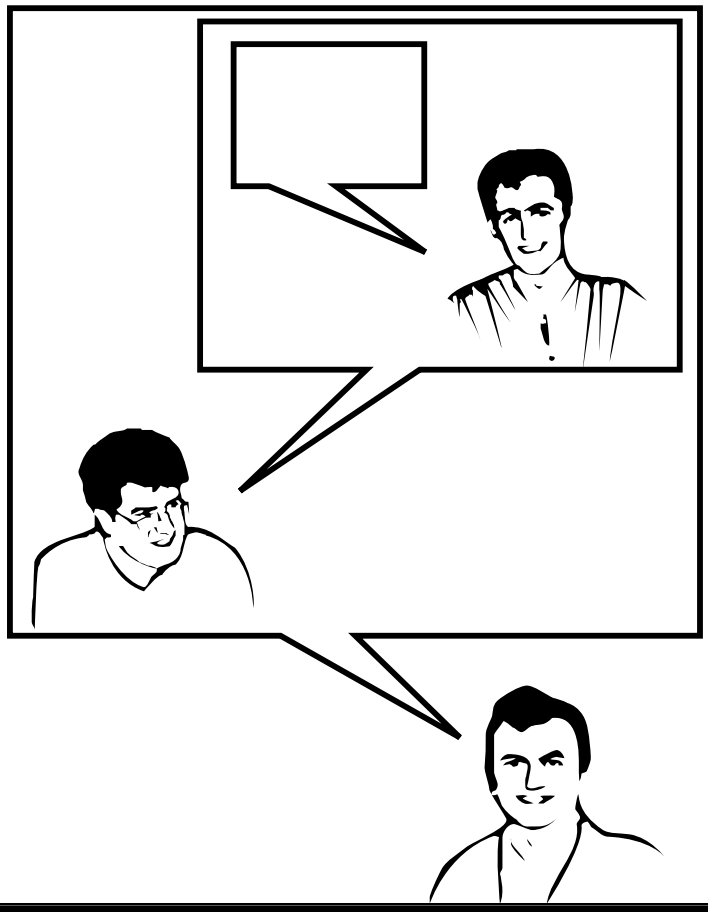


Yo te cito, tú me citas, a él le citan…

COLOQUIO INFORMAL SOBRE
la intertextualidad

Personajes

Juan Mayorga, Ernesto Caballero (en cuya casa tiene lugar el encuentro y además nos da de comer) e **Ignacio del Moral,** que es quien, comisionado por **Las Puertas del Drama,** propicia la encerrona.

El objetivo de la reunión, cambiar impresiones sobre la intertextualidad: ¿un recurso estilístico? ¿un signo (del fin) de los tiempos? ¿un género? ¿una expoliación?

Prólogo

A micrófono aún apagado, se inicia la charla, y se trata de delimitar el tema a debatir, para evitar la excesiva dispersión. Desde el principio queda claro que nadie quiere asumir un papel protagonista, y que nadie se considera experto en el asunto. Se tratará, en suma, de cambiar impresiones, reflexionar en voz alta… si el resultado tiene interés… bueno, eso el lector ha de juzgarlo.

Como en tantas ocasiones, el discurso a veces da vueltas, se torna repetitivo, se incurre en desvíos excesivos… la presente transcripción, por lo tanto, no es literal, sino un resumen aproximado y posteriormente retocado de lo que allí se dijo.

El procedimiento ha sido el siguiente:

La charla fue grabada en cinta magnetofónica, y luego paciente y eficazmente transcrita, de forma más o menos literal, por nuestra compañera Pura. Esta transcripción fue editada por Ignacio del Moral, eliminando rodeos y reiteraciones excesivas, resumiendo párrafos excesivamente farragosos, incoherencias, frases inacabadas… propios del discurso verbal… y posteriormente enviada a Juan Mayorga y Ernesto Caballero para que pulieran, quitaran o añadieran a sus intervenciones aquello que, sin traicionar el espíritu inicial del encuentro, les pareciera adecuado para facilitar su comprensión.

El resultado es lo que sigue:

Clack (la cinta arranca)

ACTO I

I. DEL MORAL. Parece que, en los prolegómenos de la charla ha habido un rápido consenso acerca de que lo que hoy se define como intertextualidad es algo que siempre ha existido aunque no se le haya dado este nombre; y que ahora parece que es una práctica especifica que casi, casi, define un género.

E. CABALLERO. Yo corroboraría lo que estábamos diciendo… Efectivamente, antes comentaba que el propio Shakespeare, ya en el colegio se adiestraba en lo que se llamaba la *lively turning* (algo así como el repaso vivificante), que eran toda una serie de ejercicios consistentes en reescribir pasajes de la *Metamorfosis* de Ovidio, de los trágicos griegos…, y parece que Shakespeare era muy bueno en este tipo de ejercicios. Pues bien, esta habilidad está en la base de sus obras: *Marco Antonio y Cleopatra* es casi una reescritura de Plutarco y en *La tempestad* se intercalan pasajes literales de Pascal y esto no se calificaba de intertextualidad sino que era el gusto de la época. El gusto de la época no buscaba la originalidad, sino ver como se recreaba algo que estaba en el acerbo y en el imaginario de la época. El mito de la originalidad es un mito que aparece como tal en el Romanticismo.

[En este momento, se inicia una discusión sobre los clásicos, su reescritura, adaptación, llegando a cuestionarse, en el calor de la conversación, la pertinencia de su representación: ¿tal vez debería dejarse que cada época escribiera su propio teatro, su propia versión de los asuntos eternos o recurrentes, ampliando al texto el carácter efímero del hecho teatral? Omitimos esta parte de la conversación porque tal vez no es pertinente en este número, aunque retomamos las últimas reflexiones de Mayorga acerca del asunto para no dejarlo sin tocar, y porque además va a estar volviendo a aflorar de manera intermitente durante la charla]:

J. MAYORGA. Conocí a un actor chino de la Ópera de Pekín que hacía los mismos personajes que su padre, que su abuelo y que su bisabuelo y que, según creía, los interpretaba tal y como los habían interpretado sus antepasados. Aquel actor entendía que la revisión de la obra no era tarea de los intérpretes, sino de los espectadores. Por poner un ejemplo más próximo: *La Gioconda* se ve de forma distinta en el siglo XVI, en el XVIII y en el XX, pero esta diferencia está exclusivamente en el ojo del espectador, ya que la obra es la misma; mientras que en el hecho teatral, en nuestro entorno, suele considerarse legítima una intervención mayor de los intérpretes (adaptadores, directores, incluso actores). En todo caso, a mí me parece condenado al fracaso cualquier intento de poner en escena una obra tal y como se hacía en su origen, puesto que los elementos de esa obra cambian de significado en un sistema teatral y social distinto del de partida.

E. CABALLERO. Volviendo otra vez al tema de la intertextualidad, tal como la entendemos actualmente, hay que decir que es verdad que uno recoge el mito, la esencia, la anécdota, eso depende de cada cual, y luego se reinterpreta y dices: la *Fedra* de Unamuno, la *Antígona* de Anhouil o la de Brecht. Yo tenía un proyecto, y no es por hablar de mí, pero es el ejemplo que se me ocurre, de un montaje, de una puesta en escena de *El médico de su honra* de Calderón, que se me disparaba tanto que me decía que estaba ya al borde de la reescritura, así que ahora me planteo que estoy rescribiendo *El médico de su honra* y ya es una obra autónoma. Insisto, yo creo que esto se ha hecho siempre. El teatro de la intertextualidad como se entiende ahora, tiene más que ver, —y eso siempre también se ha hecho, pero ha sido menos polémico—, con la incorporación de citas literales, que seguramente al descontextualizarse generan una nueva productividad semántica. Esto se ha hecho siempre, pero tal vez no con tanta asiduidad, no como hoy que se coge un texto de por ahí, por allá y se hace un espectáculo, porque vivimos en un mundo más resabiado, con ese material colocado de otra manera. Así que es necesario ver cada caso: utilización, expolio, plagio…

I. DEL MORAL. Yo creo que así como en las artes plásticas se admite el collage como una manifestación propia, parece que en literatura es más difícil admitirlo.

E. CABALLERO. Sobre todo cuando se trata de contemporáneos. Tu puedes intertextualizar a Lope o Calderón de forma más legítima que a un contemporáneo, ya que en este caso estás enfrentándote a una acusación de plagio o apropiación indebida.

I. DEL MORAL. Claro, pero la cuestión es que la elección del material es de por sí poética y ahí hay una autoría.

J. MAYORGA. Me parece que la llamada intertextualidad refleja un fenómeno que no se reduce al ámbito estético. Ese fenómeno consiste en una conciencia, más extensa que en otras épocas, de que estamos atravesados por textos. El fenómeno no sólo se refleja en la gran cultura, sino también en la cultura más popular: hay series de televisión que citan a otras series, programas que aluden a otros… Ello acaso refleje la conciencia, hoy mayor que en otras épocas, de que la vida es, en buena medida, cita; de que de algún modo todos somos *Don Quijote;* de que lo que llamamos la identidad de un hombre es ante todo la narración que ese hombre hace de sí, cómo ese hombre se cuenta su historia, sus proyectos, sus deseos… Esa narración está cargada más o menos conscientemente de citas, que provienen de otras gentes, pero también del cine, de la televisión, de la novela… De alguna manera todos somos *Don Quijote,* todos somos *Madame Bovary,* todos estamos atravesados por textos. Aquello que decía Borges de que podía imaginarse un mundo sin pájaros, pero que no podía imaginárselo sin libros, creo que podría ser dicho por gentes menos cultas que el

Foto: Chicho.

Escena de *El lector por horas* de José Sanchis Sinisterra.

gran fabulador argentino. Estamos cruzados por textos. La toma de conciencia de ese fenómeno subyace a propuestas teatrales tan radicales como la de Heiner Müller, en cuya obra se llega a una suspensión de la autoría, a una muerte del autor. En Müller, la obra parece resultado de un reciclaje. Se trata no de contar nuevas historias, sino de presentar las viejas con un gesto distante; no de construir nuevos personajes, sino de presentar un *Hamlet* que dice que ya no lo es. En ese gesto extremo es visible la conciencia del escritor de estar ocupado por los escritores que le precedieron. Gestos semejantes se dan en las artes plásticas; por ejemplo, en instalaciones que manipulan las grandes obras clásicas. En la medida en que el arte es una expresión intensa del tiempo que lo produce, esos gestos reflejan algo que está en el aire: estamos ocupados por textos.

E. CABALLERO. Yo creo que tienes toda la razón; esto es así, y sobre estas cuestiones me hago preguntas sobre la productividad de todo esto. La cita, por ir al teatro contemporáneo, la gran cita la utiliza Bertolt Brecht y la utiliza de forma productiva y dice que no hay que ser original sino productivo, y en su teatro la cita sirve para producir un extrañamiento y para tener una autonomía crítica mayor; y sin embargo, esto que, en su día, cuando se formuló era un planteamiento emancipador, de pronto yo tengo la sensación de que se ha producido una saturación, de que esto sirve como una forma de coartada para anular la expresión, es decir, el arte últimamente está contaminado, saturado de cita en contraposición a lo que es obscena expresión; parece que sirve como un colchón amortiguador y con la cita, el arte contemporáneo se está preservando de comprometerse. Evidentemente cada vez que hablamos ya estamos citando estructuras que ya están determinadas, es decir que no nos podemos sustraer a ellas, pero, en conclusión, parece que el arte de la cita se ha vuelto poco productivo o conservador. Lo que se plantea es cómo se recupera cierta originalidad, o al menos cierta sinceridad expresiva, cómo se sale de ese círculo en el que se ha caído. Ya que toda esa reformulación es excesiva y un poco angustiosa no sólo en el teatro, sino que está sucediendo en otras disciplinas.

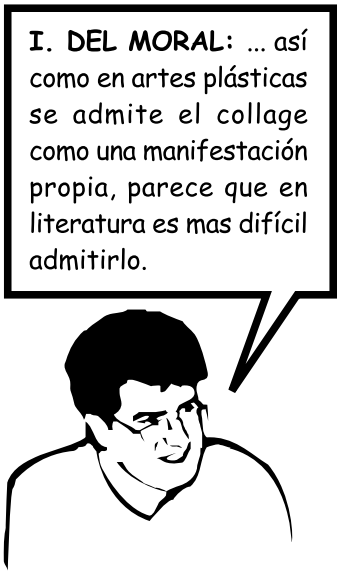
I. DEL MORAL. [Resumen: diríase que la expresión directa, el texto como reacción ante la realidad, o como expresión genuina del imaginario del autor está en descrédito frente a otro tipo de texto preñado de referencias más o menos cultas…] El ejemplo de esto, dentro de la cultura popular, sería el humorista que sale en la tele largando y diciendo lo que piensa, lo que opina de la realidad circundante, expresándose en suma. Lo horroroso es que sea ese el nivel en el que a menudo se da la reflexión sobre la actualidad y esté en… bueno, en esas manos, cuando, según yo creo, la reflexión directa sobre la realidad es una de las grandes posibilidades e incluso una de las grandes funciones de la literatura dramática. En estos momentos, da la impresión de que un mayor nivel artístico va significando un mayor deslindamiento de la necesidad expresiva directa y de la respuesta de realidad a favor de la digestión de un acervo cultural que cuanto más manifiesto sea más se valora. Un autor incluye dentro de su texto a Eurípides o Müller pasando por "no-sé-qué" y un poquito de cada cosa, y está haciendo una exhibición de su cultura y es un valor añadido, y de esta manera se descalifica un poco la posibilidad de responder a las preocupaciones con tu propia historia, que aunque no sea sumamente original si es producto de tus necesidades de res-

puestas y lo haces a tu manera… Por supuesto sin obviar que tu siempre eres un producto cultural.

E. CABALLERO. A mi me interesa mucho esta interpretación que hay, del elemento conservador que hay en la cita.

I. DEL MORAL. Más que conservador, yo diría preservador, de preservativo contra el entorno contaminante.

E. CABALLERO. Bueno, Brecht tenía claro, que la cita hay que tenerla como un recurso más, como la emotividad, como el éxtasis emocional; él nunca anatemizó nada. La cuestión, hoy en día, es que ésta es un recurso formalista, esteticista. Los cineastas siempre están hablando de distintas referencias a distintos directores cuando hablan de sus películas, saliendo al paso de posibles acusaciones o malas interpretaciones de su estilo. Esto es lo que podría llamarse conservador, ya que es un producto en sí mismo, y es para contar algo no solamente alusiones.



I. DEL MORAL. Lo que intento señalar es que actualmente parece ingenuo que alguien tenga ganas de contar algo por reacción ante estímulos externos, internos, y lo quiera contar a su manera; se considera una manifestación de segunda. En ese sentido creo que, como todo lo que nace como un revulsivo saludable se acaba instalando, y como es verdad que esta manifestación más directa en general va asociada, también en teatro, a productos de más rápido consumo, pues se va encasquillando la postura culturalista y esto lleva a un sistema un poco hueco, y como para iniciados, para cómplices, para los que están en la clave. Entonces cuando se produce en escena, los que se ríen se ríen muy alto dando a entender que lo han cogido y esto, sin descalificarlo, me hace sentirme irritado porque yo no participo, no me creo de esa parroquia de cultos y me hace sentirme excluido.

J. MAYORGA. Permitidme que traiga una cita, y de un amigo de Brecht: Walter Benjamin. Benjamin decía que las citas debían ser sorprendentes como el salteador en una encrucijada de caminos. Me parece que hay un gesto conservador en la cita cuando ésta sirve para proteger un discurso, que quiere reforzarse con la autoridad de la obra citada. Pero también hay un gesto contrario en la cita, desestabilizador, al que alude Benjamin con la imagen del salteador de caminos. Ernesto hablaba de una cierta conciencia de fin de la historia según la cual viviríamos en un época "post-" en todos los ámbitos, que sólo nos permitiría una rememoración de lo ya pasado. Pero hay que añadir que en el nuestro se da una conciencia de la historia mayor que en otros tiempos, y eso no me parece malo. Hoy, por ejemplo, nos preguntamos por nuestra responsabilidad respecto de momentos —guerras, dominaciones…— que no vivimos. La memoria es nociva si conduce a la parálisis, pero es nutritiva si nos obliga a reivindicar tradiciones truncadas, o a hacer justicia al pasado fallido. En este sentido, en la cita puede haber, paradójicamente, un gesto de apertura hacia el futuro. Se puede mirar el pasado viéndolo como nunca fue visto. Eso no es conservador, sino emancipador. Lo importante es que ese desplazamiento, por el cual un elemento del pasado es traído al presente, sea capaz de iluminar la actualidad. Dicho de otro modo: lo importante es que la memoria cree conciencia.

E. CABALLERO. Completamente de acuerdo con lo que tu planteas y hay una cuestión. Volviendo al sistema conservador de la cita, o a un sistema como éste que se dice que estamos en el final de la historia, de pensamiento único que es muy parecido que no hacen otra cosa que citarse constantemente. Por ejemplo, para el Islam, el Cristianismo, o el Capitalismo que es otra suerte de religión, la palabra ya está dicha. El Islam piensa que la palabra no sirve para hacerse más preguntas sobre el mundo, sino para reformular la palabra y decir que está ya está dicha. La verdad…

I. DEL MORAL. Nadie añade capítulos a la Biblia…

E. CABALLERO. …ya está revelada. En ese sentido de la cita productiva estoy totalmente de acuerdo contigo eso es lo que ha hecho abrir caminos; es colocarse en el lugar de la incertidumbre, es reinventarse la historia y volver. Yo creo que el problema surge en como o quien la utiliza de forma eficaz. Yo vuelvo a la literalidad, desde este presupuesto, fusilar una escena en una obra propia de Molière, que es lo que hacía Brecht, que no tenía apuros en decirlo: hablamos del *Eduardo II* de Brecht; Marlowe queda en la trastienda.

I. DEL MORAL. Lo que sería más saludable es que no hubiera que hablar de ello, que la intertextualidad no fuera un concepto definido, sino que fuera una simple práctica, y que ser original no fuera una obligación… cada uno va rescribiendo los temas, echando mano de lo ya escrito, pero sometiéndolo a su propio talento, a su propia forma de ver… no metiéndose en un juego de cultos, sino en una continuación de la tradición…

J. MAYORGA. Cada cual construye su tradición eligiendo dialogar con unos y no con otros. En cuanto al trabajo de Ernesto con *El médico de su honra,* para mí lo importante no es si por esa obra se le puede dar o no el *Premio Nacional de Literatura Dramática* atendiendo a que su asunto sea o no original. Lo importante es si ese asunto es mejor o peor tratado por el talento de Ernesto.

Clack. La cinta se detiene.

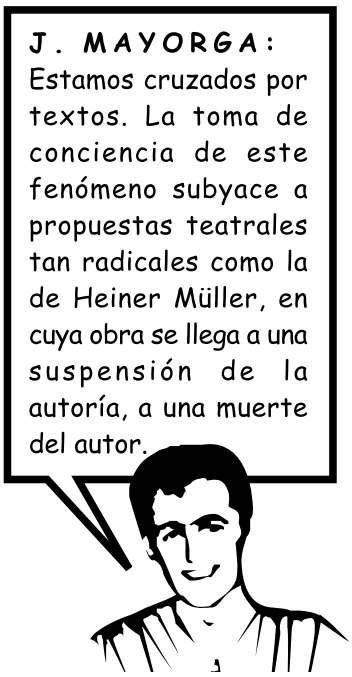
ACTO II

I. DEL MORAL. En el cambio de cinta hemos echado de mano de Pavis. Para el coloquio hemos mirado la entrada a la intertextualidad y alude directamente a Barthes que formula el término en 1973. Barthes dice que un texto no puede ser comprendido sino en función de sus referentes y sus diálogos anteriores. Llegamos a una conclusión clara que es que: cuando Barthes expone este principio o teoría alude a todos los textos escritos con cierta inocencia, por decirlo así. La sola formulación de este principio, que arroja una nueva luz sobre un fenómeno que ya ocurría pero no había sido teorizado, tal vez haya tenido un efecto perverso, tal vez se haya creado o dado el pistoletazo de salida para un tipo de escritura intertextual consciente, que se hace género… es decir, el diagnóstico influye en la escritura, que ya es consciente de su intertextualidad y no se puede librar de ella.

E. CABALLERO. Sería, perdonad la cita, como el personaje de Molière que cae en cuenta que está hablando en prosa, es como si alguien nos dijera, oye que lo que hacéis es escribir en prosa. En prosa intertextual, además.

I. DEL MORAL. Hay una novela de David Lodge en la que un erudito le dice a un personaje que es escritor "yo he estudiado su obra y ¿sabía usted que su palabra más característica es…?" no sé qué palabra le dice: madre o padre o cuero. A partir de ahí se bloquea porque cada vez que le sale la palabra cuero en un texto, reconoce que es su palabra clave y se tira sin escribir años y años. Quizá cuando se producen ese tipo de detecciones, cuando se formulan, producen un estímulo o una parálisis. Para estar en el orden cartesiano del mundo hay que estar intertextualizando… Hay una hipervaloración de un fenómeno que estaba, pero estaba incorporado de forma natural. Tal vez los contemporáneos de Shakespeare reconocían los ecos de alguien pero nadie se molestaba en detectarlo, porque no era necesario, porque si estaba en una obra de Shakesperae, era Shakespeare. Por algo lo habría puesto.

J. MAYORGA. La interpretación que haces es muy ingeniosa, pero conviene matizarla. Tienes razón en plantear una pregunta: ¿Hasta qué punto somos conducidos por nuestros intérpretes o por los que determinan cuáles son los ámbitos de prestigio en nuestro trabajo? ¿Hasta qué punto escribimos para nuestros comentaristas académicos? Comparto contigo esa duda. Pero hay que preguntarse porqué Barthes propone su definición de intertextualidad en ese momento y no en otro. Quizá porque probablemente hay una mayor densidad de ese fenómeno, lo que le permite a Barthes detectarlo.



I. DEL MORAL. ¿Tal vez porque ese fenómeno se da más que antes?

J. MAYORGA. Siempre se citó, por supuesto. Pero en el siglo XX se dan gestos de citación tan radicales como el del mencionado Walter Benjamin, que proyecta un libro que consista sólo en citas; o el de Karl Kraus, que se propone que su voz no sea sino el receptáculo de las voces de sus contemporáneos. Se puede llegar a una perversión de la intertextualidad, como tú señalas, pero no si la cita es productiva, innovadora. Mucho después de haber leído *La montaña mágica,* de Thomas Mann, supe que el personaje de Nafta es un trasunto del filósofo húngaro Georg Lukàcs. Sería necio atribuir ahí a Mann un gesto plagiador. Lo que hay es un desplazamiento productivo, por el cual el discurso de ese académico cobra una coloración especial al ser desplazado a una clínica para tuberculosos. Las citas que más me interesan son las que producen este tipo de desplazamientos, que pueden incluso ser inversiones.

I. DEL MORAL. Si quizá, la perversión a la que tememos, unos más que otros, no se daría si, aun sin conocer este dato, este personaje tiene vida por si mismo al leer la novela. Se produciría una perversión cuando resultara imposible entender o disfrutar la novela sin conocer de quién es trasunto el personaje. Entonces creo que se produciría un desdén por todo lector que no estuviese en la clave. Y creo que esto es demasiado frecuente en el teatro que se escribe hoy, especialmente el que recibe más premios y valoración por parte de la crítica.

E. CABALLERO. En la pintura clásica hay alusiones a la mitología que eran para cuatro gatos, pero esa pintura tenía la virtud de hablar de la naturaleza humana y no quedarse en un mero ejercicio manierista. Por lo tanto, el conocimiento de la cita aumentaba la capacidad de apreciación de la obra, pero su desconocimento no impedía su disfrute.

I. DEL MORAL. Es curioso, esta palabra: manierismo. No había salido todavía, y lo que es cierto es que en el ambiente flota cierto manierismo de la intertextualidad que a lo mejor es lo que estamos aludiendo.

E. CABALLERO. Yo no sé si habéis sido miembros del jurado en el *Marqués de Bradomín.* Es interesante, porque en las obras primerizas se aprecian estas tendencias y yo me debato en la duda, porque hay dos tipos de obras: unas muy viscerales, ante las que te dices este autor tiene algo que contar, pero lo que hace es contar, existe un hálito de vida a partir de la exposición bastante pri-

maria de sus experiencias cotidianas, y luego está el otro autor que te sorprende por su bagaje, oh, cuánto ha leído, y sin embargo, qué poco tiene que contar. Por instinto, yo me inclino más por los primeros, aunque recuerdo lo que en cierta ocasión me dijo Buero Vallejo: "yo desconfío de las obras de los jóvenes autores en las que no se nota a quien copian". Yo sí creo que cuando Barthes plantea que no hay nada más que lenguaje o el bagaje cultural, aparte de desmontarse, el mito de la originalidad empieza a resultar sospechoso.

De todas formas, creo que el conocimiento y denominación de las cosas nunca es perjudicial; el hecho de que desde Freud sepamos que los sueños tienen un significado simbólico, probablemente me hace perderles el miedo, que no me asuste si sueño que mato a mi madre.

I. DEL MORAL. La pregunta es, si ahora, que sabemos que los sueños se pueden interpretar, soñaremos deliberadamente sueños interpretables.

Se va acabando el tiempo; más bien la cinta.

I. DEL MORAL. Recapitulemos: se ha hablado de intertextualidad en dos sentidos: el de la reescritura de materiales anteriores y el de la cita entendida como referencia, interpolación, utilización libre de materiales ajenos para crear un discurso propio; se han utilizado unos adjetivos que son útiles y se llega a un cierto consenso en que cuando la intertextualidad sirve para reforzar lo que ya se sabe, es un gesto narcisista y tiene un interés muy limitado, pero cuando el hecho de citar sirve para mostrar lo viejo como nuevo, para mostrar un nuevo punto de vista, entonces la cita tiene un carácter explosivo.

J. MAYORGA. Si nos han convocado aquí es porque han detectado intertextualidad en nuestra obras. En este contexto, permitidme una autocita. Como es notorio, en *Cartas de amor a Stalin* me sirvo, con respeto y libertad, de las cartas de Bulgakov al tirano. Más interesante es, me parece, el trasfondo del monólogo final de Stalin, donde pongo en boca de éste frases de escritores que fueron tachados de contrarrevolucionarios. Muchos reparan en aquel uso obvio de la cita, pero casi nadie en éste.

I. DEL MORAL. A lo mejor se desconoce.

J. MAYORGA. Claro, pero es que hay una lectura muy perezosa de este asunto, a mí lo que me importa este tipo de desplazamiento, que pasa cuando pones en boca de uno lo que ha dicho otro, ¿que pasa si pones en boca Hitler un discurso de Ghandi? Yo creo que el problema es la productividad del asunto. Al personaje de Blümberg le doté de ciertas expresiones que son de pensadores reaccionarios como es Junger, pero también de Benjamin que es de extrema izquierda, para construir un personaje que tuviera un doble rostro. Eso es lo que a mi me interesa, ese tipo de desplazamiento envuelto en el segundo ejemplo: cómo un texto cambia de sentido al ser cambiado de contexto.

E. CABALLERO. Voy a contar una anécdota: cuando apareció un texto mío *En una encantada torre,* que es un trasunto de *La Vida es Sueño,* que fue publicado en la ADE, alguien, un autor, compañero, de la asociación, le dijo al presidente: ¿por que publicáis algo de Ernesto Caballero si él mismo va diciendo que lo plagia todo? Claro esto lo dije en una charla, en un charla en la **AAT** precisamente. Esta cita, yo plagio y al mismo tiempo otros me plagian, la proferí en un contexto que se debería entender entre autores… lo único que puede hacer uno es disimular las influencias, eso si que es todo un arte.

J. MAYORGA. Podríamos recurrir al viejo dicho que en arte el robo sólo es legítimo si viene acompañado de asesinato. Es decir, si tu eres capaz de escribir un *Don Juan* que mate, no la existencia de esa otra obra, pero sí la visión actual de ella. Si aparece una *Medea* que se llama *Medea* seguro que va a ver un campo magnético creado, pero la clave está en cómo se está utilizando eso, si hay una productividad, si abres la historia a nuevas lecturas, en lugar de cerrarla y redundar en ella. ■

Epílogo

NOTA SOBRE LOS PERSONAJES

Ernesto Caballero es autor teatral, profesor de la RESAD y director de escena. Su primer texto formado como autor, *Rosaura o el sueño es vida, mileidy,* es un notable ejercicio de intertextualidad, tomando como pretexto personajes de *La vida es sueño,* y mezclándolos con todo tipo de materiales originales y reciclados. Curiosamente, su último texto publicado, *En una encantada torre* editado por la **AAT,** supone un regreso al universo de *La vida es sueño.*

Juan Mayorga, dramaturgo y profesor en la RESAD, es uno de los más firmes valores de la última generación de dramaturgos. Su texto más conocido hasta la fecha, *Cartas de amor a Stalin,* propone un ejercicio de intertextualidad a partir de las cartas de Bulgakhov, recurso que también está presente en otros textos suyos.

Ignacio del Moral es dramaturgo y miembro del Consejo de Redacción de **Las Puertas del Drama.**