

# LA ESCRITURA COMO REVELACIÓN. CLAVES TEMÁTICAS Y ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS EN *EL CHICO DE LA ÚLTIMA FILA*, DE JUAN MAYORGA

MARÍA JESÚS OROZCO VERA

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

[mjovera@us.es](mailto:mjovera@us.es)

**Resumen:** La obra de Juan Mayorga ocupa un lugar destacado en el panorama del teatro español actual. En su extensa trayectoria dramática, *El chico de la última fila* se caracteriza como una especie de manifiesto literario, en el que se revelan los entresijos de la ficción. Dos personajes centrales –profesor y alumno– protagonizan esta obra metafictiva que revela el poder de la escritura para forjar mundos posibles. Pero, además, vida y literatura confluyen en un viaje simbólico que cristaliza en la búsqueda de identidad. La experimentación con otros lenguajes escénicos se revela, por otra parte, como una constante en el teatro del dramaturgo madrileño. Así, cabe destacar, como se manifiesta en *El chico de la última fila*, la estructura fragmentaria, la superposición de tiempos y espacios, la simplificación suma de la escenografía, la creación de finales impactantes y el papel activo que asume el lector/espectador para desentrañar las claves de su discurso dramático.

**Palabras clave:** Escritura. Manifiesto dramático. Estructura fragmentaria. Reflexiones metadiscursivas. Profesor. Alumno. Viaje simbólico. Números imaginarios.

**Abstract:** Juan Mayorga's works hold a prominent place in the sphere of the Spanish theatre. In his long dramatic career, *The kid in the last row* is characterized as a species of literary manifest where the ins and outs of fiction are revealed. Two main characters –teacher and pupil– lead this methafictive play that reveals the power of writing to build possible worlds. But, moreover, life and literature come together in a symbolic trip that takes form in the search for identity. Besides, the experimentation with other scenic languages is a constant in this dramatist's work, as proved in *he kid in the last row*: a fragmentary structure, an extreme simplification of scenography, the creation of shocking endings and the active role assumed by the lector/spectator's effort to discover the keys of Mayorga's dramatic discourse.

**Key-words:** Writing. Dramatic manifest. Fragmentary writing. Methadiscursive reflections. Teacher. Pupil. Symbolic trip. Imaginary numbers.

**Résumé:** L'œuvre de Juan Mayorga occupe une place majeure dans le panorama du théâtre espagnol actuel. A l'intérieur de sa vaste trajectoire dramatique, *El chico de la última fila* apparaît comme une sorte de manifeste littéraire où sont mis à jour les dessous de la fiction. Deux personnages principaux –professeur et élève– sont au centre de cette métafiction qui révèle le pouvoir qu'a l'écriture pour forger des mondes possibles. Mais, de plus, la vie et la littérature se rejoignent dans un voyage symbolique qui se cristallise en une recherche d'identité. L'expérimentation d'autres langages scéniques est, par ailleurs, une constante dans le théâtre du dramaturge madrilène. Il convient de souligner ainsi, comme on le voit dans *El chico de la última fila*, la structure fragmentaire, la superposition des temps et espaces, l'extrême simplification de la

mise en scène, la création de dénouements frappants ainsi que le rôle actif qu'assume le lecteur/spectateur afin de dégager les clefs de son discours dramatique.

**Mots-clés:** Écriture. Manifeste théâtral. Structure fragmentaire. Pensées métadis-cursives. Professeur. Elève. Voyage symbolique. Nombres imaginaires.

La calidad de una sociedad puede ser medida por el respeto que otorga a sus profesores y una de las mejores cosas que pueden ocurrir en la vida es conocer a un buen maestro (Juan Mayorga).

El poder de la palabra para forjar mundos posibles, para trazar un espacio mágico, envolvente, y fascinar al receptor al hacerlo partícipe del arte de contar historias ya lo apuntaba de forma magistral Sherezade, con su original forma de burlar la muerte en *Las mil y una noches*. Sin duda en sus narraciones se manifiesta un universo ficcional que hace gala del hermetismo que proclamara Ortega y Gasset (1987) para mostrar el arte de seducción que ha de desarrollar todo buen escritor, todo narrador que se precie. No en vano el creador de ficciones, como manifiesta el filósofo y ensayista madrileño, ha de utilizar estrategias adecuadas que permitan la concentración e implicación máxima del lector en el universo narrativo y, como consecuencia, el rechazo de cualquier intromisión que provenga del exterior, de su realidad cotidiana. La obra de Juan Mayorga<sup>1</sup> podría muy bien situarse en este contexto. Así, aunque nos enfrentemos a otro género, el teatro, habría que señalar la importancia trascendental que le otorga a la narratividad, de tal forma que muchas de sus obras dramáticas se tejen a partir de historias<sup>2</sup>, relatos que los personajes-narradores cuentan, intercambiando, en ocasiones los papeles narrador-narratario. Por otra parte, no deja de ser significativo el papel activo que asume en ellas el lector/espectador y el juego de seducción que desarrolla para involucrarlo en la trama dramática, para hacerlo cómplice en el descubrimiento

---

<sup>1</sup> Como bien señala Mabel Brizuela (2008: 1), Juan Mayorga «se ha legitimado como uno de los grandes dramaturgos del actual teatro español por la calidad y sustancia de su discurso dramático». Este joven autor madrileño (1965), licenciado en Matemáticas y en Filosofía, que se doctoró con una Tesis sobre Walter Benjamín, ha logrado acaparar los escenarios españoles y extranjeros. Así, muchas de sus obras han traspasado las fronteras y se han publicado en otros idiomas -alemán, italiano, inglés, checo, esperanto, griego, turco, entre otros-, incluso se han representado en Francia, Reino Unido, Italia, Suiza, Grecia, Polonia, Hungría, México, Argentina, Chile, Venezuela, etc. Su formación dramaturgica en el colectivo «El Astillero» ha sido también fundamental en su trayectoria profesional y son significativos, en este contexto, los reconocimientos recibidos a lo largo de su dilatada trayectoria. Cabe destacar, por ejemplo, el «Premio Enrique Llovet (2003) por *Himmelweg (Camino del cielo)*», «Premio Nacional de Teatro» (2005), «Premio Max al Mejor Espectáculo (2006) por su obra *Hamelin*», «Premio Max al Mejor Autor y Premio Nacional de Teatro (2008) por *El chico de la última fila*.

<sup>2</sup> Juan Mayorga se refiere al valor trascendental que tiene la fábula, la historia, en la construcción de la obra dramática. Así, aunque asume que la finalidad primera del teatro es «construir para el espectador una experiencia. El relato que instalamos en lo teatral es un eje, una percha, un nervio vigoroso en el que se sostiene»(Cfr. Guillermo Balbona (2-9-2008).

de los laberintos intertextuales, para desvelar las historias inconclusas, para desentrañar los enigmas que se adhieren a los personajes, a los objetos, al espacio y al tiempo.

En este juego literario se delimitan, por ejemplo, *El traductor de Blumemberg* (1993), *Cartas de amor a Stalin* (2000), *El jardín quemado* (2001), *El sueño de Ginebra* (2003), *Himmelweg (Camino del cielo)* (2003), *Palabra de perro* (2004), *Últimas palabras de Copito de Nieve* (2004), *Hamelín* (2005), *La tortuga de Darwin* (2008) y *Teatro para minutos* (2009); sugerentes títulos que conforman una dilatada obra dramática, donde se despliegan textos largos, breves o mínimos que cabría calificar como minipiezas o microteatro.<sup>3</sup> En dicho corpus ocupa un lugar significativo *El chico de la última fila* (2006), puesto que de alguna forma se configura como una especie de arte poética, donde se apuntan las claves de su dramaturgia, al mismo tiempo que constituye un homenaje a la palabra y a su capacidad para generar historias. Y así sí, por ejemplo, en *Hamelín* el cuento se torna drama a partir de la fórmula asumida por la narrativa oral tradicional que introducía al lector en un mundo de magia -«Érase una vez una bella ciudad llamada Hamelín» (2007: 15)-, *El chico de la última fila*, asumirá la estrategia de una novela por entregas. Y, en consecuencia, cada capítulo se interrumpirá con la promesa del alumno de ofrecer a su lector incondicional, su profesor, otras secuencias narrativas, sutilmente apuntadas en la mágica y sugerente palabra «Continuará». La obra se manifiesta, por otra parte, a partir de una estructura trazada en dos niveles, evocando a las sugerentes cajas chinas, marcando el contrapunto entre la realidad y la ficción. No en vano la mirada curiosa de Claudio, aquel alumno silencioso que ocupaba la última fila de la clase y que se revela ante el profesor de Lengua y Literatura como un futuro escritor, profundiza en la realidad cuestionando los límites de la ficción artística. Las reflexiones trazadas por Juan Mayorga, a modo de presentación o paratexto, en el prólogo a la primera edición de la obra, ponen de manifiesto la complejidad que entraña su original propuesta dramática:

Una obra sobre maestros y discípulos, sobre padres e hijos, sobre personas que ya han visto demasiado y sobre personas que están aprendiendo a mirar. Una obra sobre el placer de asomarse a las vidas ajenas y sobre los riesgos de confundir la vida con la literatura. Una obra sobre los que eligen la última fila, aquella desde la que se ven todas las demás (2006: 9).

<sup>3</sup> Virtudes Serrano realiza una revisión panorámica de la obra dramática de Juan Mayorga en el prólogo que dedica a *El jardín quemado*. En dicha panorámica se refiere a las piezas que presentan una brevedad extrema y que denomina «destellos dramáticos, como «La mano izquierda». Esta minipieza forma parte de *Teatro para minutos*, edición que reúne 28 piezas breves (2009) y a la que le precedió una publicación más reducida, también bajo el mismo título, integrada por 5 micropiezas (2001). Esta sugerente e innovadora apuesta dramática, que ha logrado un auge significativo en el panorama teatral español de las tres últimas décadas, se ve reflejada en algunos estudios críticos realizados que me permitieron vislumbrar nuevos horizontes de investigación: «El teatro breve del nuevo milenio: claves temáticas y artísticas» (2006), «Pasión por lo breve: minicuento y microteatro en la literatura española del nuevo milenio» (2009) y «Propuestas artísticas del nuevo milenio: minicuento, microrrelato y cine comprimido» (2010).

Es interesante, considerar, además, algunos datos que articulan la génesis de *El chico de la última fila* y arrojan luz sobre el significado global que entraña. En este sentido cabe apuntar que se trata de una obra por encargo y que está basada en la experiencia de Juan Mayorga como profesor de enseñanzas medias. Escribir bajo ciertas directrices no supone, sin embargo, una traba para el dramaturgo madrileño, como ha señalado en varias ocasiones; de hecho no es la primera vez que se enfrenta a esta modalidad y así se manifiesta, por ejemplo, en *Últimas palabras de Copito de Nieve*, *Animales nocturnos* y «Amarillo». *El chico de la última fila* se suma también a dichas propuestas escénicas. En esta ocasión la Compañía UR Teatro Antzerkia, fundada por Helena Pimenta en 1987, es la destinataria del texto que cobrará vida en el espectáculo dramático de 2006. Por otra parte, la elección del leit motiv central que creó la chispa generadora de la relación de dependencia entre maestro y discípulo partirá de una escena real. Así lo señala el dramaturgo madrileño, cuando rememora su labor como profesor de secundaria y relata cómo la lectura de un examen atípico, en el que un alumno le revelaba algunos detalles de su vida, constituyó «el embrión» de la obra.<sup>4</sup>

La escritura, el arte de contar historias filtradas por la imaginación, por la capacidad de fabulación que implica la literatura, constituye, por tanto, el pilar que sustenta la pieza dramática, sin embargo, también la filosofía y las matemáticas aportarán un juego sugerente donde la realidad y la fantasía se funden y complementan. No en vano, Ciencia y Pensamiento confluyen en la trayectoria académica y profesional de Juan Mayorga, bagaje cultural que combina armoniosamente con la estética literaria, con su dramaturgia. Así, si la filosofía nutre sus obras de atinadas reflexiones sobre temas actuales, las matemáticas le aportarán, junto a la literatura la capacidad de imaginar, de interrogar a la realidad, de involucrar al receptor. Esta circunstancia se plasma en *El chico de la última fila* donde es significativo señalar, por otra parte, cómo el intercambio de saberes ideado por el personaje principal, Claudio, le permitirá nutrirse del material necesario para continuar las redacciones —su novela por entregas— que entrega a Germán, su profesor de lengua y literatura. Con esta sutil estrategia puede indagar en la vida de la familia de Rafa, su compañero de clase, a quien ha elegido como protagonista. Así le ofrece ayuda en Matemáticas a cambio de recibir nociones de Filosofía. La pasión por la literatura se transformará, por tanto, en una obsesión donde se verán involucrados todos los personajes que conforman el entorno que rodea al joven aprendiz de escritor. Pero sin duda la magia de la creación logrará

<sup>4</sup>El proceso de gestación de la obra y algunos de los detalles que marcaron la puesta en escena se ponen de manifiesto en las entrevistas realizadas por José Manuel Mora («Mayorga escribe para Pimenta. Autor y directora dialogan con *El Cultural* sobre la obra *El chico de la última fila*», 2006) y María Martín: («Entrevista a Juan Mayorga», 2007).

envolver de manera especial a sus dos protagonistas centrales, emisor y destinatario, al trazar un estrecho vínculo entre profesor y alumno, de tal forma que sus vidas se sentirán alteradas por cambios significativos.

En consecuencia, al poder de la escritura se suma también la fascinación por la lectura, proceso ampliamente representado en la obra dramática de Juan Mayorga, como se desprende, por ejemplo, de *Cartas de amor a Stalin*, «BRGS», «Tres anillos», «La piel», «J.K.» y «Una carta de Sarajevo». En todas ellas los límites entre la realidad y la ficción aparecen desdibujados, como también se manifiesta en *El chico de la última fila*. No en vano, como señala Mayorga nos enfrentamos a una pieza dramática que aborda «el placer de asomarse a las vidas ajenas» y los riesgos que entraña «confundir la vida con la literatura» (2006: 9). Así, a través del controvertido alumno, Claudio, profundizará en el misterio de la creación estética, desentrañando las claves que configuran la ficción escrita. Los consejos del maestro sobre la función de la literatura, el papel del lector, la caracterización de los personajes, la estructura de la obra, la importancia de construir finales impactantes, entre otros, se revelan como reflexiones metadiscursivas que trazarán el aprendizaje del escritor en germen y la redacción de su original «novela por entregas». La reflexión en torno a la misión de un buen escritor y la finalidad del arte constituirá la primera lección que «el chico de la última fila» tendrá que afrontar, marco global donde se insertarán las diferentes estrategias que el profesor va desvelando para trazar los pilares de la escritura literaria:

GERMÁN [...] La primera pregunta que debe hacerse un buen escritor es: ¿Para quién escribo? ¿Para quién escribes tú? Es muy fácil sacar a la luz lo peor de cualquiera, para que la gente mediocre, sintiéndose superior, se ría de él. Es muy fácil agarrar a un personaje y mirarlo de cerca, sin prejuicios, sin condenarlo a priori. Encontrar sus razones, su herida, sus pequeñas esperanzas, su desesperación. Mostrar la belleza del dolor humano, eso sólo está al alcance de un verdadero artista (2006:27).<sup>5</sup>

En este marco general es significativo reseñar el papel participativo del lector en la recreación de la obra y las atinadas estrategias que debe asumir el narrador para hacerlo partícipe del juego literario, solo así nos enfrentaremos a un disfrute pleno de la escritura y también de la lectura, como bien sugiere Germán a su joven discípulo al evocar al emblemático Ulises y su viaje iniciático, al traer a la memoria *Las mil y una noches* y el arte de tejer historias que tan magistralmente inmortalizara la espléndida narradora Sherezade:

<sup>5</sup> En citas posteriores de la obra *El chico de la última fila*, se anotará junto al texto el número de la página o páginas correspondientes

GERMÁN: Un personaje desea algo y desarrolla estrategias para realizar ese deseo. Pero le surgen dificultades. Le salen al paso rivales, enemigos. Antagonistas. Ulises desea volver a casa, pero el ciclope quiere matarlo, la ninfa se enamora de él y los secuestra, las sirenas lo hipnotizan con su canto... A veces el conflicto no es del héroe contra otro, sino consigo mismo [...] ¿qué va a pasar? Al lector no se le puede dar tregua, hay que mantenerlo tenso. El lector es como el sultán de Sherezade: si me aburres, te corto la cabeza. Hay quien no cree necesario todo eso: conflictos, incertidumbre... Pero yo necesito que pasen cosas. Yo y todo el mundo [...]. La gente necesita que le cuenten historias (37).

La importancia del título, del paratexto, como artífice poético que marca para el lector un significativo horizonte de expectativas, también ocupará un lugar de reflexión en los encuentros entre profesor alumno. «El chico de la última fila», sugiere Germán a su discípulo para enmarcar su novela por entregas. A dicha propuesta se suma «Los números imaginarios», poético título que Claudio manifiesta de forma insistente haciendo confluir ciencias y letras, matemáticas y literatura; simbólico marco donde se perfila, en última instancia, el poder de la imaginación que comparten ambos discursos. No en vano, como proclama Mayorga en una entrevista reciente, «las matemáticas tienen una capacidad poética extraordinaria.» (2010) Y así se pone de manifiesto en el diálogo entre Claudio, el intruso aprendiz de escritor, y Rafa, el compañero que se transforma en el personaje de su historia, cuando la lección elegida afronta «los números imaginarios»:

RAFA: Raíz cuadrada de menos uno. Por más que lo pienso, no le veo el sentido.

CLAUDIO: no es un número real. Por eso se les llama números imaginarios: raíz de menos cinco, raíz de menos siete... Solo existen en la cabeza. Pero se les puede sumar, multiplicar... ¡dibujar! Se puede hacer cosas con ellos, aunque no existan (32-33).

La reflexión metafictiva concluye, como era de esperar, con los atinados consejos que el maestro de Lengua y Literatura le muestra a su alumno sobre la importancia de elegir un buen final para una obra de arte. De nuevo el lector asume un papel fundamental, al involucrarlo en el juego de emociones que el escritor desarrolla, al mostrarle lo inesperado, lo imprevisible, al no dejarlo indiferente. En las palabras de Germán se hace presente el gran reto que traslada Mayorga a su teatro y la importancia que tiene para él desafiar al lector/espectador. No en vano señalaba, en una entrevista realizada por Luis Navarro, que su objetivo es hacer una dramaturgia que «respete al espectador, que convoque su imaginación y su memoria y también lo desafíe» (2004). En este objetivo se manifiesta la importancia que tiene plasmar un final de impacto, como el que elige Claudio siguiendo los consejos de su maestro, su compañero de viaje que experimentará los sorprendentes y sinuosos misterios de la literatura:

GERMÁN: [...] ¿Sabes cuáles son las dos características de un buen final? Un buen final ha de ser tal que el lector se diga: no me lo esperaba y, sin embargo, no podía acabar de otra manera. Ése es el buen final. Necesario e imprevisible. Inevitable y sorprendente. Tienes que encontrarlo, un final que reconforte al lector o que lo deje herido (64).

Pero *El chico de la última fila* no se delimita exclusivamente como una obra metafictiva, como una fábula donde la pasión por la escritura creativa permite trazar un puente con grandes títulos de la historia de la literatura,<sup>6</sup> así, como se desprende de las creaciones artísticas de gran calado, también se tejen otras inquietudes, otras problemáticas, como la incomunicación entre padres e hijos, la rutina de las relaciones de pareja, la frustración de un profesor que no logra sus objetivos profesionales o la búsqueda de identidad de un joven alumno que utiliza la escritura para acercarse a su maestro y encontrarse a sí mismo. El viaje literario se torna viaje iniciático, aprendizaje vital que marcará para siempre la existencia de todos sus personajes y de manera especial al joven y al adulto que asumieron el reto de desafiar el poder de la palabra para forjar otros mundos posibles, para abrazar un espacio donde realizar sus sueños. Todo comenzó como un juego, con «una redacción bien escrita e interesante», tarea escolar que logró atrapar el interés del maestro. Y la literatura se contaminó de vida y de experiencia. Así lo manifiesta Juan Mayorga en «La extraña belleza de los números imaginarios», prólogo poético para una obra singular y entrañable:

El sábado fui a estudiar a casa de Rafael Artola. La idea partió de mí, porque hace tiempo que deseaba entrar en esa casa...»La firma Claudio, ese chico silencioso que se sienta en la última fila. La redacción termina con un «(Continuará)» porque no quiere acabar, es el primer capítulo de un libro peligroso. Y la primera estación de un viaje, no menos peligroso, que hacen juntos un chico y un adulto, dos enfermos de literatura (2006: 7).

Con estas palabras el dramaturgo madrileño hace referencia a un viaje con varias estaciones que marcará el proceso de enseñanza-aprendizaje donde confluyen literatura y vida. No es extraño, por tanto, que al final de la obra el alumno que ocupaba la última fila en la clase de bachillerato se libere de su equipaje y se enfrente a nuevos horizontes. Y así la maleta cargada de historias, de páginas escritas por autores célebres que le devuelve a su maestro sugiere poéticamente la superación de una etapa ontológica y la apertura hacia otras experiencias vitales.

<sup>6</sup> La metaficción constituye un reto que los grandes escritores de todos los tiempos han asumido con destreza, maestría y originalidad. Evoquemos por ejemplo obras y autores señeros como *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, *Niebla* de Miguel de Unamuno, *Los cuernos de Don Friolera* de Valle Inclán, *Fragments de apocalipsis* de Gonzalo Torrente Ballester, *Obabakoak* de Bernardo Atxaga. El interés por parte de la crítica ha puesto de manifiesto la gran variedad de novelas, dramaturgia y poesía que desvelan la gestación de la vida literaria en sus reflexiones metafictivas. Evoquemos, por ejemplo los estudios de Ana María Dotras (1994) y de Francisco G. Orejas (2003).

Es significativo reseñar, por otra parte, cómo este viaje simbólico se proyecta en la estructura haciendo confluír dos discursos que se complementan, revelándose a partir de una narración enmarcada y un relato intercalado que se manifiestan, en ocasiones, a través de un significativo contrapunto, hasta confluír con un sorprendente e inesperado final. De esta forma las secuencias dramáticas que corresponden a los encuentros entre maestro y discípulo y sus diferentes entornos familiares conforman el relato marco sobre el que se incrusta la ‘novela por entregas’, la obra en curso que significativamente contaminará de forma paulatina a los personajes reales, filtrados por la mirada curiosa de un joven y osado escritor. Esta mirada caleidoscópica se concretará en una composición episódica y fragmentaria, generada por la ruptura del tiempo y del espacio que provoca, como muy bien sugiere Helena Pimenta, «la acumulación de situaciones, de experiencias y de conflictos propia de la época contemporánea». Una estructura que califica como «apasionante» y que «recuerda al cine» sin dejar de ser teatro (2006)<sup>7</sup>. Esta estructura de carácter novedoso, experimental, también se manifiesta en *Hamelin* y constituye una firme apuesta de Juan Mayorga por renovar la escena, al reivindicar una dramaturgia que afronta nuevos lenguajes escénicos, como se desprende del sugerente prólogo que precede a la obra:

Frente a la afirmación «Eso no puede ser teatro», hay que levantar –no desde los manifiestos, sino desde la práctica escénica- la afirmación de que el teatro puede representarlo todo. Siempre que no traicione su origen. El origen del teatro, y su mayor fuerza, está en la imaginación del espectador. Si hace del espectador su cómplice, el teatro es imbatible como medio de representación del mundo (2007: 9).

Esta orientación novedosa que plantea en su dramaturgia permite conectarlo con otros autores de diferentes generaciones como, por ejemplo, Jerónimo López Mozo, José María Rodríguez Méndez, Alberto Miralles, Lluís Cunill y Sergi Belbel; dramaturgos que, como señala María José Ragué, sumaron su compromiso a la perplejidad ante una época marcada por los cambios tecnológicos y políticos y trasladaron a sus obras, de manera explícita o implícita, la reflexión sobre el propio teatro y su función en la sociedad. Dicha perplejidad se traduce, además, en mostrar textos plagados de sugerencias y cuya estructura no se rige por «la lógica causal del encadenamiento de la trama»:

---

<sup>7</sup> La originalidad que manifiesta la estructura de la obra ha sido señalada en varias ocasiones por la directora del espectáculo, Helena Pimenta. Las citas reseñadas concretamente se publicaron en *Alternativa Teatral* (8/1/2006) y en *ABC*, (14/10/2006).



Están inmersos en una perplejidad que les lleva a una textualidad más interrogativa que afirmativa, a un discurso dramático más alusivo que explicativo, a una palabra abierta a aquello que el discurso no puede decir, a una dramaturgia indagatoria que no se atiene a la lógica causal del encadenamiento de la trama. Es la búsqueda de los límites de la teatralidad, los de la textualidad (2003).

Cabe señalar, además, en el teatro de Mayorga, el notable influjo que ejercieron en su dramaturgia las matemáticas. Así, en varias ocasiones, se ha referido a su imprescindible contribución en su formación como dramaturgo (2010). No en vano le permitieron trazar la estructura de sus obras trabajando la síntesis, la expresión en su suma desnudez, mostrando, por otra parte, simetrías, repeticiones, puntos de conexión que el receptor tiene que dotar de sentido. Es importante considerar, en este contexto, que si *Hamelin* es una obra «tan pobre», como señala el dramaturgo madrileño en el prólogo, «que necesita que el espectador ponga, con su imaginación, la escenografía, el vestuario y muchas cosas más», *El chico de la última fila* aboga por un receptor que complete todos estos silencios y ordene también el aparente caos que entraña su discurso dramático. Así, en ocasiones, la transición entre las secuencias no aparece marcada por las didascalias, de tal forma que se superponen unas a otras alterando la cronología y mezclando los espacios.<sup>8</sup> No en vano, como sugiere Mabel Brizuela, la obra de Mayorga se caracteriza por afrontar cierta complejidad estructural que proclama la colaboración y la complicidad del receptor para imprimirle unidad y sentido:

Teatro complejo pero no caótico en el que las tramas son construcción del espectador a través del hilo conductor de las isotopías que postulan la coherencia textual. A veces están desveladas desde la primera escena, como ocurre en «Himmelweb [...]», otras veces superponen y mezclan tiempos y espacios escénicos que el espectador deberá ordenar y, sobre todo, poner en relación dialéctica («Cartas de amor a Stalin, El chico de la última fila») [...] (2008: 6).

Sin duda este aparente caos que se manifiesta en *El chico de la última fila* constituye el tejido dramático ideal para representar el juego de miradas que conforma la obra. De esta forma la realidad aparece diseccionada por la mirada curiosa de Claudio,<sup>9</sup> el aprendiz de escritor, pero a su perspectiva se suman otras conformando un universo

<sup>8</sup> Es significativo señalar, con respecto a la puesta en escena, llevada a cabo por la Compañía «Ur Teatro», cómo se resolvió la interacción entre espacios y tiempos diferentes. Así, como señala Helena Pimenta, en una entrevista realizada por José Manuel Mora, «La escenografía de Tomé crea desde el comienzo de la función diferentes espacios delimitados por muros y barreras que configuran una poética basada en la convivencia de espacios geométricos inspirados en la arquitectura contemporánea. A medida que transcurre la acción los muros se van difuminando y los espacios se van mezclando» (2006, *El Cultural.es*, <http://goo.gl/CNTFW>, 15/04/2011).

plural en el que se implican también Germán, el maestro, y su mujer, Juana; Rafa, el compañero de estudios, y sus padres. Sin embargo sobre todas ellas predomina el punto de vista de ese silencioso alumno que significativamente ocupa la última fila. Un espacio privilegiado, único, porque desde esa atalaya puede contemplar a todos sin ser visto, puede imaginar diferentes modelos de mundo, puede urdir historias sin ser interrumpido. Como su profesor, él también prefiere observar la realidad desde ese lugar reservado. No en vano, como bien señala Mayorga, en dicho espacio simbólico se sitúan aquellos que pueden llegar a ser grandes genios:

[...] la última fila es un lugar físico, pero también moral y poético. Hay mucha gente que elige la última fila en el mundo escolar, laboral o familiar, un espacio desde el que se puede ver sin ser observado. En la vida nos encontramos con ese tipo de figuras, observadores de la realidad que en algún caso se convierten en artistas y en otros nunca llegan a abrirse (29/5/2007).

La mirada de Claudio, su curiosidad extrema lo transforman en una especie de demiurgo que ha encontrado en la literatura la forma de acceder a los espacios íntimos, donde se ocultan los secretos más insospechados. Así su compañero de clase, Rafa, y sus padres se transformará sin imaginarlo en su objetivo, también su profesor, aunque no se desvele hasta el final de la obra. La escritura le ofrece el poder de bucear en los espacios más diversos: parques, casas familiares, bibliotecas... Y, sobre todo, la ventana destaca como lugar privilegiado que le permite también observar la realidad sin ser visto, imaginar otras vidas, como la última fila, desde la que contempla el mundo.

El protagonismo de la mirada, tan significativa en *El chico de la última fila*, permite, por otra parte, trazar un paralelismo con otros robinsones urbanos, observadores de la realidad, que trazaron itinerarios reales y simbólicos en la cartografía de la literatura universal contemporánea. Evoquemos, por ejemplo al paseante anónimo de Charles Baudelaire -*Spleen de París*-, al insatisfecho dublinés de James Joyce -*Ulises*- y al pirandelliano robinson granadino de Antonio Muñoz Molina -*El robinson urbano*-. Junto a ellos se sitúa Claudio, el chico de la última fila, protagonista de un viaje físico que se contrapone a un viaje simbólico que lo

<sup>9</sup> Como señala Mayorga «La realidad no es evidente, sino que hay que hacer un esfuerzo para mirarla». Estas palabras, donde, como manifiesta el dramaturgo madrileño, se hacen presentes las aproximaciones de Paul Klee- «El arte no imita la realidad, sino que la desvela», pueden muy bien aplicarse al mensaje que traslada a su obra *El chico de la última fila*. No es extraño, por tanto, que la mirada curiosa de Claudio, su protagonista, se detenga en los extraños ángeles de Paul Klee que adornan las paredes de la casa de su amigo Rafa Artola, figuras enigmáticas que sugieren los misterios de la creación, enigmas que se equiparan a aquellos a los que el chico de la última fila intenta acercarse mediante la palabra escrita: «CLAUDIO.- Son ángeles como los pintaría un niño. Las alas parecen garras. No vuelan, se los lleva el viento. «Zerstorung», quiere decir destrucción, «Unterbrechung», interrupción, «Hoffnung», esperanza. Rettung», salvación» [...] (42).

conducirá hacia el encuentro consigo mismo. Significativamente su peregrinación ontológica se tornará laberinto, figura del caos que, como bien sugiere Elena Barroso, simboliza «soledad, inseguridad, angustia...» y que «cristalizará en el discurso» preferentemente a través de «la fragmentación» (2001: 12).

Sin duda Juan Mayorga ha trazado una obra compleja, enigmática, conmovedora y entrañable, donde la escritura asume el papel de revelar los secretos más íntimos del ser humano, sobre todo sus anhelos, sus esperanzas, sus frustraciones, su soledad y su falta de afecto. Personajes de gran profundidad psicológica, como el angustiado profesor y el enigmático alumno, mostrarán- como también lo hiciera Mario Vargas Llosa- que el escritor tiene una voluntad decidida que le permite construir una realidad ficticia, en la que se entretajan experiencias, sueños, mitos que le atormentan y que tratará de «recuperar y exorcizar con las palabras y la fantasía» (1971: 87). Su obra se erige también en una especie de manifiesto dramático donde se revelan sus inquietudes artísticas, su concepción del teatro, su apuesta por la novedad y la experimentación. Pero, sobre todo, *El chico de la última fila* constituye un homenaje a la vida y a aquellos momentos que provocan encuentros enriquecedores como los que protagonizaron aquel maestro y su discípulo compartiendo una misma enfermedad: la literatura.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALBONA, G. (2008): «La finalidad primera del teatro es construir una experiencia», *El Diario Montañés*, <http://goo.gl/mRt87> (02/09/ 2008).
- BARROSO VILLAR, M<sup>a</sup> E. (2001): «Comunicación literaria y espacio», Barroso Villar, M<sup>a</sup> E. (ed.), *Comunicación literaria y espacio. Andalucía, universo narrativo del siglo XX*. Sevilla, Universidad de Sevilla y Fundación El Monte, 9-17.
- BRAVO, J. (2006): «Juan Mayorga regresa al instituto en su obra «El chico de la última fila», *ABC*, 14 de octubre.
- BRIZUELA, M. (2008): «El teatro de Juan Mayorga. Arte de la memoria», Universidad Nacional de Córdoba, <http://goo.gl/4k3dt>, (01,02, 03/10/2008).
- DOTRAS, A. M<sup>a</sup> (1994): *La novela española de metaficción*. Madrid, Júcar.
- FERNÁNDEZ ABEJÓN, L. (2010): «Entrevista a Juan Mayorga. «Las matemáticas tienen una capacidad poética extraordinaria», *Matematicalia. Revista digital de divulgación matemática de la Real Sociedad Matemática Española*.
- MARTÍN, M<sup>a</sup> (2007): «Entrevistas. Poner en circulación el texto de un autor contemporáneo comporta riesgos comerciales». 29/5/2007 ([lcallemayor.net](http://lcallemayor.net). Guía del Ocio, Cultura y Turismo).

- MAYORGA, J. (2006): *El chico de la última fila*. Ciudad Real, Ñaque.
- (2007): *Hamelin*, Ciudad Real, Ñaque.
- MORA, J. M. (2006): «Mayorga escribe para Pimenta. Autor y directora dialogan con *El Cultural* sobre la obra *El chico de la última fila*», <http://goo.gl/V4LtX>, (12/10/2006).
- NAVARRO, L. (2004) «Juan Mayorga», Revista *Proscritos*, Mayo, Año 3, Nº 11, <http://goo.gl/zAGcZ> (13/04/2011).
- OREJAS, Francisco G. (2003): *La metaficción en la novela española contemporánea. Entre 1975 y el fin de siglo*. Madrid, Arco Libros, 2003.
- OROZCO VERA, M. J. (2006): «El teatro breve del nuevo milenio: Claves temáticas y artísticas», en Romera Castillo, José (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid, Visor Libros, 721-734.
- (2009): «Pasión por lo breve: minicuento y microteatro en la literatura española del nuevo milenio», en *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Salvador Montesa (ed.), Málaga. Aedile, 431-442.
- (2010): «Propuestas artísticas del nuevo milenio: minicuento, microteatro y cine comprimido», en Nieto Nuño, Miguel (coord.), *Literatura y comunicación*. Madrid, Castalia, 345-368.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1987): «Ideas sobre la novela» en *Obras completas*, III. Madrid, Alianza Editorial.
- PERALES, L. (2003): «Hay que provocar la desconfianza del público», *El* <http://goo.gl/Q2Yyg>, (13/04/2011).
- RAGUÉ, M<sup>a</sup> J. (2003): «El universo referencial del teatro. Evasionismo y escapatismo. Perplejidad y compromiso de los autores», *La Ratonera. Revista Asturiana de Teatro*. 7, enero.
- SERRANO, V. (2007): «Introducción a *El jardín quemado*», en *El jardín quemado*. Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 9-25.
- VARGAS LLOSA, M. (1971) *Gabriel García Márquez. Historia de un deicidio*. Barcelona, Barral Editores.