

La configuración de la dramaticidad en *La lengua en pedazos* de Juan Mayorga

The configuration of the dramaticity in Juan Mayorga's *La lengua en pedazos*

JULIO SALVADOR SALVADOR

Universidad Complutense de Madrid

jusalvad@ucm.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0847-8768>

Recibido: 6.11.2018. Aceptado: 19.04.2019.

Cómo citar: Salvador Salvador, Julio (2019). “La configuración de la dramaticidad en *La lengua en pedazos* de Juan Mayorga”, *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 26: 73-91.

DOI: <https://doi.org/10.24197/ogigia/26.2019.73-91>

Resumen: Este artículo se centra en algunas características de *La lengua en pedazos*, de Juan Mayorga. La disposición de los materiales se basa en la intertextualidad respecto a la *Vida* de santa Teresa de Jesús y, en menor medida, de otros textos literarios y no literarios. El dramaturgo es consciente de que la disposición del texto puede crear mensajes auténticamente dialécticos. Esta forma de construir la obra puede plantear ciertas preguntas en torno a su dramaticidad, es decir, su naturaleza teatral, al plasmar un discurso narrativo en escena.

Palabras clave: Juan Mayorga; Teresa de Jesús; *La lengua en pedazos*; dramaticidad; intertextualidad.

Abstract: This article focuses on some characteristics of Juan Mayorga's *La lengua en pedazos*. The disposition of the materials is based on the intertextuality with the *Vida* of santa Teresa de Jesus and other literary and non-literary texts. The dramatist is conscious that the layout of the text can create authentically dialectical messages. This way of constructing the play can raise certain questions about its dramaticity, that is, its theatrical nature, by capturing a narrative discourse on stage.

Keywords: Juan Mayorga; Teresa de Jesús; *La lengua en pedazos*; dramaticity; intertextuality.

INTRODUCCIÓN

El teatro de Juan Mayorga posee un gran alcance ético y social que no renuncia a la experimentación estética ni al juego literario. Prueba de ello es *La lengua en pedazos*, drama en el que se plantea una ficción que

pivota sobre un texto preexistente y una realidad pasada plausible: la llegada al monasterio de San José de un Inquisidor, quien busca en las cocinas a Teresa, poco después de que esta haya fundado casa nueva, para que se retracte y vuelva al monasterio de la Encarnación. La importancia de la pieza se sustenta en la traslación de un tiempo pasado al presente y en cómo calibra la importancia del uso de la lengua al intentar manifestar nociones de raigambre existencialista. Precisamente, Mayorga potencia el debate a través de la conformación del texto.

Así, *La lengua en pedazos* mantiene una apariencia aristotélica: unidad de espacio, tiempo y acción, dos personajes, réplicas bien insertadas, un único acto, un único cuadro. Sin embargo, no se puede limitar a esta afirmación demasiado sencilla, ya que Mayorga ha creado un objeto literario con diversas capas interpretativas, una de las cuales está íntimamente ligada a cómo se ha realizado el trasvase de la *Vida* de santa Teresa de Jesús al texto teatral, pues determina una dimensión psicológica que Mayorga crea en el personaje protagónico. La heterogeneidad formal de su teatro y la intertextualidad constituyen así un buen apoyo a su teatro de ideas, cuya raigambre filosófica sigue siendo moderna.

Pero, ¿qué se entiende como intertextualidad? El término fue acuñado por Julia Kristeva en 1967: cualquier texto resulta de la apropiación y el cambio de textos anteriores o, en palabras de la especialista, “todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, 1981: 190). Tiempo más tarde, Genette redefinió el concepto: la intertextualidad sería una manifestación más de la trascendencia textual del texto o transtextualidad, y dentro de ella “la hipertextualidad o relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) [...]. El “hipertexto [sería] todo texto derivado de otro anterior por transformación simple [...] o transformación indirecta” (Genette, 1989: 17). Dentro del ámbito hispánico se encuentran otras formulaciones como la de Martínez Fernández, quien señala que la intertextualidad radica en “las relaciones entre textos que se establecen dentro de un texto determinado” (2001: 74), aunque la noción se haya de circunscribir a hechos concretos, es decir, constatables, lo cual estriba en que el lector encuentre en el texto una plasmación idéntica o una reconstrucción a través de una manifestación sintáctica. Esa manifestación puede ser

endoliteraria o exoliteraria¹ (Martínez Fernández, 2001: 168-182). Así, un punto de partida claro y pertinente para el análisis estructural y comparatista de *La lengua en pedazos* es el siguiente: Mayorga ha echado mano de la tradición literaria, aunque lo haya hecho centrándose en una única voz, la de santa Teresa. *La lengua en pedazos* sería el hipertexto de la *Vida*, y esta su hipotexto.

1. LA INTERTEXTUALIDAD, HACEDORA DE *LA LENGUA EN PEDAZOS*

La intertextualidad potencia la función poética de la obra literaria, potencia sus interpretaciones. Esta tiene una dimensión particular, ya que como señalaba Dámaso Alonso, toda ella es significativa, y también lo son sus elementos constituyentes: cada uno de los enunciados y palabras que la conforman tienen una función y un sentido, como los tiene el conjunto. Estamos trabajando con organismos (Alonso, 1971: 406), que, como cualquier otro ser vivo, constituyen una unicidad e interactúan con otros. En este caso en concreto, la pieza de Mayorga no es solo una lucha entre dos personajes de la fábula, sino que es una discusión permanente de santa Teresa consigo misma. Mediante la intertextualidad, se mantienen ciertas características del texto primario, se conserva el relato subjetivo de la narradora, y, por tanto, el dramaturgo ofrece una interpretación más “psicológica” o “interior”: la obra se convierte así en una representación de la lucha íntima de la protagonista. Sin embargo, este nuevo valor del texto solo se puede obtener si el espectador rellena los huecos, lo que enlaza con lo que Orozco Vera (2012a: 105) o Spooner (2012: 110-125) han señalado respecto a los interrogantes que el teatro *mayorguiano* genera y que únicamente se pueden resolver con revisiones del texto, las cuales enriquecen “la pragmaticidad de la palabra dramática como instrumento de acción” (Brizuela, 2011: 13-14).

En relación con esto, quizás haya cierta influencia *bajtiana* en Mayorga; hay que considerar que el dialogismo de Bajtin se basa en la relación con el otro, o, dicho por Zavala: “la constitución del sentido de un texto está estrechamente vinculada a la constitución del sujeto” (1991: 21-22). *La lengua en pedazos* sería la reconstrucción literaria de la identidad teresiana, y esta dependería de la asunción de los distintos

¹ La intertextualidad exoliteraria está presente en *La lengua en pedazos*, a partir de refranes y también de textos filosóficos como muy bien apuntó Sergio Santiago (2016: 149-150) en relación al *Tractatus* de Wittgenstein.

niveles de sentido producidos por la intertextualidad. De hecho, las diferentes interpretaciones son hábilmente construidas por Mayorga, ya que toma como tema y herramienta de trabajo la crisis del lenguaje: el Inquisidor cuestiona lo que dice la monja. Teresa también duda acerca del valor de sus palabras, de la palabra, y, por tanto, Mayorga provoca que el lenguaje sea observado desde una óptica propia de la deconstrucción, ya que los personajes cuestionan la noción de “significado”, e, incluso, la estructura de la obra juega con ella. Eso sí, el autor no deja de mantener en *La lengua en pedazos* el interés por el sentido mesiánico de la palabra de Walter Benjamin, presente por la temática y por la propia intertextualidad derivada de un libro de índole confesional y religiosa. La religión opera sobre otra dimensión de la palabra que va más allá del convenio social que es la lengua, e intenta hacernos llegar a la fe, a la creencia. A Mayorga lo que le interesa es esa fabricación de la creencia, de un asidero necesario para vivir en la polis y que está unido a la experiencia vital de un individuo asolado por lo incomunicable (Spooner, 2012: 125) que, a través de los textos, de la palabra, es sacudido y devuelto a la realidad. La experiencia teresiana le sirve, por tanto, para ahondar en esa idea presente en Benjamin de que las cosas tienen un lenguaje concedido desde el principio de los tiempos y que transmite lo inefable, lo universal, más allá de lo instrumental.

Esa obsesión por el “lenguaje nombrador” de Benjamin propicia que el espectador entre en el mundo dramático al estar en tensión con la obra, cuyo discurso teatral es, en el fondo, “una relación de voces propias, ajenas, individuales y colectivas” (Martínez Fernández, 2001: 53). *La lengua en pedazos* resulta así una pieza muy compleja, ya que Mayorga se sirve de numerosos fragmentos de la *Vida* para crear diálogos y producir una radical recontextualización del original para dar un testimonio particular dentro de la tradición del teatro de tema teresiano². Así pues, *La Lengua en pedazos*, el significante literario en su totalidad,

² Santa Teresa aparece como personaje dramático en piezas áureas como *Vida y muerte de santa Teresa de Jesús*, de Lope; la *Bienaventurada madre santa Teresa de Jesús*, de supuesta filiación lopesca (Salvador Salvador, 2018a: 325-326) y en *Teresa de Jesús* de Juan Bautista Diamante. En el siglo XX destaca *Teresa de Ávila* (1982), de José María Rodríguez Méndez, ya que se caracteriza por hacer uso del recurso de la intertextualidad de manera muy evidente: no hace una paráfrasis continua y seleccionada como Mayorga, sino que directamente “vuelca” los fragmentos seleccionados del hipotexto, que le permiten (re)crear tres momentos: la juventud de Teresa, su estancia en el monasterio de la Encarnación y la fundación del monasterio de San José.

es una paráfrasis continua que en ocasiones incorpora fragmentos de la *Vida* con pocas modificaciones³:

TERESA- Me confesó que la mujer con que vivía le tenía puestos hechizos en un idolillo de cobre. Me lo mostró, que lo llevaba al cuello por amor de ella. Yo le di la luz que pude, y fue como si el Señor se sirviera de mi lengua para decir unas verdades. No dejé de hablarle hasta que vino a darme el ídolo, el cual eché al río. Como quien despierta de un sueño, se acordó de lo que había hecho tantos años y vino a aborrecer a su hechicera.

Silencio.

INQUISIDOR- ¿Creéis vos eso del idolillo y sus hechizos? Que las cosas de materia tengan fuerza sobre el espíritu, ¿no es contra el libre albedrío que nuestro Señor predicó?

TERESA- Yo no digo que hechizasen los hechizos. Mas vi lo que vi y no pierdo ocasión de contarlo. A las mujeres porque, más que los hombres, son obligadas a tener honestidad. A los hombres, para que huyan de mujeres que tal trato buscan, que con la pasión que el demonio les pone no miran nada más.

INQUISIDOR- ¿Cómo sabéis tanto de hombres y mujeres, Teresa? ¿Forzasteis alguna vez voluntad para que un hombre os la tuviera?

TERESA- Nunca. Pero solo porque el Señor me guarda. Si él me dejara, haría el mal que otras (Mayorga, 2014: 556).

Compárese con este fragmento de la *Vida*:

[...] vi que el pobre no tenía tanta culpa; porque la desventurada de la mujer le tenía puestos hechizos en un idolillo de cobre que le había rogado trajese por amor de ella al cuello, y este nadie había sido poderoso de podersele quitar. Yo no creo es verdad esto de hechizos determinadamente; mas diré esto que yo vi, para aviso de que se guarden los hombres de mujeres que este trato quieren tener, y crean que, pues pierden la vergüenza a Dios (que ellas más que los hombres son obligadas a tener honestidad), que ninguna cosa de ellas pueden confiar; [...] Aunque yo he sido tan ruin, en ninguna de esta suerte yo no caí, [...] porque me guardó el Señor de

³ Esta técnica intertextual también la ha utilizado Mayorga aunque no de la misma manera, en *Cartas de amor a Stalin*: “La relación entre los textos se hace más evidente cuando Mayorga adopta casi íntegramente el fragmento de la satírica llamada telefónica de una de las *Staliniadas* grotescas de Bulgákov, en la que el mismo Stalin llama al Teatro de Arte de Moscú para recomendar una obra del autor [...]. La misma situación, aunque más breve, [aparece] en la obra de Mayorga” (Katona, 2016: 119).

esto; mas si me dejara, hiciera el mal que hacía en lo demás, que de mí ninguna cosa hay que fiar (*Vida*, 5.5) (Teresa de Jesús, 2014: 28).

Hay cierta reescritura, pero el dramaturgo mantiene el discurso del libro confesional, ciñéndose al episodio y apenas realizando modificaciones, las necesarias para el correcto fluir del texto dramático y para darle coherencia al intercambio verbal entre los dos personajes. Además, de esta forma el autor respeta el desarrollo del *Libro de la Vida*, ya que *La lengua en pedazos* expone los episodios dramatizados según el orden en el que aparecen en el texto fuente. No obstante, Mayorga también une enunciados que pertenecen a episodios distintos de la *Vida* para crear los diálogos. En el siguiente caso Mayorga mezcla hasta tres capítulos distintos y cuatro sub- apartados. Es otro ejemplo de la habilidad del dramaturgo para potenciar lo dramático del discurso de Teresa a través del uso de la intertextualidad:

TERESA- ¿Dejaré de creer que he estado con quien me ha puesto en las manos joyas por prendas de amor y me veo rica cuando fui pobre? Esas joyas las puedo mostrar, porque los que me conocían ven que mi alma es distinta. Dios me ha mudado tanto que no me conozco. Si el demonio busca corromperme, ¿por qué toma medio tan contrario como quitarme vicios y ponerme virtudes? [...] (Mayorga, 2014: 561).

Mayorga simplifica la sintaxis. La va acercando a registros más modernos. Potencia el enfrentamiento entre los personajes usando una interrogación retórica. En este fragmento, en concreto, se basa en el capítulo 28 de la *Vida*:

Mas, si esta persona me dejara algunas joyas y se me quedaban en las manos por prendas de mucho amor, y que antes no tenía ninguna y me veía rica siendo pobre, que no podría creerlo, aunque yo quisiese. Y que estas joyas se las podría mostrar, porque todos los que me conocían veían claro estar otra mi alma, y así lo decía mi confesor [...]. Porque, como antes era tan ruin, decía yo que no podía creer que si el demonio hacía esto para engañarme y llevarme al infierno, tomase medio tan contrario como era quitarme los vicios y poner virtudes y fortaleza. Porque veía claro con estas cosas quedar en una vez otra (*Vida*, 28.13) (Teresa de Jesús, 2014: 211).

Pero a continuación, en ese mismo parlamento, se sirve de otros capítulos para mostrar cuál es la relación que mantiene Teresa con Dios:

Yo me he visto crecer en amarle mucho [...]. (Mayorga, 2014: 561)
→ Yo me veía crecer en amarle muy mucho; íbame a quejar a Él de todos estos trabajos; siempre salía consolada de la oración y con nuevas fuerzas [...] (*Vida*, 29.4) (Teresa de Jesús, 2014: 215-16).

Traigo temor de él lo más continuo. Como tengo visto dónde he de parar, busco su mano para no caer. Porque él ya me ha dado a ver el aposento que el demonio me apareja según mis culpas. (Mayorga, 2014: 561) → [...] traía temor de Dios lo más continuo; y veo adonde me tenían ya los demonios aposentada (y es verdad que, según mis culpas, aun me parece merecía más castigo); [...] Plega a Su Majestad que no me deje de su mano para que yo torne a caer, que ya tengo visto adónde he de ir a parar (*Vida*, 32.7) (Teresa de Jesús, 2014: 249).

Para comentar este ejemplo es pertinente lo que Mayorga manifiesta en “Mi teatro histórico”, artículo incluido en *Elipses*:

El pasado se me aparece como un espacio imprevisible del que quisiera hacer –por servirme de la dicotomía propuesta por Deleuze y Guattari en *Rizoma*– no calcos sino mapas. No pretendo reconstruir el pasado tal como fue –objetivo, a mi juicio, ilusorio, y que en todo caso desborda mi capacidad–, sino hacer de él mapas que destaquen puntos, líneas, accidentes relevantes para el hombre contemporáneo y quizá para el hombre futuro (2016: 317).

La lengua en pedazos sería un texto que surge de una traslación, de unos “accidentes relevantes”, y tiene que encontrar su propia identidad dramática, lo que es difícil, como se verá más tarde, porque hay que suavizar ciertos elementos narrativos para no incurrir en una ruptura de las reglas teatrales. Por ello, estos ejemplos que se han puesto son el producto de una mente que ha reflexionado sobre el proceso creativo de la literatura: Mayorga difumina las fronteras de géneros y busca en su traslación hacer una traducción temporal. Esto tiene que ver con la distancia que, en su opinión, ha de tomar el dramaturgo respecto de sí mismo, porque “el tema no ha de dominar la obra. Ha de ser rodeado como el foco por la elipse” (2016: 101). Mediante la intertextualidad Mayorga posibilita la opción de hacer batallar a sus creaciones con una historia, una filosofía, una ética, una creencia. Su decisión de decantarse por dramatizar el discurso, que no las situaciones de la *Vida*, obedecen a

que “el teatro vive en la tensión entre la escritura y su pronunciación” (2016: 99), y al ser este un arte político, ya no es importante para el dramaturgo el carácter visual, ya no es únicamente importante la representación.

En Mayorga el concepto es distinto: el teatro se escribe a partir de la imaginación, y por ello Teresa y el Inquisidor dialogan a partir de las palabras de la *Vida*, que serán teatro, que serán comunicación en la cabeza del espectador... y del lector. Es este el que puede llegar a apreciar con mayor detalle gran número de episodios, hechos, descripciones de la vida de la santa: su gusto por la lectura, el descubrimiento de su vocación, los ataques del demonio, el proceso contra la fundación de San José, la transverberación, etc. Todos tienen el mismo valor porque Mayorga decide trasladar la tensión lingüística que se respira en la palabra de Teresa mediante la intertextualidad. Y precisamente es significativo que lo haga en *La lengua en pedazos*, porque santa Teresa de Jesús, como creyente, buscaba comunicarse mediante una palabra que se transformara en Verbo, en palabra viva, al igual que Mayorga busca usar su palabra porque el teatro también posee un poder: “El teatro puede darle a ver [al espectador] qué hacen las personas con las palabras y lo que las palabras hacen con las personas. Puede darle a escuchar cómo él mismo usa las palabras y cómo es usado por ellas, y a imaginar otras formas de hablar” (2016: 93).

De ahí, por ejemplo, que el dramaturgo madrileño también haga uso del “palimpsesto”, de la transposición de textos de diversos autores, aunque mediante pequeñas alusiones⁴. No solo hay presencia de la *Vida*, sino que Mayorga incluye paráfrasis de otros textos, como fragmentos de las *Fundaciones* (“Entre pucheros anda Dios”), del *Tractatus* o incluso ecos de versos de Blas de Otero: “¡Ángel con grandes alas de cadenas!” del soneto “Hombre” de *Ángel fieramente humano* (Otero, 2013: 148) frente a “mariposas cargadas de cadenas” (Mayorga, 2014: 568), lo que, como comenta Orozco Vera, hace que el lector-espectador deba:

Acceptar el desafío que supone desentrañar las claves de su discurso dramático y descubrir los intertextos artísticos y no artísticos que se cruzan y solapan en sus obras, dotándolas de significado y de evocación. No en vano, el arte en general y la literatura, en particular, en tanto actos de comunicación, se constituyen en filtros de la cultura, evocadores de una

⁴ La alusión es “la evocación de otro texto recordado” (Martínez Fernández, 2001: 80).

tradición que se suma a la Vanguardia, como se desprende también de la trayectoria de Juan Mayorga, donde se despliega su formación libresca, su perfil filosófico y matemático [...] (2012a: 99-100).

El palimpsesto, el juego intertextual, se prolonga hasta los paratextos, y, sobre todo, en un elemento en modo alguno baladí, el título de la obra. Mayorga ha escogido un título polisémico, pues la intertextualidad es doble: en primer lugar, realiza un guiño al propio hipotexto: “Quedé de estos cuatro días de paroxismo de manera que solo el Señor puede saber los insoportables tormentos que sentía en mí: la lengua hecha pedazos de mordida” (*Vida*, 6.1) (Teresa de Jesús, 2014: 33). En segundo lugar, la expresión aparece en el estudio *El placer del texto* del teórico de la deconstrucción Roland Barthes: “El placer en pedazos; la lengua en pedazos; la cultura en pedazos. Los textos de gozo son perversos en tanto están fuera de toda finalidad imaginable, incluso la finalidad del placer” (2007: 37). La evidente doble interpretación del título de la pieza apunta hacia los dos temas principales: la lengua y la creencia. La lengua, como herramienta del dramaturgo, como herramienta del hombre para comunicarse y como organismo subsistente en sí mismo. La creencia, porque a partir de la palabra, del Verbo en el caso de santa Teresa, las cosas comienzan a ser *de facto*.

2. DRAMATICIDAD: DE LA AUTOBIOGRAFÍA AL TEATRO

Como se desprende del apartado anterior, *La lengua en pedazos* tiene “niveles”, diferentes capas interpretativas que están latentes en el texto y que el lector-espectador consigue rescatar. Sin embargo, en las obras intertextuales el autor puede diluir la herencia recibida o sostenerse en ella. En el último caso no hay que caer en el error de considerar la obra intertextual una continuación del original: este actúa como lanzadera y como generador de nuevos sentidos del texto creado. Por ejemplo, Mayorga con *La lengua en pedazos* genera una capa interpretativa externa –el argumento del drama– y, también, otras subyacentes: una, la construcción –o reconstrucción– de la identidad teresiana, que se manifiesta claramente en el uso de la intertextualidad; la otra es de naturaleza distinta, al manifestarse en lo que se podría denominar “estructura interior” del drama, porque Mayorga, tanto al principio como al final, se deslinda de la construcción textual a partir de fragmentos de la *Vida*, lo cual refuerza la voz de los personajes dramáticos como entes de

ficción del siglo XXI. Esto enlaza con lo expuesto por Brizuela: “En la obra de Mayorga, de fuerte contenido intelectual, pueden distinguirse un eje discursivo, por donde discurren temas y motivos que organizan la fábula, y un eje dramático, a través del cual se compone la estructura dramática” (2011: 10). Mayorga decide no crear una obra de teatro convencional que dramatice la vida de Teresa mediante la sucesión de acciones, sino que prefiere trasladar el discurso narrativo mediante un proceso de transducción⁵ (Dolezel, 1990: 229-243) que reviste grandes dificultades por ser la traslación de un texto autobiográfico al género teatral. Quizás *La lengua en pedazos* sea una pieza híbrida, aunque su estructura aparente sea teatral: la narratividad latente en el texto, al igual que en otras obras de Mayorga (*Cartas de amor a Stalin*) revela cómo la acción dramática se conforma “a partir de historias, relatos que los personajes-narradores cuentan, intercambiando en ocasiones los papeles narrador-narratario” (Orozco Vera, 2012b: 296).

El eclecticismo originado al volcar los contenidos narrativos en el drama, intentando sustentar el discurso dramático en el propio discurso narrativo, permite analizarlo como un diálogo entre el pasado y el presente, y, lo que es más, permite reconstruir a la santa a partir de los personajes de Teresa y el Inquisidor:

Este proceso de reescritura [...] estructura el proceso de actualización del pasado mediante la contraposición del discurso de Teresa, gestado en el Renacimiento, con el del Inquisidor, que es el único íntegramente producido en el siglo XXI. Así, las preguntas a las que se somete Teresa son formuladas desde un cronotopo distinto del que enmarca sus respuestas, y ello no es consecuencia exclusiva de que el Inquisidor no sea un personaje histórico, sino también de que, como veremos, su diatriba se construye desde un ámbito de enunciación plenamente contemporáneo (Santiago, 2016: 151).

Es decir, las preguntas del Inquisidor son un producto del siglo XXI, pero tales preguntas se formulan mediante la palabra renacentista que se manifiesta con la paráfrasis. El Inquisidor también ha de ser considerado como un personaje del XVI: se expresa igual que Teresa, su palabra es

⁵ Se llama “transducción” al proceso de transformación y transmisión de sentido a lo largo del tiempo de los textos literarios. Martínez Fernández lo define así: “cuando la recepción de un texto propicia un nuevo texto, por transformación del texto original, que es remitido a nuevos receptores potenciales” (2001: 92).

palabra del hipotexto... Es, por tanto, el ejemplo ficcional de la dialéctica que propone Mayorga, porque es el anverso necesario de la personalidad teresiana. Santiago acierta con su apreciación, pero esta se sostiene mejor al analizar la estructura interna en relación a los diálogos: tanto el principio como el final no se construyen únicamente a partir del hipotexto, sino que pertenecen a ese “ámbito de enunciación plenamente contemporáneo” (Santiago, 2016: 152) al que Mayorga, mediante su palabra, otorga un espacio de representación. Véase el comienzo de la obra:

INQUISIDOR- “Entre pucheros anda Dios”. Se os atribuye tan curiosa sentencia: “Entre pucheros anda Dios”. Es justo que nos encontremos aquí, entre pucheros. Porque de él se trata. ¿Sabéis quién soy?

TERESA- Sé quién sois.

INQUISIDOR- Entonces también sabéis por qué estoy aquí.

TERESA- Eso no lo sé.

Silencio.

INQUISIDOR- Veintisiete años hace que tomasteis hábito. Durante lo más de ese tiempo, tuvisteis el amor de vuestras hermanas de la Encarnación. Nadie temía que vinieseis a ser causa de controversia. Mas de un tiempo acá, desafiando a vuestra madre priora, a vuestro confesor y al Provincial de vuestra orden, con otras que habéis arrastrado a vuestra parte, hacéis trato de fundar esta casa que llamáis monasterio de San José. Ya no os parece bastante buena la casa de la Encarnación, ya no os sirve para servir a Dios. Lo que habéis hecho divide a vuestras hermanas y causa escándalo a la ciudad.

Nunca, Teresa, nos habíamos encontrado. Pero si vos sabéis quién soy, tampoco vos sois para mí desconocida (Mayorga, 2014: 549-550).

Este es el marco introductorio: el Inquisidor pasa a relatar un resumen de la vida de Teresa y hace una especie de análisis antropológico de raíz existencialista sobre ella –su origen, su cómo, el cuándo–. A medida que vaya avanzando la trama, el Inquisidor irá tomando posturas cada vez más escépticas y nihilistas. En las últimas páginas del drama los diálogos cada vez dependerán menos del texto base, lo que refuerza una visión del texto como tríada dialéctica de raigambre hegeliana –tesis, antítesis, síntesis– entre épocas. Pero para llegar a ello, la diatriba del Inquisidor se ha fabricado desde la palabra del siglo XVI, insisto. Esta idea, además, choca con la enunciada por Claire Spooner, quien mantiene que la poética de Mayorga se basa en la

paradoja, pues “la dialéctica (aquí dominado/dominante) permanece siempre activa, es decir, que no se resuelve en síntesis. En este sentido, la dramaturgia *mayorguiana* bebe de la ontología contemporánea [...]: el ser siempre está entre dos conceptos, no en uno u otro” (2012: 130).

Y, sin embargo, la lucha psicológica de los personajes enfrenta dos formas de mirar el mundo que acaban llegando a la síntesis: Teresa se mantiene firme dentro de la creencia, pero ya totalmente transformada, dominada por el “lenguaje nombrador” de lo divino; por ello Mayorga todavía intercala frases sueltas de la *Vida*, resignificadas en la síntesis contemporánea: “Dios se esconde del alma y hace al alma no saber de sí” o “se levanta en el alma un vuelo porque, loca, no ve diferencia a Dios y habla desatinos. La lengua está en pedazos y es solo amor el que habla” (2014: 572)⁶. Este último enunciado, el antepenúltimo de la obra, es la mejor representación de la dialéctica que Mayorga busca con desesperación entre los tiempos, y que emerge como metáfora de una conciencia espiritual que sigue buscando la fraternidad con quien no habla su misma lengua y no entiende la existencia de lo inefable sin una “lingüístización de lo sagrado”⁷.

Mayorga, después de leer en detalle la *Vida*⁸, ha advertido que dentro de la apariencia narrativa de la *Vida* latía un impulso teatral, una tensión que se materializaba en la sencillez y firmeza de la expresión. Pero, ¿cómo volcar esa palabra? Al nutrirse directamente del texto base, el proceso de “traslación” se complicaba porque la palabra teresiana es una palabra autobiográfica, lo que obligaba a Mayorga a reflexionar sobre la

⁶ Véase la procedencia: “[...] que el amor es el que habla, y está el alma tan enajenada, que no miro la diferencia que haya de ella a Dios. Porque el amor que conoce que la tiene Su Majestad, la olvida de sí y le parece está en Él, y como una cosa propia sin división: habla desatinos” (*Vida*, 34.8) (Teresa de Jesús, 2014: 270) y “No se puede encarecer ni decir el modo con que llaga Dios el alma, y la grandísima pena que da, que la hace no saber de sí” (*Vida*, 29.10) (2014: 219).

⁷ Tal vez esa relación entre lo sagrado y la lengua se explique por el poder de la palabra, que necesita ser arrebatada de su autoría al expresar emociones que superen los nombres propios para convertirse en mensaje compartido, idea que tomo prestada de Raúl Asencio Navarro en su reseña sobre *Puerta Principal* de Guadalupe Arbona (2017).

⁸ Al igual que tuvo que hacer a la hora de escribir *Cartas de amor a Stalin*. Este proceso de tomar personajes históricos y sus textos también lo hace Sanchis Sinisterra, maestro de Mayorga, en algunas obras muy conocidas como *Ñaque o de piojos y actores* (1980) –a partir de *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas–, o *El retablo de Eldorado* –guiño evidente a *El retablo de las maravillas* cervantino, del que toma personajes como Chirinos y Chanfalla.

dramatización. El cambio de género suponía trasladar las características del género autobiográfico a un universo literario muy diferente. El resultado final es una “cadena de desplazamientos [...] desde que el texto es traducido por el director y por los actores de la representación hasta que llega al espectador” (Molanes Rial, 2014: 166), pero amplificada, dada por una transducción que supone llevar tal traducción al comienzo de todo el proceso. Si la *Vida* es un libro dirigido a un receptor desconocido por el lector, Mayorga decide dar a tal receptor presencia física en *La lengua en pedazos* mediante el personaje del Inquisidor, aunque no deja de ser sino la solución para dramatizar el enfrentamiento interno de santa Teresa, el antagonismo entre dos contemporáneos y la transición entre épocas. Esto confiere fluidez al drama a partir de un enfrentamiento a través del diálogo, pues este “es también el que da sentido al diálogo, porque es la escucha del otro la que construye el diálogo” (Argüello Pitt, 2011: 67).

De esta forma se convierte la fábula narrativa en el contenido de los diálogos de la creación teatral y por ello *La lengua en pedazos* es un drama que carece de auténtica acción, que lo que busca es inferir el efecto de las palabras (Spoonner, 2012: 110) o comprobar el poder realizativo de estas, según las tesis de Austin, como propugna Brizuela (2011: 13-14). Esta disposición, que se acentúa con la citación de frases ya enunciadas, da pie a que la pieza hable sobre sí misma, con lo que el espectador tiene que reflexionar sobre el discurso, tal y como ocurre dentro del teatro *mayorguiano* en *Cartas de amor a Stalin*, *El cartógrafo* y la genial e imprescindible, permítase el entusiasmo, *Reikiavik*. Motivo que explica la decisión de Mayorga de usar a dos personajes para mostrar el contenido del hipotexto mediante el diálogo. Un personaje actúa como narrador, el otro como narratario. Así, aunque la aparente estructuración de la obra sea aristotélica –unidad de tiempo, espacio y acción–, su motor dialógico es el discurso narrativo y dar lugar a la aparición de los diferentes constructos o niveles interpretativos que subyacen en el argumento. Es una organización cuidada al estilo de una *matrioshka*, ya que la fábula dramática contiene a través del diálogo una narración, que es la que se manifiesta a partir de la quinta intervención de Teresa, momento en el que se dispone a narrar su vida. Antes de ello, se tiene una especie de introducción, en la que se deja claro cuál será el papel inmediato del Inquisidor en la fábula dramática:

TERESA- Mi vida ha sido de muchos trabajos del alma. Fuera de eso, no veo en ella nada que merezca recordarse.

INQUISIDOR- Comenzad y yo diré si merece olvidarse. Y pensad que os doy palabra no para conoceros, sino para que os conozcáis. (2014: 550)

Quizás cause extrañeza semejante baile de estructuras y de posibilidades interpretativas. No hay que olvidar que el proceso que busca el dramaturgo es el de acercamiento a la realidad ya que:

El examen de las posibilidades da pie a una reconstrucción de la realidad, la cual se explica por la raigambre dialéctica del teatro mismo, que, como arte de la reflexión, se sirve de la novedad formal para que el espectador tenga que establecer una relación activa con el hecho teatral y encontrar así su perspectiva, su búsqueda de la verdad (Salvador Salvador, 2018b: 202).

O tal y como le dice el propio autor a Gabriele en una entrevista:

Lo que intento lograr en mi teatro con esta aproximación a la realidad podría ser la idea de mónada de Leibnitz. De acuerdo con Leibnitz, una mónada era un punto que reunía a todos los demás. Es decir, si uno está observando algo muy concreto con mucha precisión y atendiendo a ello con mucha seriedad, puede ver el universo (2000: 10).

El trasvase de un género a otro permite la creación de un ímpetu emocional inherente al teatro, que, en el momento de la representación sacude al espectador: se dirige a él y lo invoca; el teatro es una mónada que da vida a la palabra fosilizada de Teresa en nuestra sociedad secularizada. Habría que aplicar el concepto de mónada al paso de lo narrativo a lo dramático: se pasa de un sistema de diferencias a otro, y la traducción de Mayorga se dirige a permitir la subsistencia del pensamiento teresiano, sin ser mero calco de él, porque la exacta literalidad mataría el poder de su palabra y su capacidad dialéctica.

Este proceso de creación responde a la necesidad que han tenido los autores de final de siglo de replantearse los límites de la dramaturgia. Sanchis Sinisterra indica que el teatro ha desatendido la evolución de los demás géneros (2003: 23), aunque el acercamiento a otras modalidades ha provocado la aparición del teatro posdramático, según García Barrientos, a pesar de que los dramaturgos que experimentan, como Sanchis, defiendan que no se busca una domesticación del texto, sino una

evolución del propio concepto de teatro... Sin embargo, ¿dónde está la dramaticidad de *La lengua en pedazos*, si aparentemente carece de acción, de movimiento? Se puede llegar a cuestionar la dramaticidad de los textos aferrados a la narración:

Está claro que drama y narración se oponen de forma nítida e irreductible en el nivel conceptual correspondiente a sus definiciones [...]. Mientras [la narratividad en el escenario] permanece enquistada no hay problema. Este se plantea cuando empieza a proliferar como un cáncer que destruye el tejido dramático, la acción, el diálogo [...] Está claro que la “narraturgia” como híbrido modal, ni narración ni drama sino otra cosa, pura confusión, es una quimera conceptual. Y, como tal, no existe (García Barrientos, 2006: 25).

Pero Mayorga, como Sanchis, es un autor que se mueve por la curiosidad que le suscita la herencia cultural y literaria, lo que permite a su teatro explorar el funcionamiento de la textualidad y, por tanto, generar una obra de teatro a partir de una amplitud modal. De esta manera, el dramaturgo tendrá que afrontar una decisión: si centrarse más en la forma de la expresión o en la fábula. De hecho, en *La lengua en pedazos*, al mantener el discurso narrativo mediante los diálogos, Mayorga tiene que idear una buena solución estructural para superar la subjetividad del hipotexto, que en este caso es muy potente, ya que se trata de una narradora autodiegética, lo que da pie a una “estructura discursiva que tiene su propia consistencia, sus propias leyes, su propia idiosincrasia y que, además, está habitada por la voz de una subjetividad diferente de la nuestra” (Sanchis, 2003: 16). En el drama se supera tanto el problema de la subjetividad de la voz narrativa, como el de la confianza hacia el relato, haciendo de la necesidad virtud: Mayorga lleva a escena el pacto narrativo, pues el Inquisidor es, en el fondo, el lector desconfiado que pregunta a Teresa por la veracidad de la autobiografía.

3. OTRA VUELTA DE TUERCA... O NO

En conclusión, *La lengua en pedazos* resulta un producto teatral muy complejo. Aunque la obra tiene ciertos elementos que ponen en cuestión su dramaticidad, parece difícil admitir que el texto analizado sea solo una narración puesta en escena. Sin embargo, para cerrar este artículo se propone otra visión distinta, con ánimo de profundizar sobre los límites

del teatro y de los géneros literarios, y poner de manifiesto la dificultad del tema de análisis. Esta pieza teatral se caracteriza por el predominio en sus diálogos, en sus personajes, de la función ideológica que se manifiesta a partir de la argumentación y la justificación. Tanto Teresa como el Inquisidor son interlocutores que compiten en una dura discusión en la que intercambian ideas, conceptos, ejemplos... Son dos personajes que intentan influirse el uno al otro; ante la pregunta del Inquisidor viene la respuesta de Teresa, ante las dudas de Teresa viene la argumentación de su némesis... La fábula dramática se construye a partir de un texto en el que se refuerza la relación que mantienen los personajes, y cuya estructura externa no es “monologal”.

Por ello, en una última vuelta de tuerca a modo de coda de esta conclusión, cabría preguntarse por las semejanzas entre *La lengua en pedazos* con el género del “diálogo”, porque este:

Es una forma de interacción verbal, un subconjunto —literario y escrito— dentro de un conjunto vasto de interacciones sociales. [...] El componente esencial de un diálogo es la argumentación, una argumentación retórica que no es monologal, sino interactiva [...] Los interlocutores confrontan sus opiniones y tratan de influir sobre sus creencias respectivas por medio de sus declaraciones, preguntas, respuestas, objeciones, comentarios, etc. Es más, es la palabra del locutor *B*, dirigida a su vez a *A*, la que da sentido a la expresión de *A*; y lo mismo a la inversa (Vian Herrero, 2001: 146).

Ana Vian ha intentado definir el género teniendo en cuenta aspectos retóricos y dialécticos. Estos rasgos se asemejan a los que Mayorga presenta formalmente en *La lengua en pedazos*, cuestión que nos permite darnos cuenta de la falta de unanimidad sobre los límites de los géneros literarios: si García Barrientos alerta del excesivo componente narrativo que metamorfosea el drama, Vian hace hincapié en la estructura del texto, que da prioridad a la argumentación. ¿Es esto suficiente para que se dude del objeto de análisis como obra dramática?

No lo parece. Para Mayorga el teatro surge de la imaginación, lo que permite que dentro del molde dramático se asienten formas hasta cierto punto ajenas que no rechazan la representación, como es el caso del diálogo como género. De hecho, en teoría, en el teatro el dramaturgo “conduce al público a dar significado a cada signo previsto de antemano” (Vian Herrero, 2001: 153), pero en el caso de *La lengua en pedazos*

muchos de esos valores, aunque ya están pre-configurados, ofrecen virtualidades latentes y son polisémicos. No obstante, aunque se incida en estos aspectos limítrofes entre diálogo y teatro, parece más certero pensar que el diálogo, base de la construcción dramática de *La lengua en pedazos*, es utilizado como recurso retórico para transformar el texto base autobiográfico y crear así una polifonía dramática. Lo cual presenta similitudes con el recurso de la *sermocinatio*, que consiste “en introducir un diálogo ficticio en el interior de un monólogo o de un discurso [...] que introduce varias voces como manera de dar vivacidad a un discurso que contiene ideas contradictorias” (Vian Herrero, 2001: 150); tal valoración refuerza una teoría de las diversas capas estructurales e interpretativas de la pieza *mayorguiana*, en deuda con el dialogismo de Bajtin y la intertextualidad, porque la construcción del personaje del Inquisidor sirve para distinguir a las distintas voces narrativas de santa Teresa en la *Vida*, el encuentro entre épocas distintas, y demuestra la complejidad del discurso teatral de Juan Mayorga en *La lengua en pedazos*.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Dámaso (1971), *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.
- Argüello Pitt, Cipriano (2011), “El otro como condición del teatro político”, en Mabel Brizuela (ed.), *El espejo que despliega: el teatro de Juan Mayorga*, Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, pp. 65-72.
- Asencio Navarro, Raúl (2017), “La belleza confrontada”, *Temblor Asidero Poético*. Disponible en: <https://temblorpoesia.com/la-belleza-confrontada>
- Barthes, Roland (2007), *El placer del texto y Lección inaugural*, Madrid, Siglo XXI.
- Brizuela, Mabel (2011), “Una cartografía teatral”, en Mabel Brizuela (ed.), *El espejo que despliega: el teatro de Juan Mayorga*, Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, pp. 9-25.

- Dolezel, L. (1990), *Historia breve de la poética*, Madrid, Síntesis.
- Gabriele, J.P. (2000), "Juan Mayorga: una voz del teatro español actual", *Estreno*, 26, pp. 8-11.
- García Barrientos, José Luis (2006), "9 tesis sobre la narración en el drama y contra la narraturgia", *Pasodiegato*, 26, pp. 24-26.
- Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Katona, Eszter (2016), "Libertad artística y autoritarismo. De *El sueño de la razón* de Buero Vallejo a *Cartas de amor a Stalin* de Juan Mayorga", *Cuadernos AISPI*, 7, pp. 109-124.
- Kristeva, Julia (1981), *Semiótica I*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001), *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- Mayorga, Juan (2014), *Teatro 1989-2014*, Segovia, La uña RoTa.
- Mayorga, Juan (2016), *Elipses*, Segovia, La uña RoTa.
- Molanes Rial, Mónica (2014), "Walter Benjamin en la poética dramática de Juan Mayorga", *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 11, pp. 161-177.
- Orozco Vera, María Jesús (2012a), "Dramaturgia y comunicación: el papel del receptor en la obra de Juan Mayorga", *Boletín Hispánico Helvético*, 19, pp. 97-108.
- Orozco Vera, María Jesús (2012b), "Escritura como revelación. Claves temáticas y estrategias artísticas en *El chico de la última fila* de Juan Mayorga", en *Homenaje al Dr. Alberto Millán Chivite*, pp. 295-306.
- Otero, Blas de (2013), *Obra completa* (Ed. Sabina de la Cruz), Madrid, Galaxia Gutenberg.

- Salvador Salvador, Julio (2018a), “El personaje de santa Teresa en dos obras atribuidas a Lope de Vega”, en Ignacio D. Arellano-Torres, Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.), «*Docendo discimus*». *Actas del VII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2017)*, Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 325-336.
- Salvador Salvador, Julio (2018b), “Teatro de reflexión: la dramaturgia de Juan Mayorga”, *Razón y fe: revista iberoamericana de cultura*, nº1432, pp.-195-204.
- Sanchis Sinisterra, José (2003), *Dramaturgia de textos narrativos*, Ciudad Real, Ñaque.
- Santiago Romero, Sergio (2016), “Una Teresa demasiado humana: la conquista de lo impronunciable en *La lengua en pedazos*, de Juan Mayorga”, *eHumanista*, 32, pp. 149-162.
- Spooner, Claire (2012), “La obra de Juan Mayorga, una dramaturgia del lenguaje”, *Boletín Hispánico Helvético*, 19, pp. 109-138.
- Teresa de Jesús, Santa (2014), *Libro de la Vida*, Fidel Sebastián (ed.), Barcelona, Galaxia Guttemberg.
- Vian Herrero, Ana (2001), “Voces áureas. La prosa. Problemas terminológicos y cuestiones de concepto”, *Criticón*, 81-82, pp. 143-155.
- Zavala, I.M. (1991), *La postmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, Madrid, Espasa-Calpe.