escritor censurado Mijaíl Bulgákov y del dictador Iósif Stalin, con el propósito de reflexionar acerca de la relación entre arte y poder. En opinión de Puchades (2002: 409), la elección de abordar este tema se debe a un episodio biográfico del autor que se remonta a 1997. En aquel año hubo un cambio de gobierno tras las elecciones generales de 1996 en las que ganó el Partido Popular (PP), sustituyendo, después de catorce años de gobierno, al Partido Socialista Obrero Español (PSOE) e implicando entonces el paso al poder de un partido de centroizquierda a uno situado entre la centroderecha y la derecha con orígenes franquistas². Con el cambio de gobierno fue rechazada la puesta en escena de su obra *El jardín quemado*, donde se mencionan acontecimientos relacionados con la Guerra Civil³, en el teatro María Guerrero, sede del Centro Dramático Nacional, a pesar de que la representación hubiera sido anteriormente recomendada por el mismo comité de lectura del CDN.

Esta anécdota recuerda la situación vivida por Bulgákov, el protagonista de la obra *Cartas de amor a Stalin*, quien sufre una dura censura por parte del gobierno estalinista, por lo cual los teatros, que antaño ponían en escena y sostenían sus obras, dejaron de hacerlo. La elección de abordar un contexto lejano del español se podría explicar históricamente por el «Pacto del silencio» o «Pacto del olvido» que se acordó tácitamente a nivel político y propugnó el olvido de las injusticias sufridas por las víctimas de la dictadura franquista y es anterior a la legislación de 2007. Este pacto político influyó también en el arte. A este propósito, a pesar de que *Cartas de amor a Stalin* es de 1999⁴ y, por lo tanto, han pasado muchos años de la dictadura a su escritura, hay que considerar que las repercusiones del franquismo siguieron permaneciendo en España también durante la transición a la democracia —desde 1975 hasta

¹ Se remite aquí a la edición consultada, es decir, la última. La primera edición de la obra fue publicada en 1999: Mayorga, Juan (1999), «Cartas de amor a Stalin», *Primer Acto*, 280, pp. 65-88. Para el análisis que este trabajo propone, también se ha consultado el material paratextual de la edición de 2000 publicado en *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 9, pp. 211-257.

² El Partido Popular fue fundado en el 1989, sobre las cenizas de su antepasado Alianza Popular, el principal partido de la derecha postfranquista.

³ Esta obra se ambienta a finales de los años setenta en España, durante el periodo de la Transición. El protagonista es un joven especializado en psiquiatría, quien sospecha que en el jardín de un hospital psiquiátrico han sido fusilados y sepultados doce intelectuales republicanos durante la Guerra Civil y presume entonces arrojar luz sobre el pasado para descubrir la verdad.

⁴ Se estrenó por primera vez el 8 de septiembre de 1999 en el Teatro «María Guerrero» del Centro Dramático Nacional de Madrid.

1982— y en las siguientes décadas⁵. *Cartas de amor a Stalin* recurre entonces al filtro de un contexto extranacional para universalizar temas dolorosos para la historia de la humanidad como la violencia, la opresión y la guerra.

Es entonces fundamental encuadrar el autor y su obra en este contexto para entender la matriz de su gran interés hacia la representación de la memoria histórico-política y las temáticas de violencia, de la búsqueda de la verdad y justicia que desarrolla en sus dramas.

2. La relación entre el artista y el poder

El protagonista de *Cartas de amor a Stalin* está inspirado en Mijaíl Bulgákov (Kiev, 1891- Moscú, 1940), escritor y dramaturgo renombrado en Rusia hasta que el estalinismo se impuso y le quitó su prestigio prohibiendo todas sus obras⁶. Esta situación causa una profunda turbación y desesperación en el escritor, que no acepta someterse a la cruel violencia infligida por el régimen. Por esta razón, decide dirigirse directamente a Stalin y pedirle que se le devuelva su libertad artística o, por lo menos, que le deje expatriarse con su mujer para seguir con su actividad de escritor en el extranjero. Bulgákov envía numerosas cartas al dic-

⁵ Después de la muerte del dictador Francisco Franco, el paso de la dictadura a la democracia fue gradual para evitar que los elementos franquistas reaccionaran con un Golpe o que estallara una nueva guerra civil. Para permitir la transición, el rey Juan Carlos de Borbón (quien fue designado sucesor al poder por Franco en 1969, respetando la Ley de sucesión en la jefatura del Estado aprobada en 1947) y el primer ministro designado por él en 1976, Adolfo Suárez, tuvieron que evitar que las víctimas del franquismo, una vez establecida la democracia, exigieran una compensación como reparación por la violencia sufrida. En 1977 fue promulgada la Ley de Amnistía. Esta ley es el emblema del espíritu de pacificación de la transición puesto que preveía la renuncia a la condena de los actos delictuosos del franquismo para permitir el paso de un Estado autoritario a uno democrático. Se intentó recrear un clima de concordia y reconciliación entre vencedores y vencidos de la Guerra Civil, pero las repercusiones derivadas de la ausencia de un ajuste de cuentas con un pasado tan doloroso y dramático se perpetuaron durante mucho tiempo. Hacia finales de siglo, reapareció la necesidad de recuperar la memoria histórica y condenar los crímenes del franquismo. Se percibió más que nunca la urgencia de hacer justicia y conmemorar a los oprimidos por el régimen franquista y en el debate público se volvió siempre más presente el tema del derecho a la memoria y a la verdad histórica. En el año 2000 nació oficialmente la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica seguida en 2007 por la Ley de Memoria Histórica, que permitió el comienzo de un proceso —que todavía no se considera finalizado— de recuperación oficial del pasado y de condena del franquismo.

⁶ En 1926 fue víctima de los primeros registros domiciliarios que llevaron al secuestro de algunos manuscritos y documentos. A partir de 1929 fueron prohibidos los textos que había escrito hasta entonces, tanto como para que el mismo Bulgákov lo definiera como «el año de mi aniquilamiento como escritor». En 1930 sus piezas desaparecieron de los teatros soviéticos, la crítica se volvió cada vez más fuerte en su contra, sus obras fueron censuradas y las revistas que publicaban sus cuentos y sus piezas fueron cerradas. Bulgákov empezó entonces vivir en un terrible tormento que lo llevó a escribir algunas cartas a Stalin y al gobierno soviético —que son la inspiración del texto teatral— y a quemar algunos de sus textos, como las primeras redacciones de *El Maestro* y *Margarita*. El protagonista de esta última obra, el Maestro, vive la misma turbación interior del autor; de hecho, el clima de censura y el acoso lo llevan a la locura y a quemar su novela.

tador, en la angustiada búsqueda de aprobación, por parte de un hombre a quien odia terriblemente, para obtener la libertad. Bulgákov se convierte entonces en un «escritor para un sólo lector» (2000: 1), que no puede escribir para otras personas fuera del dictador.

Bulgáková, la esposa del escritor, para ayudarlo en la redacción y estimularle a encontrar las palabras adecuadas para convencer al dictador, imita a Stalin en los gestos y en la entonación, simulando sus posibles reacciones a las cartas de Bulgákov con el fin de estimular al marido a encontrar las palabras más aptas que escribir para convencer a Stalin de sus razones. Sin embargo, la falta de respuesta a las cartas causa una nueva turbación al escritor.

La situación se complica aún más cuando Bulgákov recibe una llamada por parte de Stalin en persona⁷, la cual se interrumpe de repente precisamente cuando los dos estaban a punto de citarse. Esto provoca un nuevo calvario para el protagonista, que espera de manera obsesiva recibir otra llamada por parte del tirano para seguir con la conversación. La exasperante espera lo lleva irremediablemente a la locura y a imaginarse recibiendo una visita del dictador, quien, inicialmente, lo ayuda en la redacción de las cartas sugiriéndole los tonos que ha de adoptar, para, en un segundo momento, empezar a dictarle las frases que tiene que escribir, y, finalmente, sustituirle físicamente, sentándose en su escritorio y anotando los pensamientos del mismo Bulgákov.

Bulgakóva representa la puerta de entrada del dictador en la mente del marido a través de su pantomima que permite el primer encuentro dialéctico entre arte y poder, activando un mecanismo metateatral. Este último se produce a través de un «pacto» ratificado por Bulgákov y su mujer bajo sugerencia de esta. El acuerdo establece que la mujer adopte el papel de actriz, imitando a Stalin, para ayudar al marido a imaginar las posibles respuestas del dictador a sus palabras:

BULGÁKOVA.—[...] Si eso te ayuda, puedo... Imaginar que soy Stalin y reaccionar como él reaccionaría ante tu carta. Puedo ponerme en su lugar. [...] Usa tu imaginación. Imagina que soy Stalin. [...]

BULGÁKOV.— Está bien, juguemos un rato. Supongamos que eres Stalin (Mayorga, 2016: 133, 134).

El escritor empieza entonces a tener un desdoblamiento de su propia mente, creando en su imaginación la imagen del dictador hasta tener alucinaciones sobre la presencia real de Stalin en su casa. A través de la imaginación de Bulgákov, Stalin se convierte en un mero

⁷ La llamada que cuenta Juan Mayorga está inspirada a una conversación telefónica realmente ocurrida a la que Elena Sergeevna Bulgakova, la tercera mujer de Bulgákov, refirió por escrito el 18 de abril de 1930.

interlocutor del escritor (Gutiérrez Carbajo, 2016: 72-73). El personaje de Bulgákov oscila entre la lucidez y el delirio, por ende, la acción se desarrolla paralelamente en dos planos: el de la «realidad», constituido por los diálogos entre Bulgákov y su mujer, y el de la «irrealidad» constituido por las conversaciones entre Bulgákov y Stalin, que se desarrollan en la imaginación del escritor. El teatro se configura, entonces, como un lugar de tensión entre lo abstracto y lo concreto. La acción dramática se presenta a través del filtro de la mirada de Bulgákov y no a través de una óptica objetiva externa, como si todo lo que pasa en la mente de Bulgákov fuera real. Este mecanismo, basado en la perspectiva sensorial interna que reproduce el punto de vista de Bulgákov, permite engendrar la ambigüedad inicial sobre la presencia real de Stalin. Mayorga juega con la ambigüedad de su figura, haciéndolo de manera que el espectador dude de su existencia. Inicialmente, el personaje parece ser «real» pero, siguiendo con la representación, es evidente que es fruto de las alucinaciones de Bulgákov y que solo Bulgákov puede verle, como se subraya en una acotación de la sexta escena: «(Silencio. BULGÁKOV se comporta como si viese y oyese a alguien a quien sólo él oye y ve.)» (Mayorga, 2016: 153).

Bulgákov representa al artista perseguido por el poder. Es un escritor independiente, que no trata con el régimen para obtener éxito, cree en la libertad artística, hasta que la dictadura se la coarta. A pesar de la determinación del escritor de no renunciar a la independencia de su arte, Stalin consigue tomar pie en su vida, usando al mismo tiempo técnicas de terror y seducción para atormentar al escritor hasta tener el control total sobre la mente de Bulgákov, quien se queda atrapado en un torbellino paranoico y autodestructivo provocado por los poderosos métodos manipuladores del poder. El protagonista intenta resistirse a la violencia impuesta por el régimen para salvaguardar la independencia creadora de su arte, puesto que la literatura para él no es solo un medio de subsistencia económica, sino que es también su mayor pasión y no puede sobrevivir sin esta. El escritor anhela recuperar su propia libertad artística, en su patria o en el extranjero. Se imagina que, en el caso de que consiguiera convencer al poder para sostenerle, podría arreglar la situación y realizar su sueño: recuperar la posibilidad de producir su propio arte, como se deduce ya a partir de la primera carta que escribe a Stalin:

BULGÁKOV.— (Leyendo.) «Estimado camarada: [...] mis cuatro obras teatrales se encuentran prohibidas. La edición de mis relatos ha sido prohibida, igual que han sido prohibidos mis ensayos. [...] No tengo ánimos para vivir en un país en el que no puedo ni representar ni publicar mis obras. Me dirijo a usted para pedirle que se me devuelva mi libertad como escritor [...]» (Mayorga, 2016: 130).

Por consiguiente, se dedica totalmente a albergar esta esperanza, a la que se aferra con todas sus fuerzas hasta convertirla en un tormento mental, y se imagina hablando con Stalin en persona. El personaje imaginario de Stalin se introduce en la mente del escritor y evoluciona paralelamente a las frustraciones de Bulgákov hasta convertirse en una entidad independiente, adquiriendo vida propia y adoptando el papel del dictador «real», quien quiere someter Bulgákov a las voluntades del régimen y convertirlo en cantor del estalinismo: STALIN.— «Por una vez, ¿podrás tragarte con 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”?» (Mayorga, 2016, 185).

En lo que se refiere a las técnicas de seducción, Stalin adula al escritor afirmando, por ejemplo, ser su espectador más fiel en la novena escena: «STALIN.— Qué injusto eres. Sabes que soy tu más fiel espectador. He visto quince veces *Los días de los Turbín*, ocho veces *El apartamento de Zoika*. Puedo recitar escenas enteras de tus obras» (Mayorga, 2016: 181).

Con respecto a las técnicas de terror, el dictador usa amenazas, más o menos veladas, para imponerse sobre la voluntad del escritor, como en la escena sexta, donde, ante la petición implorante de Bulgákov de poder expatriarse, Stalin contesta: «¿Ha pensado que la puerta podría cerrarse bruscamente a sus espaldas? No poder regresar, ¿no sería para usted una desgracia mucho peor que la prohibición de sus obras?» (Mayorga, 2016: 155).

A pesar de la relación que se establece entre él y Stalin, Bulgákov nunca aceptará que el poder le encadene, ni renunciará a su propia libertad. Nunca se doblegará ante la voluntad del dictador de convertirlo en un cantor del régimen. De hecho, cuando en la penúltima escena de la obra Stalin le pregunta eso a un Bulgákov ya destruido por la obsesión hacia él: «¿Por nada del mundo escribirás una obra que haga feliz a Stalin? (Pausa. Bulgákov niega.) ¿Ni siquiera por ella lo harás?» (Mayorga, 2016: 183), el escritor no contesta, pues la respuesta está implícita: Bulgákov nunca se rendiría ante este requerimiento por nada del mundo. Incluso la mujer en esta escena, con tal de terminar su vejación, sugiere al marido rendirse a la voluntad del régimen, pero el marido no se rendirá ni siquiera en este caso:

STALIN.— «Sabes 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 (Mayorga, 2016: 185)⁸.

3. Amor y obsesión

En la *Nota previa del autor* presente en la edición del año 2000, Mayorga anticipa que la relación de convivencia y mutua necesidad que se establece entre ellos engendra una dependencia parecida a la amorosa: «Cartas de amor a Stalin [...] es una meditación sobre la necesidad que tiene el artista de ser amado por el poder, necesidad tan fuerte como la que el poder tiene de ser amado por el artista» (Mayorga, 2000: 1). El núcleo amoroso se introduce a partir del título que alude al género epistolar de las «cartas de amor» (Katona, 2017: 144); sin embargo, el hecho de que el destinatario de estas cartas sea Stalin hace que el título se vuelva impactante y despiste, engendrando un irónico efecto de distanciamiento en el lector.

En contextos políticos no democráticos los artistas tienen a menudo la necesidad del apoyo de la autoridad para poder tener éxito en la sociedad. Ante este propósito, buscan la aprobación aun estando en desacuerdo con las ideologías impuestas. Al mismo tiempo, el poder necesita ser elogiado para estimular el consentimiento popular. En la obra, Bulgákov odia a Stalin, sin embargo, al mismo tiempo, anhela su reconocimiento para que se le reconozca y restituya su propia libertad artística, o que, por lo menos, se le permita expatriarse. Intenta entonces «halagarlo» escribiendo una carta ideal que le permita obtener el favor del dictador. También Stalin anhela el reconocimiento de Bulgákov: lo quiere, de hecho, como escritor oficial del régimen; por esta razón le impide partir al extranjero, además de no concederle la puesta en escena de sus obras. Sin embargo, hacer que Bulgákov reniegue de sus principios no es una tarea fácil, por lo cual el tirano tendrá que servirse de métodos de seducción muy sutiles que no hagan sentir al artista que está siendo repudiado por el poder, sino que es amado y admirado por ese poder, con el fin de obtener su consentimiento y hacerlo un escritor del régimen. Por ejemplo, en la séptima escena lo tienta ofreciéndole edificar una estatua a él, dedicada en Moscú: «STALIN.— [...] Te gustaría entrar en la lista de Lenin? Todavía hay sitio en Moscú para una estatua de Mijaíl Bulgákov. [...] ¿Qué tal una estatua de Mijaíl Bulgákov en el bulevar?» (Mayorga, 2016: 162).

⁸ En esta escena las palabras de Bulgákov son entre comillas a través del personaje de Stalin, para representar a la fusión de los dos en la mente del escritor.

Es interesante la elección de abordar la relación entre arte y poder a través de una óptica amorosa. Esta clave de lectura no es solo metafórica, sino que se representa en la obra a través de verdaderos comportamientos típicos de una relación amorosa adoptados por el dictador y el escritor, trazando una ironía punzante en la pieza. Tiene cabida, por ejemplo, en el tema de los celos: por un lado, Stalin en la séptima escena revela sus celos de Bulgákov, incluso hablando mal de ella, por la molestia que le produce el hecho de que el artista la nombre constantemente: «STALIN.— ¿Por qué siempre has de mencionar a esa mujer? [...] ¿De verdad crees que te ayudará tenerla a tu lado? No parece el tipo de mujer que ayuda a vivir a un hombre» (Mayorga, 2016: 185).

Por otro lado, en cambio, Bulgákov está celoso de Zamiatin a causa del gran interés que en la quinta escena el dictador revela hacia la carta de este último respecto de la suya propia:

Viendo el interés de Stalin por la carta de Zamiatin, Bulgákov empieza a leerle la que él estaba escribiendo: «Muy estimado Iósif Vissariónovich: Como le decía ayer, en todas mis obras la crítica ha encontrado una intención diabólica. [...]». Las voces de Bulgákov y de su mujer se confunden, impidiendo entender la totalidad de ambas cartas. Bulgákov calla cuando comprende que Stalin está más interesado en la de Zamiatin (Mayorga, 2016: 148).

Zamiatin, desde este punto de vista, se representa, de hecho, como el antagonista amoroso de Bulgákov, no solo con respecto a Stalin, sino también a Bulgákov, que al final elegirá huir con él, abandonando a su marido. De manera antitética en relación con el protagonista, tanto Stalin como Bulgákov describen a Zamiatin como un hombre que siempre sabe lo que quiere y lo expresa claramente, y es por esta razón por lo que consigue los objetivos que Bulgákov no logra alcanzar, como se pone de manifiesto, por ejemplo, en la octava escena, a través de las palabras de Stalin:

STALIN.— No te desanimes. Encontrarás las palabras justas. Zamiatin lo consiguió. [...] Encontró las palabras adecuadas. También tú lo conseguirás.
BULGÁKOV.— Durante años, Zamiatin compartió conmigo el papel de diablo. Pero, con unas pocas palabras, cambió su suerte. ¿Cuál ha sido mi error?
STALIN.— Zamiatin me escribió una carta muy clara. Su deseo era claro. Sabía lo que quería [...] (Mayorga, 2016: 175).

Desde el primer momento, es evidente que la relación que se establece entre arte y poder es asimétrica: Bulgákov busca desesperadamente que Stalin lo ame, pero este no le corresponde. La relación entre el artista y el dictador está descompensada, puesto que, en definitiva, Stalin se encuentra en una situación de poder sobre Bulgákov.

Como se ha argumentado, el personaje del dictador no entra en la escena de inmediato, pero está presente desde el principio a través de una imitación de Bulgákova, que gesticula como él y simula sus posibles reacciones a las palabras del marido con el fin de incitarlo a producir la carta perfecta que le permita convencer a Stalin de sus razones. En un segundo momento, a partir de la quinta escena, aparecerá físicamente un «Stalin imaginario» con quien el protagonista tiene que convivir en su turbación interior. La figura imaginaria de Stalin a partir de la escena siguiente entablará una conversación con Bulgákov, mostrándose amigable con él, mientras que el escritor se desahoga con el dictador por los daños que le ha causado la censura y le confía su frustración hacia la situación en que se encuentra. A pesar de que en algunos momentos la conversación se enciende y se acalora, dando vida a un choque de opiniones, el tono es prevalentemente amistoso.

Hacia el final de la obra los dos se hacen cada vez más íntimos y Stalin adopta cada vez más las características de un amante cuando, por ejemplo, pronuncia frases asociables a contextos amorosos, como «Estoy cambiando, Misha, tú me has hecho cambiar. [...]No dejo de pensar en ti» (Mayorga, 2016: 191) y se comportará de manera protectora y celosa con respecto al escritor, hasta llegar, en un momento sucesivo, a sustituir a Bulgákova en la vida de Bulgákov y a apoderarse de la independencia intelectual del letrado. Este acontecimiento causará la desesperación de la mujer que, después de haber intentado de todas formas salvar a su marido, decidirá irse de Rusia sin él. El alejamiento entre la mujer y el marido aumenta cuanto más se acerca el escritor a Stalin, pues este se interpone entre los dos contendientes no solo metafóricamente, sino también físicamente, como especifica en una didascalia de la sexta escena donde «Stalin se sitúa entre él y ella» (Mayorga, 2016: 158). Esta última anticipa la ruptura entre los dos a causa de su intromisión hasta el paroxismo final de la última escena, cuando la mujer, ya lista para irse, entra en la habitación de Bulgákov y recoge un manuscrito suyo para llevárselo consigo, pero no dirige al marido ni siquiera un saludo. El gesto de recoger un manuscrito no estaba presente en la primera edición de la obra, pero, después del estreno, Mayorga notó que Magüi Mira, la actriz que interpretaba el papel de la Bulgákova, antes de salir definitivamente de escena, como estaba indicado por el autor, recogió el último manuscrito de Bulgákov. Mayorga, viendo este gesto, decidió incorporarlo en la acotación final, para representar la fidelidad de la mujer al espíritu del marido: ella abandona el cuerpo del marido, pero no a su alma (Blanco, 2014). El hecho de que la mujer recoja precisamente un manuscrito antes de irse es central en la configuración del personaje de Bulgákova, que

abandona el cuerpo ya vacío de su marido, devorado por su obsesión hacia Stalin, pero trae consigo el manuscrito, metáfora del espíritu de Bulgákov. A pesar de todo, de hecho, la mujer no acabará de amarle (Blanco, 2014).

De esta manera el poder ha logrado invadir no solo la vida pública del escritor, sino también la privada: la casa, la esfera emotiva, hasta su mente (Katona, 2016: 122). A este propósito, cabe reflexionar sobre la construcción de los espacios de la obra, que contribuyen en la configuración de la obsesión de Bulgákov. Las diez breves escenas de las que consta la obra se desarrollan todas en la casa del escritor Bulgákov y de su mujer Bulgáкова. Este espacio aparece como un lugar claustrofóbico donde el escritor se aliena y se aísla cada vez más perdiendo todo contacto con la realidad externa. La descripción del decorado se limita a la presencia del escritorio de Bulgákov y al espacio circunstante, donde el escritor se confina. El hecho de que este lugar sea el único que se representa escénicamente tiene el fin de evidenciar la inmovilidad mental de Bulgákov, además de la física.

Otro espacio presente, pero meramente aludido, es el umbral de la puerta de la casa de Bulgákov. Es un espacio contiguo y latente, puesto que desde este se oye al personaje de Zamiatin llamando a la puerta, pero este lugar no se pone en escena. Es un ambiente que se configura como parte de un espacio más amplio que se extiende más allá de los límites del espacio escenográfico y es visible para los personajes, pero invisible para el público. También hay espacios ausentes, tal y como los define García Barrientos, se trata de espacios meramente narrativos o verbales, donde se desarrollan acciones de las que hablan los personajes, pero que no se representan en escena, como la calle, el Comité de los asuntos extranjeros, el Teatro de Stanislavsky y el mercado negro. En esta obra, la función de los espacios externos respecto a la casa de los Bulgákov es denotativa: representan el mundo de la realidad de la que el personaje principal se aleja cada vez más confinándose en su casa. Por lo contrario, el espacio visible, es decir, el contiguo al escritorio de Bulgákov, representa metafóricamente la mente del escritor y tiene una función connotativa. Es el espacio de la locura y de la proyección de su imaginación y está habitado por Stalin, quien se apodera de la mente del escritor irrumpiendo en este espacio.

4. La heterodoxia soviética

Cartas de amor a Stalin cuenta la historia del escritor ruso Mijaíl Bulgákov, que vive en el tormento a causa de la censura que lo ha privado de su libertad artística. Esta situación

trágica atañe, sin embargo, a todos los intelectuales que vivieron en Unión Soviética durante el régimen dictatorial estaliniano, que controlaba rígidamente la cultura, sobre todo en los años treinta, cuando el Comité Central del Partido Comunista ordenó la disolución de todas las asociaciones literarias⁹. A este propósito, es importante notar que, para enriquecer la reflexión sobre el tema de la relación entre el artista y el poder en *Cartas de amor a Stalin*, esta se extiende a todos los literatos que vivieron en la Unión Soviética. El autor alude, de hecho, a numerosos escritores que tuvieron un trágico final a causa de las represiones estalinistas, con el fin de presentar al público el cuadro completo que definía la situación del arte en la URSS¹⁰. Por ejemplo, en la segunda escena, el personaje de Bulgáкова recuerda algunas de las personalidades literarias importantes del periodo que tuvieron un fin dramático, como Maiakovski, que se suicidó y su amigo Zamiatin¹¹, que tenía una relación complicada con el régimen¹². Enseguida, Bulgáкова, reproduciendo las palabras del dictador, afirma: «Si no quiere acabar como ellos, debería replantearse el modo en que está conduciendo su vida» (Mayorga, 2016: 139). Con esto se evidencia que los escritores que vivían durante el estalinismo tenían dos posibilidades: apoyarlo o acabar trágicamente. El discurso de Bulgáкова muestra hasta qué punto el poder puede condicionar la mente de las personas; de hecho, Bulgákov escribe ansiosamente algunas cartas para reclamar su propia libertad, pero termina escribiendo lo que

⁹ En agosto de 1934 se instaló el Primer Congreso Nacional de Escritores Soviéticos, donde se ratificó que el único órgano permitido era la «Unión de los escritores» del cual tenían que formar parte todos los literatos bajo el control directo del ministerio de la cultura. Durante este congreso se impuso como único método de escritura el del «realismo socialista», por el cual «la representación artística de la realidad tiene que ser tomada en su desarrollo revolucionario, lo que es necesario para formar a los trabajadores en el espíritu del socialismo»; por consiguiente, las únicas obras admitidas eran las finalizadas a su exaltación, mientras que las obras que no se conformaban con estas características, eran prohibidas. Muchos escritores no renunciaron, sin embargo, a escribir sus propias obras libremente y sin limitaciones de ningún tipo, no obstante, tenían que esconderlas para no arriesgar consecuencias como, por ejemplo, la detención. Por ende, las obras que no se sometieron a las imposiciones del régimen constituían un peligro por los autores, en consecuencia, se tenían que esconder y no se publicaban, sino «в стол», es decir, «para el cajón del escritorio», para sí mismos y no para el público. Empezó el periodo de la así llamada «época de bronce» de la literatura rusa: terminó la época de las vanguardias y nació la de la literatura no oficial, de los escritores que no se rendían a las imposiciones para salvaguardar la propia libertad artística.

¹⁰ De hecho, durante la dictadura de Stalin los escritores que se oponían declaradamente al régimen tenían siempre un destino trágico: o se les callaba, o conseguían emigrar, o se les mataba, o les enviaba a los campos de concentración o, en algunos casos, se suicidaban.

¹¹ Evgueni Ivánovich Zamiatin (Lebedián, gobernación de Tambov, 1884 — París 1937) fue un gran escritor ruso, célebre por sus obras de carácter satírico y por su obra maestra, la novela *Nosotros* (1921).

¹² En la segunda escena de la edición del año 2000, publicada en la revista *Signa*, la pareja también recuerda a Pilniak, que fue fusilado; a Sóbol, viejo amigo de Bulgákov, que igualmente se suicidó, y a Esenin, quien, después de haber sido ingresado en un hospital psiquiátrico, fue encontrado ahorcado con raras señales de violencia en el cuerpo. Sin embargo, la alusión a estos tres artistas desaparece en la última edición, de 2016.

le dicta Stalin y, si bien proclamará su independencia creadora hasta el final, como última instancia siempre será Stalin quien tiene el control y dirige sus acciones, como un titiritero.

5. La intertextualidad

Otra técnica de la cual se sirve Mayorga para abordar el tema de la relación entre artista y poder es la intertextualidad.

La referencia intertextual principal de *Cartas de amor a Stalin* es *Cartas a Stalin*, una recopilación de las cartas que los escritores rusos Mijaíl Bulgákov y Evgueni Zamiatin dirigieron al dictador soviético, que contiene también el ensayo «Tengo miedo» y dos autobiografías de Zamiatin. En el artículo «El poder como lo sueña el impotente», Juan Mayorga afirma haber encontrado este libro, que despertó en él tal curiosidad hacia estas dos personalidades históricas como para decidir teatralizarlas (1999: 41). Reescribió entonces la historia extrapolada de *Cartas a Stalin* inspirándose en las cartas escritas por Bulgákov y Zamiatin, a los textos de Zamiatin y a las notas de Víctor Gallego, editor de la recogida y traductor de las cartas del ruso al español. A este propósito, cabe subrayar que el largo monólogo de Stalin que ocupa toda la última escena de la obra se caracteriza por citas textuales del famoso ensayo de Zamiatin «Tengo miedo», publicado en 1921. En él, se analiza la situación de la literatura en Unión Soviética que, según el autor, no debe doblegarse ante el servilismo del régimen, porque no solo no sería auténtica, sino que también estaría destinada a desaparecer. En la obra de Mayorga, retomando las palabras de Zamiatin, el personaje de Stalin afirma que:

Los artistas rusos estáis acostumbrados a pasar hambre. La razón de vuestro silencio no es la falta de pan, sino una mucho más profunda. El arte no pueden hacerlo leales funcionarios, sino herejes¹³ peligrosos como tú. Si un escritor intenta ser leal, hará una literatura con la que mañana envolveremos la pastilla de jabón (Mayorga, 2016: 190).

El monólogo pronunciado por Stalin reproduce, en realidad, los pensamientos del escritor, según el cual la verdadera literatura es aquella que es libre, que nace del ardor del genio creativo, rebelde y a contracorriente, y no aquella que un día se lee y el día siguiente se olvida, como la que impone el régimen. Además, hacia el final del monólogo afirma que: «No

¹³ El término «hereje» no se utiliza con acepción religiosa, sino con acepción de «heterodoxo», es decir, de quien tiene una opinión diferente por respecto a la común en la sociedad en la que vive. Este término es crucial en su ideología: Zamiatin ya lo había utilizado en su ensayo «завтра», es decir, «mañana» de 1919 donde dice: «el Cristo hereje, el hereje Copérnico, el hereje Tolstoi» para citar aquellas personalidades que tenían una opinión diferente por respecto a los demás y que cambiaron la manera de ver las cosas. Además, su obra maestra «мы», es decir, «nosotros», abarca estos discursos. Esta novela fue publicada en el tamizdat («publicado afuera, en el extranjero») en 1924 en inglés y tan peligroso como para ser publicado en Unión Soviética solamente en el año 1988, cuando desapareció la censura.

habrá verdadero arte mientras el pueblo sea un niño cuya inocencia hay que proteger» (Mayorga, 2016: 192), otra evidente cita del ensayo de Zamiatin. Ésta se refiere al gobierno que ve al pueblo ruso como un inocente al que hay que proteger del arte libre, que tiene el poder de animar el pueblo a rebelarse contra la dictadura. Por lo tanto, incluso cuando la censura dictatorial se imponga sobre el arte, no podrá existir el arte «verdadero». También se retoman del ensayo de Zamiatin las referencias a Maiakovski; a la censura de obras políticamente inocuas como *El obrero Slovotekov* de Gorki; al miedo a que el único futuro de la literatura rusa sea su pasado y a los artistas que «saben cuándo levantar la bandera roja y cuándo esconderla; cuándo cantar loas al zar y cuándo a la hoz y al martillo» (Mayorga, 2016: 190). Esta cita se refiere a los artistas que se adaptan a la situación social, escribiendo literatura por provecho y no por mero amor al arte: son los escritores que sobreviven en la Unión Soviética, que el régimen ensalza pero que producen una literatura efímera. En la obra se cuestiona el hecho de que ellos tengan talento y Stalin afirma que el pueblo necesita de artistas verdaderos, como Bulgákov: son las palabras que el escritor quisiera escuchar, e imagina que pronuncie el dictador. De esta manera, se hace de nuevo hincapié en la obsesión por el apoyo del poder y el desdoblamiento mental del escritor. Las reflexiones de Zamiatin se adaptarían con más lógica a un discurso de Bulgákov, pero Juan Mayorga juega de manera muy sutil con la intertextualidad, desplazando las palabras de Zamiatin para atribuirles al dictador, cuyo régimen se critica en las mismas palabras que pronuncia, de manera tan desconcertante como para producir un «desplazamiento productivo en el espectador» (Caballero, Del Moral y Mayorga, 2001: 8), que tiene la finalidad de abrir la historia a nuevos planos de lectura que arrojen luz sobre la realidad. Este desplazamiento de citas es productivo porque genera un mecanismo de distanciamiento.

Al espectador le perturbará, de hecho, la falta de relación entre lo que el dictador representa y lo que afirma, por tanto, se verá estimulado a contemplar el pasado en una óptica nueva, capaz de enriquecer paradójicamente también la visión del presente vivido.

Otras reminiscencias literarias que constelan la pieza de Mayorga son tomadas por algunas obras de Mijaíl Bulgakov, como *La Guardia Blanca*, *La isla púrpura*, *Los días de los Turbín*, *El apartamento de Zoia*, *Corazón de perro*, que se cita en la segunda, novena y décima escena¹⁴ y, sobre todo, su obra maestra *El maestro y Margarita*, escrita —y más veces revisada— entre

¹⁴ «¡Dimitri, los obreros están ensuciando con sus botazas el mármol de la escalera! ¡¿Quién ha quitado la alfombra?! ¡¿Es que Marx prohíbe cubrir con alfombras las escaleras...?!» (Mayorga, 2016: 137, 181, 182, 189).

1928 y 1940, pero, por razones de censura, publicada póstumamente por primera vez en 1967.

Mayorga, en la *Nota previa del autor* presente en la edición de 2000 del texto, al listar los tres personajes de la obra, anticipa que uno de ellos es el diablo que aparece en el escenario junto a un hombre y a una mujer (Mayorga, 2000: 1). A este propósito, cabe mencionar que una historia de amor que se desarrolla entre un hombre, una mujer y el diablo remite a la gran novela de Bulgákov. El dramaturgo no explicita qué personaje está relacionado con la figura del diablo, pero, a lo largo de la obra, el espectador intuye que se trata de Stalin. La representación de Stalin como demonio ocurre particularmente a partir de la sexta escena, donde Bulgákov, dirigiéndose al marido, afirma: «Me da miedo dejarte solo. Es como si esta casa estuviese endemoniada. Como si el demonio estuviese suelto por la casa» (Mayorga, 2016: 167). La última parte de esta aserción será repetida mecánicamente por el marido cinco veces, como si estuviera en un estado hipnótico. Al espectador, ya consciente del hecho de que la figura de Stalin no es real sino imaginaria, le será entonces desvelada la real identidad del dictador: un demonio suelto por la casa y por la mente del escritor. Al final de la sexta escena hasta la novena, la palabra «diablo» y diferentes términos relacionados con ella se repiten muchas veces, incluso a través de modismos como «¿Qué demonios pasa con este teléfono?» (Mayorga, 2016: 172) o «Es como si esta casa estuviese endemoniada. Como si el demonio estuviese suelto por la casa» (Mayorga, 2016:167), frase reiterada más veces por Bulgákov y por la Bulgákov. La técnica de remarcar la presencia de demonios a través de la continua repetición de términos y frases hechas relacionadas con el campo semántico de lo demoníaco es una característica probablemente inspirada a *El Maestro y Margarita*, novela en la que el diablo tiene un papel central¹⁵. Además, en la novena escena de *Cartas de amor a Stalin*, Bulgákov, aludiendo a su «obra sobre el diablo» (Mayorga, 2016: 182), afirma que unos policías registraron su casa y se llevaron el manuscrito; por tanto, tiene miedo de que lo hayan quemado. Stalin contesta que es imposible, puesto que «los libros no arden» (Mayorga, 2016: 183). Esta cita, tomada de *El Maestro y Margarita*, ha entrado en la historia de la literatura rusa. En la novela de Bulgákov es Vóland, el diablo, quien dice al maestro: «los manuscritos no

¹⁵ Como se infiere a partir del epígrafe de la obra, tomado del Fausto de Goethe: «—Aun así, dime quién eres. —Una parte de aquella fuerza que siempre quiere el mal y que siempre practica el bien.» (Bulgákov, 2017: 13). Esta frase pretende definir la naturaleza del diablo presente en la obra de Bulgákov: a pesar de que cumpla una cadena de acciones espantosas y provoque una serie de acontecimientos que parecen, en un primer momento, maléficos, su intención es obrar el bien, puesto que sus acciones permiten desvelar engaños e hipocresías de la sociedad moscovita. Las verdaderas «diabluras» se demostrarán ser realizadas por los hombres.

arden» (Bulgákov, 2017: 366). Esta es una de las citas más conocidas de la obra de Bulgákov por ser emblemática del destino de toda la literatura no oficial en Unión Soviética: los manuscritos no se publican, se esconden, retiran, queman, pero luego vuelven. Se produce una lucha por parte de los escritores para mantener con vida las propias obras, las aprenden de memoria por miedo a que les embarguen. Esta es la vida de toda la literatura no oficial, del «samizdat», es decir, «autopublicado», son los manuscritos no autorizados o no autorizables para la imprenta que circulaban de mano en mano. Se trata de una frase central en *El Maestro y Margarita* porque atañe a toda la historia vivida por el personaje del Maestro, que es un escritor perseguido por el régimen que quema su manuscrito para librarse de los problemas que le acarreó. Además, su importancia se relaciona también con las vicisitudes de todos los escritores soviéticos, que vivían con el miedo, escondiendo las propias obras que a menudo acababan quemadas o requisadas, pero luego, gracias a una «lucha por la memoria», los escritores que aprendían de memoria y volvían a escribirlas, las obras «volvían a la vida».

6. Un teatro que cuestiona

Para entender mejor cómo Juan Mayorga aborda la temática de la relación entre artista y poder, es útil partir de una entrevista suya del 23 de septiembre de 1999 realizada por John P. Gabriele. En esta, el autor declara la existencia de un tema que es transversal en todas sus obras: la indignación por la violencia y, en particular, la implícita y la psicológica, que a veces es aún peor que la física. La violencia de Stalin contra Bulgákov pretende aniquilar su identidad, aun sin matarlo. Mayorga afirma: «La violencia es intentar matar a otro, pero no a través de la muerte física, sino a través de algo que pueda ser mucho más perverso, que es la muerte moral, la humillación, la aniquilación moral de algún ser humano» (Gabriele, 2000: 1097).

En la obra, Bulgákov muere de una «muerte moral» causada por la imposibilidad de escribir y publicar sus obras. En la segunda escena, de hecho, declara que para él «el no poder escribir es lo mismo que ser enterrado vivo» (Mayorga, 2016: 138). Mayorga construye sus personajes poniéndose a favor de la libertad del arte y del artista contra la censura, que es un tema central en la obra. Como afirma el mismo Mayorga en diferentes ocasiones, su objetivo es el de plantear interrogantes al público, cuestionando sus prejuicios, estimulando a cada espectador a dar su propia respuesta y estimulando a los espectadores a posicionarse en pri-

mera persona y no el de proporcionar soluciones establecidas *a priori* por el autor o de confirmar los convencimientos previos de quienes asistan a la representación. Como afirma en la entrevista por John P. Gabriele (2000: 1098) y en la de Ruth Vilar y Salva Artesero (2010), su anhelo como escritor en el crear una obra como *Cartas de amor a Stalin* es el de producir en el espectador un enriquecimiento de su propia experiencia y un cambio de vida después de la visión del espectáculo, gracias a los personajes, con los cuales se ha identificado, y a sus emociones.

El objetivo de Juan Mayorga al abordar este tema tan importante es hacer que, al final de la representación, cada espectador reflexione sobre el papel del artista dentro de la sociedad y su relación entre arte, poder y censura. En la opinión del autor, la censura caracteriza, de manera más o menos evidente, también aquellas sociedades lejanas del clima restrictivo de la dictadura estalinista y afirma que: «Incluso en sociedades mucho menos herméticas que la estalinista la relación del escritor con el poder está cargada de contradicciones y de autoengaños, y una y otra vez aparecen fenómenos de censura más o menos sutil y de autocensura más o menos consciente» (Gutiérrez Carbajo, 2016: 74).

Para Mayorga, invitar al público a reflexionar sobre temáticas de esta clase es posible porque el teatro histórico es parte de la memoria y de la conciencia y siempre es un acto político (Mayorga, 2015: 8). Por ende, al escribir un drama, no se puede prescindir del propio posicionamiento ideológico por respecto a la sociedad; por consiguiente, la escritura representa una responsabilidad para cada escritor. Estos pensamientos destacan también en la obra a través de las palabras de Bulgákov: «¿Es usted apolítico? ¿De verdad cree que se puede ser neutral?» (Mayorga, 2016: 136). A pesar de que esta última reproduzca una historia real, es enriquecida por el dramaturgo al incorporar lo irreal, que representa los miedos de Bulgákov, por quien Mayorga toma partido. De hecho, contando la historia del escritor, como hombre atormentado por el diabólico régimen, suscita en el espectador comprensión hacia él, con la intención de reivindicar no solo la libertad del arte, sino también la libertad en sí. En la opinión del dramaturgo, en el teatro histórico, la manera en que desde el presente se evoca el pasado depende de los miedos y deseos del presente mismo. La visión del pasado está, entonces, determinada por el propio presente, por tanto, el teatro histórico evoca tres momentos: el representado, el tiempo en el que se escribió la obra y el tiempo en que se pone en escena (Mayorga, 2015: 5). A través de la historia de Bulgákov y las cartas que el escritor

real escribió a Stalin, Mayorga no solo recupera la época de Bulgákov, sino también su momento histórico. De hecho, las temáticas que aborda Juan Mayorga reflejan las problemáticas relativas a la España de los años noventa que presentan los séquitos de la difícil transición a la democracia: el objetivo es el de producir en el espectador una reflexión sobre el presente que siente las bases para un futuro donde no se repitan los mismos errores que se ha cometido en el pasado.

7. Conclusiones

En *Cartas de amor a Stalin* Juan Mayorga reinterpreta la historia del escritor ruso Mijaíl Bulgákov para desarrollar la temática universal y siempre actual de la relación entre arte y poder. Su escritura está orientada a estimular al espectador a una reflexión crítica del pasado y, en consecuencia, de su responsabilidad hacia el presente.

Las estrategias dramáticas empleadas para abordar críticamente el tema de la relación entre libertad artística y poder dictatorial son varias. Estas últimas se relacionan especialmente con el uso de la perspectiva sensorial interna que lleva irremediabilmente al espectador a entrar en el torbellino obsesivo vivido por el protagonista. Este mecanismo desvela al espectador que no existe combate más revelador que aquel que tenemos con nosotros mismos: con nuestros miedos y nuestros deseos. El conflicto que nace de la frustración de Bulgákov lo lleva a desdoblar su mente, para convencer de sus razones al hombre que más odia al mundo. Sin embargo, el protagonista acaba víctima de su propia construcción mental. De hecho, el personaje imaginario de Stalin se impone como entidad independiente que alterna técnicas de terror y seducción para atormentar al artista hasta controlar su mente. Otra manera de hacer hincapié en el desdoblamiento mental del escritor es el original manejo de la intertextualidad, mediante el cual citas contradictorias permiten abrir la historia a nuevas lecturas. Además, alusiones y citas relevadoras de *El Maestro* y *Margarita* contribuyen en la configuración de Stalin como demonio, recurso que es, a su vez, determinante en el planteamiento crítico de la obra.

En conclusión, la manera de abarcar la relación entre arte y poder permite dramatizar el conflicto obsesivo que se produce entre enemigos tan íntimos como para necesitarse. La situación llega a sus extremos cuando se establece entre los dos una dependencia parecida a la amorosa, de manera que el poder no solo invade la vida pública del escritor, sino también la privada. A pesar de su determinación de no renunciar a su independencia creadora, nada

puede contra su más fiel enemigo. De todos modos, el escritor guardará el silencio, pero no se rendirá.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLANCO, Raquel (2014), «Juan Mayorga: “La filosofía no es una disciplina académica, es un plan de vida; todos estamos llamados a ser filósofos”», Jot Down Cultural Magazine.
- BULGÁKOV, Mijaíl (2017), *El Maestro y Margarita*, Caracas, Fundación Editorial El perro y la rana.
- BULGÁKOV, Mijaíl; ZAMIATIN, Evgueni (1991), *Cartas a Stalin*, traducción de Víctor Gallego, Madrid, Mondadori.
- CABALLERO, Ernesto, DEL MORAL, Ignacio y MAYORGA, Juan (2001), «Yo te cito, tú me citas, a él le citan... Coloquio informal sobre la intertextualidad», *Las puertas del drama*, 7, pp.4-9.
- GABRIELE, John P. (2000), «Entrevista con Juan Mayorga», *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 25, No. 3, pp. 1095-1103.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2001), *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, SINTESIS.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2016), «Introducción», en J. Mayorga (ed.), *Cartas de amor a Stalin. La paz perpetua*, Barcelona, Castalia, pp. 7-78. 41.
- KATONA, Eszter (2017), «El teatro de la memoria: cinco dramas contra el olvido», *BEOIBERÍSTICA*, Revista de Estudios Ibéricos, Latinoamericanos y Comparativos, Vol. 1, No. 1, pp.133-146.
- KATONA, Eszter (2016), «Libertad artística y autoritarismo. De “El sueño de la razón” de Buero Vallejo a “Cartas de amor a Stalin” de Mayorga», *Cuadernos AISPI*, Estudios de lenguas y literaturas hispánicas. 7, pp. 109-124.
- MAYORGA, Juan (2016), *Cartas de amor a Stalin. La paz perpetua*, Barcelona, Castalia.
- MAYORGA, Juan (2016), *Cartas de amor a Stalin. La paz perpetua*, ed. F. G. Carbajo, Barcelona, Castalia.
- MAYORGA, Juan (2015), «El dramaturgo como historiador», *Postmetropolis Editorial*, Colección Post 2, pp. 1-11.
- MAYORGA, Juan (2000), «Cartas de amor a Stalin», *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 9 pp. 211-257.
- MAYORGA, Juan (1999), «El poder como lo sueña el impotente», *Las puertas del drama*, 0, p. 41.
- PUCHADES, Xavier (2002), «Juan Mayorga, Cartas de amor a Stalin», *Diablotexto: Revista de crítica literaria*, 6, pp. 407-411.
- VILAR, Ruth y ARTESERO, Salva (2010), «Conversación con Juan Mayorga», *Pausa*, No. 32.