

PRESENTACIÓN

Varios profesores de las Secciones Internacionales de España en Francia decidimos, en el mes de septiembre de 2021, constituir un grupo de trabajo dedicado a la elaboración de materiales sobre el teatro español contemporáneo y, de manera especial, sobre Juan Mayorga y su obra *El chico de la última fila*, la cual forma parte del *Programme limitatif* en vigor durante el año académico actual, 2021-2022, para el nivel de *Terminale*.

A lo largo del primer trimestre del presente curso, hemos elaborado varios documentos que ponemos ahora a disposición de nuestros compañeros y compañeras en las SIE de Francia. Nuestro objetivo ha sido el de ofrecer una documentación de calidad, lo más exhaustiva posible, con vistas a su utilización en las clases de Lengua y literatura. Hemos tenido como referente en todo momento aunar el rigor científico con la imprescindible perspectiva didáctica a la que nos debemos como docentes. Es por eso por lo que ofrecemos la información recopilada en un doble formato: editable (Word, LibreOffice) y no editable (pdf), para que cada Sección y cada profesor/a pueda hacer de los materiales el uso que juzgue más oportuno.

En nuestro trabajo, hemos intentado abarcar varios aspectos importantes para una cabal comprensión del fenómeno teatral y de la producción dramática de Juan Mayorga. En concreto, hemos atendido a cuestiones relevantes como:

- el enfoque general del comentario de textos teatrales,
- una visión panorámica del teatro español desde la posguerra hasta la actualidad,
- introducción clara y pedagógica al autor y su obra teatral,
- sugerencias para el trabajo en el aula con *El chico de la última fila* y, por último,
- tres modelos de comentario de texto, con fragmentos correspondientes al principio de la obra, a su intermedio y a su final.

La relación de documentos elaborados por nuestro grupo de trabajo es la siguiente:

- Documento 0. Presentación.
- Documento 1. Orientaciones para el comentario de textos teatrales.
- Documento 2. El teatro español desde la primera posguerra hasta la actualidad.
- Documento 3. Panorama del teatro español desde 1939 a la actualidad. Esquema básico.
- Documento 4. Claves de lectura para *El chico de la última fila*.
- Documento 5. Guía de lectura de *El chico de la última fila*.
- Documento 6. Sugerecias para el trabajo en el aula. *El chico de la última fila*.
- Documento 7. Comentario 1. *El chico de la última fila*.
- Documento 8. Comentario 2. *El chico de la última fila*.
- Documento 9. Comentario 3. *El chico de la última fila*.

Nuestro grupo estuvo formado por los siguientes profesores y secciones:

- Antonio Huelva Salas. SIE Burdeos. Coordinador del grupo de trabajo, redactor de los documentos 5 y 9.

- Javier Fornieles Ten. SIE Saint-Germain-en-Laye. Redactor del documento 4.
- José Antonio García Fernández. SIE Lyon. Redactor de los documentos 1, 3, 6 y 7.
- Manuel Jiménez Escobar. SIE París. Dirección teatral de la representación con alumnos de Seconde de "Fracción", una de las piezas de *Teatro para minutos*, de Juan Mayorga.
- José Luis Pérez Ordóñez. SIE Brest. Redactor de los documentos 2 y 8.

Esperamos haber estado a la altura de las circunstancias y haber conseguido elaborar unos materiales de interés, en la línea de calidad exigible a los centros de la Acción Educativa Española en el Exterior.

Enero de 2022

Javier Fornieles Ten. SIE Saint-Germain-en-Laye

José Antonio García Fernández. SIE Lyon

Antonio Huelva Salas. SIE Burdeos

Manuel Jiménez Escobar. SIE París

José Luis Pérez Ordóñez. SIE Brest

ORIENTACIONES PARA EL COMENTARIO DE TEXTOS TEATRALES –

Juan Mayorga, *El chico de la última fila*. Curso 2021-2022

Según los acuerdos a los que han llegado los **profesores de Lengua y literatura** de las **SIE en Francia**, en los **exámenes BAC** se presentarán **dos textos distintos (opción A y opción B, o bien, texto 1 y texto 2)** a los alumnos, quienes deberán elegir uno de ellos para el **comentario**. Los textos seleccionados podrán ser de: **poesía, teatro, novela** o un **artículo periodístico**.

Para los **textos teatrales**, estos procederán siempre de una sola obra propuesta para la convocatoria 21-22: ***El chico de la última fila***, de **Juan Mayorga**.

En el examen BAC, habrá una **única pregunta** sobre el texto que corresponda comentar, del siguiente tenor literal:

TAREA: Realice el comentario literario completo de uno de los dos textos anteriores.

CRITERIOS DE CALIFICACION: La puntuación total se distribuirá atendiendo a los siguientes aspectos:

- * **Contexto literario y cultural:** hasta 5 puntos.
- * **Análisis del texto** (comprensión, estructuración, recursos técnicos y expresivos): hasta 10 puntos.
- * **Conclusión (síntesis y valoración):** hasta 1 punto.
- * **Corrección lingüística y presentación:** hasta 4 puntos.

Como no habrá otras preguntas específicas de teoría en el examen, se considerará que el fragmento teatral que va a ser comentado sirve de **excusa** para que el alumno haga una demostración de sus **conocimientos de historia literaria** y, más específicamente, sobre el **género teatral en España**.

Por lo tanto, antes de comenzar con el comentario del fragmento propiamente dicho, el alumno deberá dedicar un tiempo (y un espacio) a explicar el **contexto literario y cultural** inmediatamente precedente, subsiguiente, contemporáneo y coetáneo del dramaturgo elegido.

Para facilitar esta tarea, que será puntuada con un máximo de **cinco puntos**, incluimos aquí una **relación** de las cuestiones que los alumnos pueden/deben tratar para obtener una buena puntuación.

TEATRO (Juan Mayorga, 1965-...):

- El teatro existencialista y social.
- El teatro renovador y experimentalista.
- El teatro último (aquí estaría **Juan Mayorga**).

Un esquema más detallado del **contexto** del **teatro español posterior a la Guerra civil**, así como el desarrollo del mismo, lo ofrecemos en el documento “**El teatro español desde la primera posguerra hasta la actualidad y obra de Juan Mayorga**”. El alumnado adaptarlo, sintetizarlo y personalizarlo con vistas a su utilización en los trabajos y exámenes.

Tanto en lo que se refiere a la **contextualización** del fragmento para comentar (5 puntos) como por lo que hace al **análisis** del mismo (10 puntos), los alumnos podrán hacer su **comentario** con total **libertad**, dividiéndolo o no en apartados de título similar, o incluso igual, al que reza en el enunciado de la pregunta. Eso sí, en todo caso, deberán tener en cuenta que los profesores encargados de la corrección, de cara a homogeneizar la tarea correctora y atendiendo al principio de **evaluación objetiva**, tendrán que aplicar los **criterios correctores** citados más arriba.

Se valorará la **originalidad** en el enfoque y en la presentación del comentario. Por ejemplo, un alumno puede optar por separar con un espacio en blanco cada una de las partes de su comentario (de cara a facilitar su corrección), en lugar de dividirlo en apartados o epígrafes.

Como **punto de partida**, se ofrece el siguiente **guion para el comentario de textos teatrales**, advirtiendo de que no se trata de un canon, sino más bien de una sugerencia. Lo importante es dar forma de redacción a lo escrito, producir un texto bien construido, cohesionado, coherente, con progresión temática desde la introducción hasta la conclusión. La **extensión** que se sugiere de cada apartado es simplemente orientativa (el alumnado podrá escribir más o menos sobre cada una de las tareas propuestas).

Es muy importante el cuidado de la expresión, de la ortografía, la caligrafía y la presentación. La redacción clara, la división del texto en párrafos, la legibilidad del trabajo son pluses que ayudarán a obtener una buena calificación.

COMENTARIO DE TEXTOS TEATRALES

1. **Contexto histórico-social-literario.** (al menos, 4 páginas) - **5 puntos.**
 - Contexto histórico y literario.
 - Vida y producción literaria del autor. (En el caso de Mayorga, es importante hacer referencia a los principales montajes de sus obras, versiones cinematográficas...)
 - Presentación de la obra y localización del fragmento.
2. **Análisis del fragmento:** (al menos, 6 páginas) - **10 puntos.**

- Resumen del contenido. Tono (cómico, dramático...).
 - Tema/s y su relación con la obra.
 - Estructura interna o núcleos temáticos.
 - Características de género (estructura externa) y si lo que hacen o dicen es coherente:
 - a) Acotaciones (normalmente, no son importantes).
 - b) Personajes (los que aparecen en el fragmento y si lo que hacen o dicen es coherente con su comportamiento en la obra).
 - c) Espacio (valor simbólico del espacio presentado).
 - d) Tiempo (interno/hechos históricos aludidos).
 - Análisis del diálogo (fondo-forma), fijándose sobre todo en:
 - a) Rapidez-lentitud de los diálogos, y lo que significa. Si hay monólogo o réplicas largas o si hay frases cortas que indican nerviosismo o comicidad. Se relaciona con el género: la comedia requiere normalmente réplicas cortas. Monólogos o parlamentos más largos, intervenciones...
 - b) Presencia o ausencia de interjecciones, interrogaciones, puntos suspensivos, con lo que esto significa (funciones del lenguaje, oralidad: interrupciones, frases entrecortadas, repeticiones...).
 - c) Funciones del lenguaje o intencionalidad de los diálogos (la función apelativa para dar órdenes, por ejemplo).
 - d) Vocabulario utilizado, que indica clase social, época y registro (coloquialismos, vulgarismos, costumbrismo, lenguaje cotidiano, expresiones y frases hechas, refranes...
3. **Conclusión.** (de media página a una página) - **1 punto.**
- Resumen de lo dicho y...
 - Apertura, amplificación (conexión de la obra con la realidad, con alguna perspectiva original, propia, que el alumno quiera ofrecer)
4. **Corrección lingüística y presentación:** hasta **4 puntos.**

Enero de 2022
Javier Fornieles Ten. SIE Saint-Germain-en-Laye
José Antonio García Fernández. SIE Lyon
Antonio Huelva Salas. SIE Burdeos
Manuel Jiménez Escobar. SIE París
José Luis Pérez Ordóñez. SIE Brest

EL TEATRO ESPAÑOL DESDE LA PRIMERA POSGUERRA HASTA LA ACTUALIDAD.

Como hemos hecho con otros géneros literarios, elegimos el final de la Guerra Civil como frontera que da inicio a las etapas del teatro que pretendemos abordar, por las evidentes consecuencias políticas, sociales y naturalmente también culturales que este evento histórico tuvo en la historia de España. Efectivamente, la guerra y la censura posterior dan al traste con el ambiente innovador del teatro anterior (Lorca, Valle-Inclán). A las limitaciones no sólo temáticas, sino también formales con las que el teatro de la Posguerra se topa, tenemos que añadir el desarrollo paulatino de las salas de cine (o de las proyecciones en espacios públicos con motivo de las fiestas locales, promovidas y controladas por los ayuntamientos), que entran en directa competencia con el teatro (sobre todo para las compañías modestas: “El viaje a ninguna parte”, novela y película de Fernando Fernán Gómez, es un claro retrato del ambiente teatral del primer Franquismo, al menos en las pequeñas localidades).

Presentamos a continuación una evolución (y clasificación) del teatro a lo largo de estos últimos ochenta años, con el ánimo sobre todo de que sea completa e ilustrativa (resumimos el argumento de algunas obras), pero sencilla; y sobre todo con el ánimo de ayudar al alumnado en la comprensión del contexto teatral y posterior redacción de los comentarios, a sabiendas de que hay matices y aspectos que se pierden, como en toda clasificación.

1. **La comedia burguesa**, heredera de la comedia “benaventina”. Hablamos de un teatro que mantiene una estructura escénica convencional, que procura unos diálogos medianamente ágiles del gusto del público, con un tono no pocas veces frívolo. De hecho, “Los intereses creados” (Jacinto Benavente) y “La señorita de Trévez” (Carlos Arniches) siguen llenando las salas.

Con este **teatro de enredo** de épocas anteriores podemos emparentar obras de los primeros años de la dictadura, que han pasado muy discretamente por la historia de la literatura, pero en estos años son éxitos comerciales. Podemos mencionar “Con la vida del otro” (comedia negra en la que, tras la muerte de un actor, la policía decide contar con la ayuda de un doble del fallecido, de apariencia exacta al mismo), de **Carlos Llopis**, (1945) o “Don José, Pepe y Pepito” (padre e hijo se enamoran de la misma empresaria estadounidense, con los consiguientes enredos que ello supone), de **Juan Ignacio Luca de Tena** (1952).

Más allá de la comedia, podemos señalar en este apartado de teatro cómodo para el régimen las obras más adeptas, a veces correspondientes a lo que se suele llamar “**teatro de tesis**”, por procurar una clara defensa de ideas morales en el argumento, como es el caso de “La cárcel infinita”, de **Joaquín Calvo Sotelo** (1945), o “Callados como muertos”, de **José María Pemán** (1952).

Igualmente, hablamos de estas obras no porque sean hitos de la innovación en la historia del teatro, sino por el éxito de público y sobre todo las facilidades de representación que encontraban en estos primeros años del régimen franquista.

En esta línea podemos hablar también, ya en la segunda mitad del régimen, de la producción teatral de autores como Alfonso Paso, Jaime de Armiñán o Juan José Alonso Millán, grandes éxitos de venta de localidades en los años sesenta y setenta y también relacionados con el cine de la época (Juan José Alonso Millán es una figura indispensable en el denominado “landismo”, la comedia

ligera y costumbrista del cine español en esta época: Alfredo Landa, popular, apreciado y reconocido actor omnipresente en el cine español de estas dos décadas).

2. **El teatro de humor** (años 40-50) tiene en Enrique Jardiel Poncela y Miguel Mihura sus principales figuras. Ambos autores se formaron en el ambiente literario del 27 antes de la guerra, pero es ahora cuando triunfan.

Enrique Jardiel Poncela (“Eloísa está debajo de un almendro”, 1940) busca el humor en el planteamiento de situaciones inverosímiles y absurdas. Abundan los enredos, los diálogos imposibles y la locura, todo desde el punto de vista de la comedia. Se pretende sobre todo renovar el humor mediante situaciones inverosímiles, anécdotas poco convencionales y un lenguaje lleno de agudezas y de ingenio. Los personajes que aparecen en la obra están aquejados de comportamientos que se apartan de lo común

Miguel Mihura fue un brillante autor que sufrió la censura de su primera obra (“Tres sombreros de copa”, 1932) hasta estrenarla en 1959. Era ésta una comedia ambigua donde el humor chispeante se combina con una crítica ácida y mordaz sobre el amor y la familia. La historia transcurre en un hotel de provincias, en la “habitación de un hotel de segundo orden”, “en una capital de provincias de segundo orden”, la noche en la que se hospeda en él, Dionisio, su protagonista, a la espera de su boda, que se celebrará al día siguiente. En el intervalo de esas horas, llega a conocer a Paula, joven bailarina de una compañía de revistas, de paso por la ciudad, que actuará en ella también el día siguiente. La presencia de Paula y la *troupe* de la compañía le descubre un mundo que le era desconocido, y hace que Dionisio reconsidere su intención de casarse, para marcharse con Paula. Finalmente, resignado, sale del hotel en dirección a su boda. Observamos así en el teatro de Mihura un marcado fondo amargo: a pesar de ser una sucesión de escenas improbables y cómicas, “Tres sombreros de copa” está ciertamente cargado de crítica social.

3. El **teatro poético** y el **teatro en el exilio**. Incluimos en un mismo apartado estos dos conceptos porque **Alejandro Casona** es un representante de ambos. Ya había recibido el Premio Nacional de Literatura en 1932. Su compromiso con el gobierno de la república le obligó al exilio, del que regresaría en 1962. Es fuera de España (México, Argentina) donde estrenó la mayor parte de su obra durante el periodo que nos ocupa. Destacamos, sin lugar a dudas, “La dama del alba”: el ambiente mágico, la presencia constante de la muerte (la peregrina) y sobre todo lirismo del texto (comparaciones, sinestesias) son las principales características de la obra (teatro poético). No podemos pasar por alto la figura de **Rafael Alberti**, que durante su exilio escribió obras como “La gallarda” (en verso) y “Noche de guerra en el museo del Prado”. **Max Aub**, desde su exilio mexicano, abordó durante los años cuarenta el tema de la guerra y del exilio en obras como “Morir por cerrar los ojos” o “El rapto de Europa”.

4. Existencialismo y realismo social.

En 1949 **Antonio Buero Vallejo** estrenó “Historia de una escalera”, obra que rompe con el teatro de evasión habitual hasta la fecha. En 1953 es **Alfonso Sastre** quien estrena “Escuadra hacia la muerte”. Son dos obras donde la realidad y la crítica social vuelven a escena.

Antonio Buero Vallejo (1916-2000) hizo un teatro de fuerte carácter ético y existencial. Predomina el tono reflexivo y en él se combina sabiamente crítica, pureza dramática y éxito de público. Con frecuencia sus obras tienen un matiz trágico. En "Historia de una escalera" está presente la lucha contra un mundo hostil y el inconformismo, con un poco de esperanza: se busca despertar la conciencia del espectador ante la realidad que se observa, bastante identificable con la propia del momento. La comparación con el Tremendismo narrativo de los años cuarenta y con la novela social de los cincuenta (de protagonista colectivo) se hace inevitable. Podemos afirmar que Buero Vallejo eligió un teatro arriesgado, pero no temerario, es decir, teatro crítico, pero siempre representable, dentro de los límites admitidos por la censura y el público. De hecho, ganó el Premio Lope de Vega con "Historia de una escalera" en 1949 (aun habiendo pasado una temporada en la cárcel por luchar con el bando republicano, siendo posteriormente indultado). Es su obra más conocida: relata la historia de un buen número de vecinos a lo largo de veinte años (1929-49), en los que se observan sus problemas económicos y sus pormenores sentimentales. Es una obra de esperanza y de frustración. Anteriormente había escrito "En la ardiente oscuridad" (1946), reflexiva y existencial (en un colegio de ciegos todos son felices en lo que creen que es una vida normal hasta que llega un nuevo alumno que les despierta la esperanza y el desasosiego por algo imposible: la luz). Muy interesante es también hacer alusión a "El tragaluz", que se centra en las relaciones entre dos hermanos, separados tras la guerra civil y que, pasados los años, sitúa al primero en una buena posición social y al segundo viviendo en una situación mísera. Las referencias a las consecuencias de la guerra y la victoria franquista, aun siendo estrenada todavía en plena dictadura (1967), son evidentes.

Alfonso Sastre es el otro gran representante del teatro comprometido en esta época. Entiende que el teatro es un medio de concienciación y de agitación, sin rehuir los temas abiertamente políticos. Fue lógicamente perseguido y censurado por el franquismo. Dentro de una tendencia realista, su obra reflexiona con tono trágico acerca de la necesidad permanente de un cambio social de tintes revolucionarios.

En 1953 tiene lugar su primer gran éxito, "Escuadra hacia la muerte", drama en dos actos estrenado el 18 de marzo de 1953 (prohibido a la tercera representación e interpretado por el T.P.U., Teatro Popular Universitario): un grupo de soldados se encuentra castigado en una Tercera Guerra Mundial y se subleva asesinando al cabo; sienten, sin embargo, angustia y soledad y cada uno escapa de ella a su manera: Adolfo intentará sobrevivir en el monte, Andrés se pasará al enemigo y Javier se ahorcará. Pedro y Luis confían en el perdón.

El 17 de septiembre de 1954 se estrenó "La Mordaza", que trata de forma encubierta el tema de la dictadura, la represión y la censura. El déspota Isaías Krappo asesina a quien fue víctima suya durante una guerra civil y, aunque su familia lo sabe, sólo su nuera rompe la mordaza del silencio, compuesta de miedo, respeto y fidelidad familiar. Isaías muere en prisión y eso alivia a sus hijos.

El teatro comprometido de Buero y Sastre inspiró a la **Generación realista de los años 60**. Como con la novela y la poesía, los dramaturgos del realismo social proponen obras de denuncia y protesta ante las injusticias sociales: la explotación humana, las desigualdades sociales, la marginación, la hipocresía, etc. Formalmente hacen un teatro directo y desafiante (eso sí, cargado de simbolismo), muy alejado del lenguaje neutro del teatro oficial o triunfante. Destacan en este grupo autores como, **Carlos Muñiz** ("*El tintero*"), **Lauro Olmo** ("*La camisa*", 1962) y **José Martín Recuerda** ("*Las salvajes de Puente San Gil*", 1963).

5. **El teatro experimental y vanguardista.** Hablamos de un teatro en el que la escena se convierte en un lugar de sorpresa y provocación para el público: el

diálogo no tiene por qué transmitir ni ideas ni sentimientos. Se juega con mensajes ilógicos y absurdos, con personajes a veces sin profundidad psicológica (recordemos “La cantante calva” de Ionesco) y con unos decorados inverosímiles y extraños. La realidad aparece degradada para subrayar el vacío y absurdo de nuestras vidas. Por ello se suele hablar igualmente de **“teatro del absurdo”**. Beckett e Ionesco son referentes europeos en este tipo de teatro. En España, sin lugar a dudas, en este ambiente de renovación formal y de provocación temática de los años sesenta y setenta destacan **Francisco Nieva** y **Fernando Arrabal**

Para hacer alusión al carácter crítico de este teatro, algunos autores lo han llamado teatro “subterráneo”. Podemos señalar en este aspecto el **“teatro furioso”** de Francisco Nieva (1924-2016). En el estreno de su “La carroza de plomo candente” (escrita en 1969 pero estrenada justo cuando Franco acababa de morir) se esparcieron por el teatro diversos panfletos -algo que abundaba en las calles y la Universidad debido a la situación política de España- con frases alusivas a una estética teatral cercana a la de la obra, como por ejemplo: "Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso gimnástico, el salto peligroso, la bofetada y el puñetazo" (Marinetti). La voluntad subversiva es evidente.

En esta misma línea, Fernando Arrabal calificó su producción dramática como **“teatro del pánico”**, porque predominaban la confusión y el terror, aunque también el humor y las imágenes oníricas. Desarrolla casi toda su obra en Francia y en francés, y sólo a partir de los años setenta es aceptado en España. A modo de ejemplo, “Picnic”, o “Pícnic en el campo de batalla” escrita por Arrabal con un largo proceso de creación entre 1952 y 1956 y estrenada en 1957, se sigue representando, en palabras del autor "para evidenciar lo absurdo de la guerra sorda". La obra cuenta, de manera absurda, como un matrimonio decide ir a la guerra a visitar a su hijo, un soldado, y proponerle un día de campo en el frente de batalla. Luego aparecerá un soldado enemigo, el cual se unirá a este *pícnic* de manera amistosa y empezarán a comentar lo que pasa en la guerra, llegando a la conclusión que ninguno de ellos quiere estar ahí, buscan soluciones para acabar con ese absurdo conflicto; felices con sus ideas y con la intención de regresar a casa, son asesinados por culpa de la batalla que empieza a hacer furor en donde ellos se encontraban.

6. Los nuevos grupos teatrales. El teatro en la transición.

Destacamos **Els Joglars** (1962), **Els Comediants** (1971) y **La Fura dels Baus** (1979), todas ellas fundadas en años previos o durante la Transición y, como podemos ver, de origen catalán. Cada una de ellas presenta sus peculiaridades. Sin lugar a dudas, Els Joglars destaca por su ácida crítica política (su fundador más conocido, Albert Boadella, pasó ocho días en prisión en 1977 por el escándalo que supuso su obra “La torna”). Els Comediants y La Fura dels Baus son compañías que conciben el teatro como un espectáculo total, en el que entran en juego las nuevas tecnologías y la producción colectiva. Igualmente, la participación del público en los espectáculos es otro de sus rasgos definitorios. Actualmente estas compañías, en mayor o menor medida, cuentan con el apoyo institucional. Se les han encargado grandes eventos (clausura de los Juegos Olímpicos del 92, Exposición Universal de Sevilla) y sus rostros son conocidos. También en Cataluña podemos nombrar El teatre lliure, Dagom Dagoll y La Cubana.

En la Transición española, otras compañías independientes no catalanas como el grupo **Tábano** desempeñaron un importante papel. Fundado por Juan Margallo en 1968 y dirigido posteriormente por Guillermo Heras, **el grupo Tábano** ha pasado a ser un icono de la transición teatral española. En la primera mitad década de los setenta, sus obras eran sistemáticamente prohibidas: la más renombrada “Castañuela 70”, una crítica de los últimos años de la dictadura franquista, fue, como decimos, prohibida e inmediatamente representada en distintas salas de Francia con un éxito considerable. También en Madrid destaca el grupo **Los Goliardos**, de origen universitario, con su manifiesto de 1967 “Hacia un teatro independiente” y cuya representación más conocida es “La boda de los pequeños burgueses”, de Bertolt Brecht, cuyo título habla por sí solo. En este grupo participaron figuras como Carmen Maura o Pedro Almodóvar.

7. El teatro español en la actualidad.

El panorama es muy amplio. Se suele coincidir en que, como en otros géneros, el teatro de los últimos cuarenta o cuarenta y cinco años es, ante todo, ecléctico. En los años ochenta, junto a las experimentaciones formales y temáticas anteriormente expuestas, encontramos un teatro denominado neorrealista, que describe temas cotidianos y actuales con un lenguaje vivo y cercano al público en el caso de **José Luis Alonso de los Santos** (“La estanquera de Vallecas” y “Bajarse al moro”) o que reinterpreta ahora con total libertad algunos episodios de la guerra civil y la represión franquista (“Ay Carmela”, “Las bicicletas son para el verano”, de **José Sanchis Sinisterra** y **Fernando Fernán Gómez** respectivamente; también “La cena de los generales” obra más reciente del ya mencionado Alonso de los Santos). Sinisterra es una de las figuras consagradas del teatro español actual (obras suyas posteriores: “El cerco de Leningrado” o “El lector por horas”).

Sobre generaciones posteriores a los autores mencionados, encontramos un grupo de autores y autoras ya más que consolidados. A este grupo pertenecen, entre otros, Juan Mayorga, Maxi Rodríguez, Alfonso Plou, Yolanda Pallín, Luisa Cunillé, Itziar Pascual y un largo etcétera. Todos ellos nacidos en los sesenta o posteriormente, en cualquier caso, se han dado a conocer a finales del siglo XX. Muchos de ellos tienen en común su paso por talleres y el contacto con autores más veteranos (valga como ejemplo la formación de Mayorga en el Centro Nacional de Artes Escénicas, dirigida por Guillermo Heras).

En cuanto a los autores más relevantes de la actualidad, podemos hacer mención a la llamada **Generación Bradomín**, que agrupa a los autores noveles que recibieron el premio Marqués de Bradomín (en alusión al personaje de Valle-Inclán), instaurado en 1984 por el Instituto de la Juventud, dependiente del entonces Ministerio de Asuntos Sociales.

En cuanto a los temas, como en cualquier manifestación cultural actual, resulta complicado hacer un resumen: consumismo, drogas, el ejercicio de la violencia de unos individuos a otros, la difícil libertad individual y la presión del entorno... Algunas de las obras ganadoras de premios Bradomín son un buen ejemplo del **retrato de la sociedad actual** que estos autores realizan en su obra: “Después de la lluvia”, de Sergi Belbel (1993), en la que los empleados de una oficina fuman en la azotea del edificio para compartir sus frustraciones laborales y personales; “Baldosas”, de David Desola (1999), sobre las difíciles relaciones contractuales que los firmantes de un crédito hipotecario contraen con el banco, en este caso, llevadas al extremo, ya que solo pueden ser pisadas las baldosas que se han pagado por el momento, a riesgo de que si se incumple esta norma el banco se quede con el apartamento y con el dinero

ingresado. En los autores de la generación Bradomín encontramos también **temas históricos revisados**, como “La herida en el costado” (2000), de Pilar Campos (militar nazi refugiado en Buenos Aires que es vigilado por dos espías judíos). Veremos igualmente como la revisión de la historia es uno de los temas centrales de la obra de Mayorga, accésit del Premio Bradomín en 1989 por “Siete hombres buenos”, en la que sus personajes revisan las posibilidades de un gobierno republicano en España, y su conocida “Himmelweg” y “El cartógrafo”, en las que interpreta también el holocausto nazi.

Por otra parte, autores y directores jóvenes de escena siguen representando obras clásicas. Hacemos aquí mención a la vitalidad de los festivales de teatro clásico, en su más amplia acepción (Mérida, Almagro, Olmedo, Cáceres, Alcalá de Henares...).

El nacimiento de las compañías teatrales independientes en los últimos años de la dictadura y sobre todo la proliferación de formas colectivas de creación, en la que se mezclan el texto y las convenciones teatrales clásicas con la participación espontánea del público y la fusión del teatro con otras artes ha dado lugar a la convivencia del llamado **teatro de autor** (por la importancia del texto original, incluidas las indicaciones sobre la puesta en escena) con el llamado **teatro de performance** (teatro abierto, creación colectiva, participación activa del público). Veremos que algunos autores actuales ya consagrados, como es el caso de Mayorga, ven compatibles ambas tendencias, admitiendo el papel esencial de la escenografía (y del director de escena) en la obra teatral y el carácter abierto de la obra y sus interpretaciones.

Sobre el teatro como forma de **creación colectiva**, merece ser citado **el grupo de teatro El Astillero**, en la en los años noventa y en contacto con autores como Paloma Pedrero, Maxi Rodríguez o Guillermo Heras se gestaron algunas de las obras primerizas de Mayorga (“Siete hombres buenos” y algunas de sus piezas breves como “El hombre de oro”, “La mala imagen” o “Legión”).

Uno de los aspectos en los que se suele coincidir para hablar de autores y autoras actuales es que muchos de ellos son cultivadores del metateatro, un teatro consciente que a veces involucra al espectador en el proceso interpretativo, a los personajes en el proceso creativo de la trama (aspecto éste central en “El chico de la última fila”), un teatro, en cualquier caso, consciente de sí mismo. Se suele hablar de autores y autoras vinculados al metateatro cuando hablamos de **Paloma Pedrero**, Ignacio del Moral, Ernesto Caballero, María Manuela Reina. Personajes que hablan de sí mismos, personajes que hablan del público y que juzgan al público (no nos referimos a dirigirse al público como sucede en los convencionales apartes), figurantes que toman el lugar de los protagonistas... son aspectos a los que nos hemos habituado en el teatro actual.

El apoyo institucional al teatro, materializado en organismos como el **Centro Dramático Nacional**, es otra de las realidades del teatro actual. El CDN, fundado en 1978, ha permitido la representación de obras antes vetadas (Max Aub, Arrabal). Del mismo modo, hay toda una nueva generación de autores, entre las que se encuentra Mayorga, que han recibido el respaldo del CDN. El **teatro independiente y el apoyo institucional**, actualmente, parecen tener fronteras difusas. Actualmente el CDN está dirigido por **Alfredo Sanzol** (nacido en 1972). En los títulos de la temporada 2021-22 destacan tanto los estrenos absolutos como “El bar que se tragó a todos los españoles”, del propio Sanzol, “El Golem”, de Mayorga, o “Las que limpian”, de la compañía gallega A Panadaría, como la puesta en escena de versiones de autores ya clásicos, entre los que mencionamos “Comedia sin título”, de Lorca, bajo la dirección de Marta Pazos.

Como en cualquier otra esfera de la sociedad española actual, **la incorporación de la mujer al mundo del teatro** en los últimos años ha sido más que notoria, sobre todo si la comparamos no ya con el teatro clásico, sino incluso con el teatro anterior a 1975. El mundo de la interpretación ya tenía un buen número de actrices consagradas, es lógico. Ahora es el ámbito de la creación y de la dirección escénica la que se ve nutrido de autoras en proporción creciente: Yolanda García Serrano, María Manuela Reina, la ya citada Paloma Pedrero; y otras autoras más jóvenes como Lola Blasco.

No podemos pasar por alto que el auge de las nuevas tecnologías, que pueden constituir un complemento muy válido para el teatro actual, también ha supuesto una dura competencia en las últimas décadas, no solo para el teatro, sino también para el cine. La irrupción de las plataformas digitales y la posibilidad de alojar vídeos en la red, con independencia de que sean compatibles o no con la supervivencia del teatro, ha creado nuevas generaciones de nativos digitales habituados a otros formatos, a otras formas de acceso a las manifestaciones culturales y a otros lenguajes.

Juan Mayorga, biografía y trayectoria dramática

Nacido en Madrid en 1965, Juan Mayorga realiza sus estudios superiores de Filosofía en la UNED y de Matemáticas en la UAM. Obtiene la licenciatura en ambas disciplinas en 1988. Observaremos en su obra la influencia de las matemáticas y de la filosofía (se doctora en Filosofía en 1997 con una tesis sobre Walter Benjamin, “Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin”, por la que recibe el premio extraordinario)

Podemos considerar a Mayorga como **un puente entre los autores actuales consagrados**, que comienzan su producción más reconocida en los años ochenta (como Sinisterra) **y el teatro actual**. Efectivamente sus primeros contactos con el teatro los tiene con José Sanchis Sinisterra. Por otra parte, participa en el colectivo de teatro El Astillero, en los años noventa, con autores anteriores y coetáneos a él (Guillermo Heras, Paloma Pedrero). La labor docente de Mayorga es también dilatada: profesor de Matemáticas en Madrid y Alcalá de Henares, profesor de Dramaturgia y de Filosofía en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) de Madrid y también ha impartido talleres de dramaturgia y conferencias sobre teatro y filosofía en diversos países. Actualmente es director de la cátedra de Artes Escénicas de la Universidad Carlos III de Madrid.

Juan Mayorga es actualmente una de las principales figuras del teatro español. Entre otros ha obtenido los premios Nacional de Teatro (2007), Nacional de Literatura Dramática (2013), Valle-Inclán (2009), Ceres (2013), La Barraca (2013), Premio Max al mejor autor (2006, 2008 y 2009) y a la mejor adaptación (2008 y 2013) y Premio Europa de Nuevas Realidades Teatrales (2016). Para terminar de ilustrar el reconocimiento público de su obra y su trayectoria, terminamos señalando que desde 2018 ocupa el sillón M de la Real Academia Española de la lengua.

Sobre los **primeros contactos de Mayorga con el teatro**, el autor reconoce en una entrevista al Centro Nacional de Artes Escénicas el impacto que ejercieron sobre él algunas primeras representaciones a las que acudió durante su adolescencia, en los años ochenta: “Doña Rosita la soltera”, “La vida es sueño” o “Seis personajes en busca de autor”. En numerosas entrevistas Mayorga ha destacado el impacto inicial

que tuvo la interpretación de Nuria Espert en “Doña Rosita la soltera”, bajo la dirección de Jorge Lavelli en el teatro María Guerrero, cuando el autor tan sólo tenía quince o dieciséis años y fue al teatro por un ejercicio del instituto: un escenario casi desnudo y un vestuario sencillo con el que la actriz, con muy poco, tan solo con la elocuencia de su cuerpo, estaba representando las distintas etapas de la vida de doña Rosita (la esperanza y la ingenuidad inicial, la frustración trágica del final). Efectivamente, en muchas **de las puestas en escena del teatro de Mayorga** (y sobre todo en sus textos originales) **observamos la sencillez de los decorados y la parquedad de las acotaciones** como una de los rasgos de su teatro, sencillo en las formas, pero cargado de significado.

Con la perspectiva del tiempo, Juan Mayorga subraya que lo que le marcó de estas primeras obras fue el hecho de que le planteaban interrogantes, que los significados no estaban enteramente cerrados y que sentía la exigencia de su colaboración como espectador para participar en el proceso. No olvidemos que Juan Mayorga está muy vinculado al mundo de la escenografía y que ya en sus inicios concibe el teatro como el resultado de una creación colectiva. Esto lo observamos **en muchas de sus obras (también en “El chico de la última fila”): a veces los tiempos y los espacios no están muy definidos**. Son obras que necesitan ser representadas, con el ejercicio de la dirección de escena. Sobre la importancia de la puesta en escena y la participación del resto de actores (incluyendo el espectador) que intervienen en el teatro como espectáculo total, Mayorga afirma: “una obra sabe cosas que su propio autor desconoce”.

El contacto directo con el alumnado, en concreto con la enseñanza secundaria, las relaciones profesor-alumno y la **ruptura con los modelos de autoridad** tienen una evidente presencia en la trama de “El chico de la última fila”. En este punto, consideramos de obligada mención la cita de **Walter Benjamin** a la que Mayorga se remite en tantas ocasiones: “la escuela no debería ser el lugar de dominio de una generación sobre otra, sino un lugar de encuentro o acompañamiento”. Esta perspectiva encaja perfectamente con la relación que se establece entre Germán y Claudio en la obra que vamos a leer. Además, Mayorga suele insistir en que **su teatro suele tener la voluntad de compartir interrogantes con el espectador, sin ofrecer respuestas cerradas**. Por otra parte, no son pocas las entrevistas en que Juan Mayorga ha expresado su voluntad de provocar un impacto en el espectador. Mayorga cita a Benjamin y su interpretación sobre la idea calderoniana (y también platónica) del sueño y la realidad, llevada al teatro: “el sueño no es lo opuesto a la vigilia, sino una esfera que lo envuelve”. En este sentido, afirma Mayorga, el mundo de las ideas puede ensanchar nuestra visión de las cosas e influir en nuestro mundo cotidiano. Así lo expresa también el personaje de Germán en “El chico de la última fila”: “la vida sin cuentos no vale nada”. En referencia al **espectador y al impacto buscado a través de las representaciones teatrales, Mayorga habla del “desdoblamiento del teatro”**: “**en el teatro el espectador puede encontrarse con un doble de sí mismo, que le hace cuestionarse quién es y quién debería ser**” (entrevista del Centro Niemeyer, enlace en fuentes consultadas). Esta idea de mundos posibles que lleva al espectador a replantearse su mundo actual la encontramos no sólo en “El chico de la última fila” sino en otras obras de Mayorga, tales como “El mago” (la protagonista vuelve a casa de una particular sesión con un mago en una especie de desdoblamiento o viaje astral, que le hace cuestionarse sus circunstancias vitales) o “Intensamente azules” (el simple cambio de gafas nos hace mirarlo todo desde una óptica nueva). A este respecto, concluimos con una respuesta del propio Mayorga

pronunciada en la entrevista anteriormente citada: “el teatro no sucede en el escenario: **“el teatro no sucede en el escenario, sino en el espectador”**”.

En cuanto a la obra de Mayorga, podemos distinguir en primer lugar **sus obras breves** (recogidas en “Teatro para minutos”, que en su edición de 2020 recoge un total de cuarenta y cuatro piezas cortas hasta principios de su carrera) y sus más de treinta obras largas. En su producción también podemos destacar las **adaptaciones de textos clásicos**. Por otra parte, en cuanto a su propia obra, encontramos un nutrido grupo de títulos basados en hechos (y personajes) históricos (“Hammelin”, “La lengua en pedazos”, “Himmelweg”, “El cartógrafo”), frente a otras de inspiración y temas actuales, como “El chico de la última fila”, “Intensamente azules” (el único personaje en escena lo ve e interpreta todo a través del prisma de sus gafas de natación azules) o “El mago”(sobre un peculiar viaje astral que realiza una mujer tras ofrecerse voluntaria en el espectáculo del susodicho mago, observemos el tema común de las diferentes miradas a la realidad).

El teatro de Mayorga es un **teatro humanizado, con una buena carga de compromiso social y político**. La revisión de temas históricos, la importancia de la memoria tanto en un contexto no español (“Himmelweg”, “El cartógrafo”, sobre el holocausto nazi) como español (“Siete hombres buenos” o “Las cuentas de Carmencita”, monólogo que se pone por primera vez en escena en 2019 en el Teatro de las Esquinas de Zaragoza dentro del espectáculo “Vidas enterradas”, sobre la memoria de las víctimas en la Guerra Civil y la represión franquista, en este caso de los profesores republicanos). **La memoria** es uno de los temas esenciales en su teatro, según el propio Mayorga. En concreto, la memoria de la guerra civil y el recuerdo de las víctimas entronca con una tradición ya iniciada en el teatro de la democracia por Sanchis Sinisterra (“Ay, Carmela”). En “Siete hombres buenos”, el protagonista más comprometido con la memoria y con los errores cometidos, desde su exilio mexicano, advierte que muchos de sus compañeros de sótano no recuerdan o no quieren recordar lo que ocurrió, e incluso le reprochan su melancolía o que no desee mirar al futuro. En “Más ceniza”, de 1992, según considera Francisco Manuel Faura Sánchez (“Juan Mayorga y el teatro de la memoria en el contexto social y literario de principios del milenio”, Universidad de Barcelona) Mayorga revisa a través de los personajes el golpe de estado de Tejero. El tema de la memoria histórica vuelve a aparecer en “El jardín quemado” (2008).

Es cierto que **la violencia de unos individuos contra otros** está muy presente en la obra del autor madrileño. Esta violencia puede ser ejercida bien en un plano político (“El buen vecino”, pieza breve en la que este supuesto buen vecino amenaza a su vecino inmigrante de las formas más inquietantes posibles: “A veces le pediré algo incómodo o desagradable, pero no con el ánimo de ofenderlo, sino con el ánimo de comprobar su disponibilidad”) o en un plano social (profesor-alumno) o doméstico (Germán-Julia) en “El chico de la última fila”. Se trata de una violencia como parte misma del conflicto dramático y ejercida frecuentemente a través de la palabra.

Por otra parte, según el propio Mayorga, la palabra tiene una importancia fundamental en la obra dramática. El valor que el autor otorga a la escenografía no le parece incompatible con el valor que adquiere el texto en su obra teatral. No olvidemos **el peso que tiene el uso del lenguaje** en “El chico de la última fila”, porque los términos empleados en la descripción de la familia observada determinan absolutamente la visión que se tiene de la misma y porque las asociaciones expresivas son parte esencial de la sátira. Por otra parte, Mayorga es un gran defensor del uso de **los**

silencios significativos en la puesta en escena (curiosamente, el discurso de entrada en la RAE de Juan Mayorga en la RAE llevaba por título “El silencio”).

La metaliteratura es otro de los rasgos presentes en no pocas obras del autor. El peso del proceso creativo, los referentes literarios, el papel de la literatura en la sociedad, el punto de vista o la mirada como forma de comprender o ridiculizar a los individuos y las fronteras entre la realidad y la creación literaria son aspectos presentes en “El chico de la última fila”, pero también en otras obras de Mayorga, tales como “Encuentro en Salamanca”. Las **referencias a otras obras o figuras literarias** también están presentes en “La lengua como pedazos” (sobre Teresa de Jesús y las acusaciones y persecuciones que sufrió por parte de la Inquisición) o “Hammelin”, reinterpretación del cuento infantil sobre la infancia en situación vulnerable y desprotegida, centrándose en este caso en el tema de la pederastia. Del mismo modo, podemos considerar “El chico de la última fila” como **obra metateatral**, porque hay un personaje que narra o vive las experiencias y otro que intenta analizarlas, influyendo en el desarrollo de los acontecimientos, con la consiguiente ruptura de las fronteras entre ficción y realidad.

Y esta importancia de lo expresivo desde un punto de vista estrictamente lingüístico, recordemos, no entra en contradicción con **la importancia de los recursos escénicos como algo abierto** en la obra de Juan Mayorga. No insistiremos más en su experiencia como director de escena y en la ausencia de acotaciones objetivas o cualquier tipo de indicación sobre la puesta en escena (que se deja en manos de la imaginación del lector si hablamos de la simple lectura o de la interpretación del director si hablamos de la representación) en “El chico de la última fila” y en muchas otras obras. Recordamos también que Mayorga, como director, fundó su propia compañía teatral (La loca de la casa) en 2011, para la representación de sus obras.

Así, los montajes propuestos por Mayorga se hacen eco de lo que se ha denominado **“teatro pobre”** (un teatro desnudo que reduce a lo mínimo la escenografía y que se basa en tres elementos imprescindibles: el texto, el actor y la imaginación del público). Paradójicamente, esta reducción del teatro a sus mínimos redundante en el enriquecimiento de la obra. Así, por ejemplo, **la supresión de la escenografía permite un manejo mucho más libre de los espacios que dependen únicamente de las palabras de los actores y la imaginación del espectador**. Ejemplos muy significativos de esta “riqueza en la pobreza” las vemos en la representación de “El chico de la última fila” en la dirección de Beatriz Saíz, o de “El Cartógrafo”, bajo la propia dirección escénica de Mayorga y en la que los doce personajes del texto son interpretados por dos únicos actores (Blanca Portillo y José Luis García Pérez). A este teatro de la pobreza podemos asociar características tales como **la polifonía** (muchas voces hablando a través de dos cuerpos), y la meta-teatralidad y su exploración de los límites de realidad y ficción, ya que en ocasiones los actores se dirigen al público como actores, no como personajes.

Más allá de la obra teatral de Mayorga, podemos recordar antes de concluir su labor como teórico, articulista y ensayista, que ha sido recogida en “Elipses” (2016). Su vinculación a la docencia en el mundo teatral y su entrada en la RAE, además de los premios obtenidos, refrendan el reconocimiento oficial de su carrera literaria y escenográfica. En definitiva, la trayectoria de Juan Mayorga lo sitúa sin duda como uno de los autores teatrales españoles más importantes de la actualidad. Su obra ha sido traducida a más de treinta idiomas y es uno de los autores españoles más representados. Como muestra del impacto que su obra tiene en Francia, recordemos

la versión cinematográfica que François Ozon realizó sobre *El chico de la última fila* (“*Dans la maison*”, 2012).

Fuentes consultadas:

-FAURA SÁNCHEZ, Francisco Manuel: *Juan Mayorga y el teatro de la memoria en el contexto social y literario de principios de milenio*, Universitat de Barcelona, 2019.

-OROZCO VERA, María Jesús: *La escritura como revelación. Claves temáticas y estrategias artísticas en El chico de la última fila, de Juan Mayorga*. Cauce, revista internacional de filología y sus didácticas, números 34 y 35, 2011-2012.

-LÓPEZ MOZO, Jerónimo: *El teatro español ante el siglo XXI*. Universidad de Murcia. revista Monteagudo, número 11, 2006.

-PIÑERO, Margarita: *Panorama del teatro español contemporáneo: la revalorización del autor*. Revista Crítica, noviembre de 2018.

-BRIZUELA, Mabel: *El teatro de Juan Mayorga, arte de la memoria*. Memoria del Primer Congreso Internacional de literatura y cultura española contemporáneas, publicada por la Universidad Nacional de la Plata, octubre de 2008.

-MOLANES RIAL, en su prólogo de *Teatro para minutos*, de Juan Mayorga. La Uña Rota, Segovia, 2020.

-THIEBAUT, Carlos, en su ensayo incluido en *El chico de la última fila*, de Juan Mayorga. La Uña Rota, Segovia, 2019.

-Recomendamos igualmente la entrevista a Juan Mayorga del Centro Niemeyer (Avilés, abril de 2019): <https://www.youtube.com/watch?v=XAj5P4U9yxs&t=1136s>

Enero de 2022

Javier Fornieles Ten. SIE Saint-Germain-en-Laye

José Antonio García Fernández. SIE Lyon

Antonio Huelva Salas. SIE Burdeos

Manuel Jiménez Escobar. SIE París

José Luis Pérez Ordóñez. SIE Brest

PANORAMA DEL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. DESDE LA POSGUERRA HASTA HOY. Esquema básico

PRELIMINARES

- Teatro español anterior al siglo XX: autores y obras fundamentales

- * Edad Media (siglos V a XV):
 - * Anónimo, *Auto de los Reyes Magos*.
- * Prerrenacimiento (siglo XV):
 - * Fernando de Rojas, *La Celestina*.
- * Renacimiento: (siglo XVI)
 - * Gil Vicente (1465-1536), dramaturgo y poeta portugués. *Auto da barca do inferno*.
 - * Lucas Fernández (1474-1542).
 - * Bartolomé Torres Naharro (1485-1530).
 - * Lope de Rueda (1510-1565), *Pasos*.
 - * Juan de la Cueva (1543-1612).
- * Miguel de Cervantes (1547-1616), *Entremeses, La Numancia, El trato de Argel, Los baños de Argel...*
- * Barroco (siglo XVII):
 - * Lope de Vega (1562-1635), *Fuenteovejuna, Peribáñez y el comendador de Ocaña*.
 - * Guillén de Castro (1569-1631), *Las mocedades del Cid*.
 - * Juan Ruiz de Alarcón (1581-1639), mexicano, *La verdad sospechosa*.
 - * Tirso de Molina (1584-1648), *El burlador de Sevilla y condenado por desconfiado*.
 - * Jerónimo de Cáncer y Velasco (1599-1655).
 - * Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), *La vida es sueño, El alcalde de Zalamea*.
 - * Francisco Rojas Zorrilla (1607-1648), *Entre bobos anda el juego*.
 - * Francisco Bances Candamo (1662-1704).
- * Neoclasicismo, Ilustración (siglo XVIII):
 - * Vicente Antonio García de la Huerta (1734-1787), *Raquel*.
 - * Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780).
 - * Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), *El sí de las niñas, El café*.
 - * Teatro popular: Ramón de la Cruz (1731-1794), *Pasos y sainetes*.
- * Romanticismo (primera mitad del siglo XIX):
 - * Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862), *Abén Humeya*.
 - * Ángel de Saavedra, duque de Rivas (1791-1865), *Don Álvaro o la fuerza del sino*.
 - * Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880), *Los amantes de Teruel*.
 - * Antonio García Gutiérrez (1813-1884), *El trovador*.
 - * José Zorrilla (1817-1893), *Don Juan Tenorio*.
 - * Antonio Cánovas del Castillo (1828-1897), *La campana de Huesca*.
- * Realismo-Naturalismo (segunda mitad del siglo XIX):
 - * Manuel Bretón de los Herreros (1796 –1873).
 - * Ventura de la Vega (1807-1865), *El hombre de mundo*.
 - * Abelardo López de Ayala (1828-1879).
 - * Manuel Tamayo y Baus (1829-1898), *Un drama nuevo*.
 - * José de Echegaray (1832-1916), *El gran galeoto*. Nobel 1904.
 - * Joaquín Dicenta (1862-1917), *Juan José*.

- Antecedentes inmediatos: el teatro español del siglo XX (hasta 1939)

- * Jacinto Benavente (1866-1954), *Los intereses creados*.
- * Carlos Arniches (1866-1943), *La señorita de Trevelez*.
- * Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936), *Luces de bohemia*.
- * Los hermanos Quintero, Serafín (1871-1938) y Joaquín (1873-1944).
- * Jacinto Grau (1877-1958).
- * Pedro Muñoz Seca (1879-1936), *La venganza de don Mendo*.
- * Eduardo Marquina (1879-1946), *En Flandes se ha puesto el sol*.
- * El teatro de Ramón Gómez de la Serna (1888-1963).
- * Federico García Lorca (1898-1936), *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba*, *Bodas de Sangre*, *Doña Rosita la soltera*.

TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. DESDE 1939 HASTA LA ACTUALIDAD

- Años 40. Teatro cómico, alta comedia, comedia burguesa. Teatro antirrealista. Teatro poético y simbólico

a) Alta comedia o comedia de evasión

- * Juan Ignacio Luca de Tena (1897-1975), *Don José, Pepe y Pepito* (1952).
- * José María Pemán (1898-1981), *Callados como muertos* (1952).
- * José López Rubio (1903-1996).
- * Joaquín Calvo Sotelo (1905-1993), *La cárcel infinita* (1945).
- * Víctor Ruiz Iriarte (1912-1962).
- * Edgar Neville (1899-1967), autor de teatro, cinéfilo.
- * Agustín de Foxá (1906-1959), novelista y dramaturgo.
- * Carlos Llopi (1913-1970), *Con la vida del otro* (1945).

b) Teatro de humor

- * El teatro de Enrique Jardiel Poncela (1901-1952), *Eloísa está debajo de un almendro* (1940).
- * El teatro de Miguel Mihura (1905-1977), *Tres sombreros de copa* (1932).

c) El teatro antirrealista y poético de Alejandro Casona. El teatro del exilio: Max Aub y Rafael Alberti

- * El teatro de Alejandro Casona (1903-1965), *La dama del alba*.
- * El teatro de Rafael Alberti (1902-1999) en el exilio, *La gallarda*, *Noche de guerra en el Museo del Prado*.
- * El teatro de Max Aub (1903-1972), *Morir por cerrar los ojos*, *El rapto de Europa*.

- Años 50 y 60. Teatro poético. Teatro existencialista. Teatro burgués y convencional

a) Teatro poético y simbólico

- * El teatro poético y simbólico de Antonio Gala-1 (1930-...), *Anillos para una dama*.

b) Teatro del existencialismo y el realismo social

- * El teatro de Antonio Buero Vallejo (1916-2000), *En la ardiente oscuridad* (1946), *Historia de una escalera* (1949), *El tragaluz* (1967).
- * El teatro de Alfonso Sastre (1926-2021), *Escuadra hacia la muerte* (1953), *La mordaza* (1954).

c) Segunda generación del realismo social

- * Lauro Olmo (1922-1994), *La camisa* (1962).
- * José María Rodríguez Méndez (1925-2009).
- * José Martín Recuerda (1926-2007), *Las salvajes de Puente San Gil* (1963).
- * Carlos Muñiz (1927-1994), *El tintero*.
- * Ricardo Rodríguez Buded (1928-...).

d) Teatro burgués y convencional de los años 50 y 60

- * Jaime Salom (1925-2013).
- * Alfonso Paso (1926-1978).
- * Jaime de Armiñán (1927-...).
- * Juan José Alonso Millán (1936-2019).
- * El «landismo» (Alfredo Landa, actor).

- Años 70. Teatro experimental y vanguardista. Nieva y Arrabal.

a) Los nuevos autores

- * José María Bellido (1922-1994), *Milagro en Londres* (1972).
- * El teatro de Francisco Nieva (1924-2016), *La carroza de plomo candente*.
- * José Ruibal (1925-1999), *El hombre y la mosca* (1968).
- * Luis Riaza (1925-2017), *Retrato de dama con perrito* (1976).
- * Antonio Martínez Ballesteros (1929-...), *Farsas contemporáneas* (1969).
- * Miguel Romero Esteo (1930-2018), *Pasodoble* (1971).
- * El teatro de Fernando Arrabal (1932-...), *Pic-nic* (1952).
- * Luis Matilla (1938-...), *Una guerra en cada esquina* (1968).
- * Jordi Teixidor (1939-2011), *El retablo del flautista* (1968).

b) Los nuevos grupos teatrales

- * Ramón Fontseré, Albert Boadella y *Els Joglars: La torna*.
- * *Els Comediants*.
- * *La Fura dels Baus*.
- * *Tricycle*.
- * *Teatre Lliure*.
- * *Dagoll Dagom*.
- * El *TEI* (Teatro Experimental Independiente).
- * *Akelarre*.
- * *Ditirambo*.
- * *Los Titiriteros de Binéfar* (1978-...), compañía aragonesa de títeres.
- * *La Cubana* (1980-...).
- * Ángel Facio y *Los Goliardos: La boda de los pequeños burgueses*.
- * Grupo Tábano.
- * Etelvino Vázquez y *Teatro del Norte*.
- * *A panadaria*, compañía gallega: *Las que limpian*.

- De los setenta a la actualidad. Últimas corrientes

- * El teatro de Fernando Fernán Gómez (1921-2007), *El viaje a ninguna parte*, *Las bicicletas son para el verano*.
- * José Sanchis Sinisterra (1940-...), *Ay*, *Carmela*; *El lector por horas*; *El cerco de Leningrado*.
- * El teatro de José Luis Alonso de Santos-1 (1942-...), *Bajarse al moro*, *La estanquera de Vallecas*, *La cena de los generales*.
- * Ignacio Amestoy (1947-...).
- * Fermín Cabal (1948-...).
- * Luis Guillermo Heras Toledo (1952-...).
- * Ignacio del Moral (1957-...).
- * Ernesto Caballero de las Heras (1958-...).
- * Javier García Yagüe (1961-...).
- * José Ramón Fernández Domínguez (1962-...).
- * Sergi Belbel (1963-...), *Después de la lluvia* (1993).
- * El teatro de Alfonso Plou (1964-...).
- * Rodrigo García (1964-...).
- * El teatro de Juan Mayorga (1965-...).
- * Maxi Rodríguez (1965-...).
- * David Desola (1971-...), *Baldosas*.
- * Alfredo Sanzol (1972-...), *El bar que se tragó a todos los españoles*.

Incorporación de la mujer a las tablas escénicas

- * Ana Diosdado (1938-2015).
- * Magüi Mira (1944-...), actriz y directora de teatro.
- * Paloma Pedrero (1957-...).
- * Yolanda García Serrano (1958-...), guionista.
- * María Manuela Reina (1958-...), actriz y directora de teatro.
- * Lluïsa Cunillé Salgado (1961-...)
- * Yolanda Pallín (1965-...).
- * Angélica Liddell (1966-...).
- * Itziar Pascual Ortiz (1967-...).
- * Pilar Campos Gallego (1973-...), *La herida en el costado* (2000).
- * Lola Blasco (1983-...).

Enero de 2022

Javier Fornieles Ten. SIE Saint-Germain-en-Laye
José Antonio García Fernández. SIE Lyon
Antonio Huelva Salas. SIE Burdeos
Manuel Jiménez Escobar. SIE París
José Luis Pérez Ordóñez. SIE Brest

CLAVES DE LECTURA PARA *EL CHICO DE LA ÚLTIMA FILA*,

DE JUAN MAYORGA

1. **FILOSOFÍA.** La filosofía no es para Mayorga un conocimiento entre otros, es un plan de vida. Cualquiera está llamado a interrogar al mundo y a interrogarse a sí mismo en el mundo. Cualquiera está convocado a preguntarse quién es, quién ha sido, quién quiere ser, cómo se relaciona con los demás. Por supuesto que el teatro es emoción y es poesía; pero el gran teatro, el mejor teatro, también es pensamiento: el teatro de Shakespeare, el teatro de Calderón, el teatro de los grandes griegos. El teatro puede poner al espectador ante preguntas para las que el filósofo todavía no tiene palabra. El teatro, al igual que la filosofía, nace del **conflicto**, y puede presentar lo complejo en tanto que complejo y lo conflictivo en tanto que conflictivo. Por la polifonía propia del texto teatral, Mayorga - señala- puede defender a personajes en distintas posiciones en una situación conflictiva.

2. **WALTER BENJAMIN.** Mayorga terminó su Tesis Doctoral sobre el filósofo alemán en junio de 1988 bajo la dirección de Reyes Mate (especialista en el Holocausto). Se ocupa de un espacio de tensión, tiene tensión en el propio título: *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*. Intenta el dramaturgo reflexionar sobre Benjamin y caminar con él alrededor de lo que se ha llamado «revolución conservadora». Frente a otros pensadores de la izquierda que hacen suyo el deseo de Marx de «que los muertos entierren a sus muertos», Benjamin considera que **el pasado fallido es una fuente emancipadora**, que la memoria del pasado fallido puede darnos fuerzas en el combate con las injusticias presentes. Una investigación filosófica vinculada a su teatro no solo en su contenido, sino también en su forma. Hay una tensión, un conflicto en la propia forma de la tesis, en la que se muestra cómo elementos nacidos en una tradición se dejan reconocer desplazados, invertidos, en otra. Benjamin es el pensador que más le ha influido. El libro *Elipses*, que recoge sus ensayos, debe a Benjamin. Es una figura que le sirve para meditar sobre su propio empeño teatral y filosófico, en el cual siempre que observa un motivo intenta pensarlo en tensión con otro, en un vínculo tenso con otro. “Soy deudor de Benjamin, hasta

el punto de que la autointerpretación de mi trabajo le es deudora. Hay motivos, estrategias y fines de mi trabajo, tanto filosófico como teatral, que han sido ahormados por Benjamin” señala.

3. WALTER BENJAMIN y PAUL KLEE. En todo momento, creo que hay tener en cuenta la presencia del pensador Benjamin en la obra de Mayorga. Entre otras razones, porque desde Benjamin llegamos a Paul Klee, presencia constante en las paredes de la casa donde se desarrolla buena parte de la obra. Y de la obra de Benjamin habría que destacar este párrafo extraído de sus *Tesis sobre la Historia* (que os adjunto):

“HAY UN CUADRO de Paul Klee que se titula *Angelus Novus*. En él se muestra a un ángel que parece a punto de alejarse de algo sobre lo cual ha clavado la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta, las alas desplegadas. A algo así debe de parecerse el ángel de la historia. Su cara está vuelta hacia el pasado. Donde nosotros vemos una cadena de acontecimientos, él ve una única catástrofe, que amontona ruina sobre ruina arrojándola a sus pies. Él bien quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero entretanto sopla desde el paraíso un huracán que se enreda en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. El huracán lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda, mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Esta tempestad es eso que llamamos progreso”.

Sé que para los alumnos puede ser un texto complejo y hermético. Pero hace referencia a la dimensión histórica de la obra de Mayorga. Benjamin, perseguido por los nazis, se suicidó en PortBou. Como Benjamin, marginal, Mayorga nos plantea *En el chico de la última fila* a un protagonista marginal que, sin embargo, quiere ocupar un centro. Consigue no estar en los márgenes, sino ser el centro: llega a ser el centro de las preocupaciones de Germán, y detrás de Juana, y llega a ocupar ese foco de la vida de la familia.

¿Por qué es afán de entrar, de llegar al centro, de ser el centro? Por su misma marginalidad, por haber sido excluido de los bienes de la familia de Rafa – su triste historia familiar, sin madre, con su padre enfermo al que cuida. Y todo ello

con una extraña mezcla de atracción y de desprecio, o de cercanías y de distancias. Claudio se ríe de la pequeñez burguesa de la familia de Rafa: de los afanes del padre por entrar en China, de la decoración color pastel que busca la madre para la casa. Y, emblemáticamente, de la ignorancia de las acuarelas de Klee que cuelgan en el pasillo, elegidas sólo porque iban con la decoración y el color de las paredes. *Dstrucción, Interrupción, Esperanza, Salvación*. La familia no se entera. Así se llaman esas acuarelas y podemos pensar que sus títulos marcan un programa de lo que el asalto al centro de Claudio está poniendo en marcha. Es un programa estético, pero también político. Claudio ocupa el centro para recuperar un significado olvidado y desconocido para la familia de Rafa. Mayorga, con sus querencias benjamianas, recupera el carácter emblemático de Klee.

4. POLÍTICA. Una y otra vez, de hecho, nos recuerda Mayorga que su teatro es político. No en el sentido de defender una determinada ideología, sino de hacer público el espacio del diálogo. Es la creación de un auditorio, naturaleza del teatro, lo que le da a este género una dimensión política, a los que la poesía y la novela no llegan, de este modo, al menos. Y en este sentido, sería conveniente que nuestros alumnos pudieran hermanar *El chico de la última fila* con otras obras del autor en el que se observa el componente político, (en buena medida procedente de la visión judía de la historia según Benjamín) de sus obras: por su naturaleza asamblearía y por el compromiso que un creador tiene ante su sociedad de paisanos: *Himmelweg* es, por ejemplo, una de las obras de Mayorga que más repercusión ha tenido en los últimos años. Se trata de un texto que propone un ejercicio de memoria escénica del trauma histórico que supuso el holocausto judío en los campos de exterminio nazis durante la Segunda Guerra Mundial. El argumento de la obra es el siguiente: Tal y como sucedió realmente en el campo de Terezin, un Delegado de la Cruz Roja visita un campo de exterminio nazi para inspeccionar las condiciones en las que viven los internos judíos y, tras observar una puesta en escena de una farsa rosa dirigida por el Comandante del campo, con la colaboración de Gottfried, el judío que actúa como ayudante de dirección, emite un informe favorable en el que absuelve a los nazis. Si el teatro ha de servir según Mayorga para revelar la verdad, aquí el

Comandante nazi se sirve del teatro para ocultarla, para engañar al Delegado de la Cruz Roja y hacer que triunfe la mentira.

Cartas de amor a Stalin nos muestra, a través de la relación epistolar entre el escritor Mijaíl Bulgákov y el dictador Stalin, una de las consecuencias de la Revolución rusa, la censura y la falta de libertad de pensamiento en el sistema comunista soviético, extensible en realidad a cualquier tipo de dictadura.

En *Famélica* el autor recuerda que la idea le vino al observar la salida del trabajo de una gran empresa. Los empleados salían despavoridos, como huyendo de una maldición. Dedujo que no eran felices en sus puestos de trabajo y se preguntó qué pasaría si lo fueran, si el trabajador dedicara su tiempo a cultivar la pasión más oculta. Si los chinos han inventado el capitalismo en el comunismo, estos locos intentan ser fraternos, libres y felices con la ayuda del capital. ¿Un teatro político? No teme Mayorga a la palabra de la que huyen los que triunfan por lo que tiene de divisoria: “Sí, mi teatro es político”, siempre repite nuestro autor, y lo es ya que todo teatro, el suyo también, “se hace en asamblea, su autoría es colectiva y porque es el arte de la crítica y de la utopía”.

5. SILENCIOS. Probablemente, como sostenemos en estas claves de lectura de *El chico de la última fila* muchos motivos del teatro de Mayorga, y muchas imágenes, se las debe inconscientemente a Benjamin. Lo que para él es fundamental en el pensador es un gesto permanentemente crítico, que también se orienta hacia su propio discurso. Los vencidos de la Historia tienen una verdad que sólo ellos pueden captar y, por ello, nuestro conocimiento siempre será incompleto. Esa crítica constante es coherente, a la vez, con su lema de “organizar el pesimismo”. No deja de ser una forma de optimismo. Mayorga recuerda que “de alguna manera en sus obras ha dado voz a los olvidados por la Historia”. Señala el dramaturgo madrileño:

“Yo preferiría hablar más de escuchar los silencios de los sinvoz que de dar voz a los olvidados. A mí me preocupan aquellas formas de representación en las que el artista pretende una suplantación, que puede llegar a ser obscena, de los sinvoz. Es dar una segunda muerte al muerto. O sea, es muy importante hablar de lo que está pasando en las vallas de Melilla, pero puede ser una ingenuidad

construir un personaje que represente a esos humillados. Antes de erigirse uno mismo como la voz de los sinvoz, lo que uno debería intentar es hacer que resonase su silencio. La vulnerabilidad del otro es la que me constituye como sujeto moral. Esa tensión la he tenido siempre en mis trabajos”.

Como se ve, el fondo de la obra es casi teológico. Mayorga, influido siempre por Benjamin, contempla la Historia de la Humanidad como lo hacían los antiguos, un eterno retorno en el que todo está escrito. No hay redención posible: independientemente de quien lo asuma, el Destino se ha de cumplir. Y ese destino está siempre dispuesto por la voluntad de Dios. Un dios que se vale de sus mensajeros en la tierra, los que conocen el día y la hora del Juicio Final. Todo se desarrolla en un lugar llamado Europa, un lugar que, antes de la Gran Guerra, fue la cuna de la civilización occidental. Y luego vinieron la Segunda y el Holocausto, que es, como para su maestro Reyes Mate, el eje central del pensamiento de Mayorga. Desde entonces, Europa como tal ya no existe, es un territorio sumido en el caos, en el que los pogroms (ahora de otras etnias) son frecuentes. Después de la masacre del pueblo judío, el continente ha perdido su norte y ha desaprovechado la lección. Porque de esa montaña de cadáveres debía haber nacido un mundo nuevo, un “paraíso sin sangre”, y no esta Europa de los mercaderes, contaminada hasta los tuétanos por un capitalismo corrosivo que, con la caída del muro, ha alcanzado, parece, su meta final, esto es, el fin de la Historia. No ha habido redención y sigue habiendo culpa.

6. LA ESCRITURA. “Nunca doy por cerrado un texto, porque es la propia vida la que los reescribe. Reescribir es para mí, fundamentalmente, tachar; descubrir que lo que se expresa en dos frases puede ser sintetizado, y de forma más elocuente, en una. Y que una frase puede ser sustituida por un gesto. Que una acotación es superflua porque limita las posibilidades a un actor, o le conduce de forma autoritaria por un camino determinado. Las puestas en escena me enseñan mucho: las preguntas que me hacen los actores, el diálogo con los directores, escenógrafos, iluminadores, vestuaristas... Y por supuesto, el espectador. Y finalmente, me enseña la propia vida, que me hace descubrir qué es lo relevante y qué es lo superfluo. qué debe ser desarrollado y qué debe ser despreciado”.

En general, Mayorga insiste en que nunca da por cerrado un texto. Los textos en forma de libro no son más que borradores. Es la intención y el fracaso del enseñar a mirar, del enseñar a escribir, del enseñar los riesgos de la escritura.

De hecho, Claudio quería entrar en la casa de Rafa para parasitarla, para apropiarse de su vida y de su familia. Claudio, el chico que estaba fuera, en el margen, siempre quería estar dentro, en el centro. No obstante, la certeza estética y la altivez docente de Germán ante la escritura de Claudio pronto van a mostrar sus pies de barro: Germán está pillado, necesita saber cómo se va a dar cada paso siguiente del relato de aquel chico de la última fila. Visto así, es el relato de un fracaso docente: no había nada que enseñar. Y él no lo sabía. Que la obra es la certificación de ese fracaso quizás se muestra al final cuando Germán le da una bofetada.

La escritura y la reescritura no son más que los vasos comunicantes del tiempo. La escritura es lo real, porque siempre puede y debe y cambiando. Es la imagen fija la mentira de nuestro tiempo. El argumento central de *El chico de la última fila* podría acotarse a esta fórmula: la reescritura constante de la vida. Cuando como adolescente descubre Mayorga el teatro, no se encuentra ante un teatro de amiguetes más o menos simpaticote. Las primeras obras que ve son *Doña Rosita la soltera* —donde se representa magistralmente nuestro mayor misterio como seres humanos: somos seres atravesados por el tiempo—, *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello, y *El pato silvestre* de Ibsen. Grandes obras en los que el tiempo alcanza un gran protagonismo.

Quien reescribe es, a través de ti, el tiempo. Es el tiempo quien tacha, quien te revela que tal frase, tal momento o tal personaje son superfluos o merecen ser desarrollados. Es el tiempo el que tacha o despliega, el que desengrasa o desangra. En el *El chico de la última fila* eliminó, después de la primera publicación, la referencia a las edades de los personajes porque descubrió en unos ensayos que era una marca que cerraba algunas posibilidades a la puesta en escena; descubrió, en particular, que Germán, el profesor, podía ser más joven de lo que pensaba, y que un profesor joven cansado encierra otra forma de patetismo que un profesor mayor cansado.

“Creo que si tengo una cualidad, si tengo un talento, es cierta capacidad de escucha, de escucha de los públicos, de escucha de los comentaristas, de los críticos, de los actores, de los directores. Escuchar no quiere decir obedecer, sino preguntarse por qué ese espectador o ese lector o ese actor consideran que tal parte no se entiende, que tal elemento no se ha desarrollado, que ese otro expresa una obviedad, que ese final es fallido o que en tal momento lo que se escucha es mi voz y no la de mis personajes”. La escritura es, ante todo, escucha.

7. DIÁLOGO. Es una experiencia fundante. Mayorga llegó relativamente tarde al teatro, tanto como dramaturgo como de espectador. La primera vez que fue al teatro, como hemos recordado, fue en secundaria, a ver Doña Rosita la soltera de Lorca, protagonizada por Núria Espert. Tenía 16 años y le deslumbró. Descubrió el teatro como arte de la imaginación. Ya estaba en él ese veneno teatral a partir de las lecturas en voz alta de su padre. Eso hizo germinar una fe en la palabra pronunciada. El misterio del diálogo.

El diálogo teatral, no obstante, no deja de ser un relato que a su vez se convierte en realidad, el beso, por ejemplo, en *El chico de la última fila* es ya realidad. Lo vemos y nos parece normal, pero a lo que asistimos es a cómo una representación representa un salirse de sí misma para crear un mundo nuevo...representado. Y el truco para esa fascinación es la imaginación.

8. MATEMÁTICAS. La razón matemática busca aquello afín en objetos aparentemente disímiles. Es la búsqueda de la síntesis, de la forma más simple posible para una pluralidad de objetos, sea a través de un objeto geométrico, una definición o un teorema. El teatro busca algo semejante, por ejemplo, cuando un personaje da cuenta de una situación con un solo gesto o una frase. Eso a lo que Mayorga llama “lenguaje desengrasado” es a lo que aspira, y en lo que la matemática le sigue educando.

Estoy seguro – recuerda Mayorga constantemente en sus declaraciones - de que las matemáticas son una extraordinaria construcción de la imaginación humana; le han formado como dramaturgo. La razón en general, y desde luego a

razón matemática en particular, se orienta al descubrimiento de qué es aquello afín en objetos aparentemente disímiles; la razón matemática nos permite vincular la boca de un vaso, el iris de los ojos y los anillos de Saturno; el matemático es capaz de encontrar una definición de la hipérbola que da cuenta de todas las hipérbolas posibles. Tiene mucho que ver con el lenguaje del teatro, que ha de ser un lenguaje de síntesis. El mejor actor es el que con un solo gesto es capaz de dar cuenta, por ejemplo, de la transición de su personaje de la tristeza a la euforia, y el mejor dramaturgo es el que con una sola frase o una sola acción es capaz de dar cuenta de una situación o incluso de una época.

Mayorga establece continuamente analogías entre el teatro y las matemáticas: “cuando estoy en una búsqueda teatral, me encuentro en una situación no muy distinta que aquella que tenía cuando era estudiante de matemáticas y me ponían delante unos cuantos elementos en principio distantes que había de vincular para producir un texto matemático. Parto, por ejemplo, de un tema, dos personajes, una imagen y tres frases, y mi desafío es construir una composición a partir de esos elementos, lo que puede exigirme el sacrificio de alguno de ellos”.

9. APRENDIZAJE Y PODER. En palabras del propio Mayorga, *El chico de la última fila* es 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 ve todas las demás. Y el lector/espectador convendrá que es así. Pero, sobre todas las cosas, es un texto que habla de los límites morales de la ficción, de la necesidad que todos tenemos de que nos cuenten historias y fantasear, sobre uno mismo o sobre los otros, y del peligroso viaje que emprende un profesor y un alumno enfermos de literatura.

Los conflictos de los personajes suelen caracterizarse por intentos de dominación del uno al otro. ¿Es posible establecer relaciones sin que aparezca el poder? ¿Son posibles modelos sociales a nivel privado y colectivo en el que nos encontremos de igual a igual? De eso se trataría en el comentario de la obra.

Cada ser humano tiene un mundo privado, una trama personal de experiencias, un lenguaje propio, y constantemente está traduciendo a otros y está siendo traducido por otros. Hay dos actitudes en ese cotidiano traducirnos los unos a los otros. Una es la actitud hospitalaria de quien se pregunta «¿Qué quiere decir este?», una actitud de escucha, proclive a ensanchar el mundo propio a partir de otros mundos. Y hay la actitud contraria, un tipo de traducción invasora en que tomo lo que el otro me dice y lo llevo a mi propia lengua, centrifugando aquello en lo que no me reconozco. Esto es lo que sucede en muchas traducciones que reducen el texto original, lo empequeñecen”. Una traducción, una relación de amistad, una sociedad, debería ser tan hospitalaria como fuese posible para que cada uno pudiese expresar lo que es y entregárselo a otros.

En el teatro de Mayorga una y otra vez aparece esa pulsión dominadora del hombre por el hombre. Su teatro habla una y otra vez de esa condición paradójica del ser humano: somos frágiles, estremecedoramente frágiles, y, sin embargo, no nos resignamos a nuestra fragilidad, sino que peleamos, peleamos por la belleza, por la dignidad, por la libertad, por la justicia, muchas veces contra enemigos interiores, enemigos que están dentro de nosotros.

El chico de la última fila puede ser entendida como un juego que, apurándolo, llevaría a la tragedia, pues basta con imaginar a dónde llevará la violencia que apenas se abre al final como la primera entrega de un enfrentamiento de fuerzas y poderes. Es una obra donde se descubre la común precariedad humana, es decir para blandir las relaciones de fuerza y poder.

Enero de 2022
Javier Fornieles Ten. SIE Saint-Germain-en-Laye
José Antonio García Fernández. SIE Lyon
Antonio Huelva Salas. SIE Burdeos
Manuel Jiménez Escobar. SIE París
José Luis Pérez Ordóñez. SIE Brest

Guía de lectura de *El chico de la última fila*, de Juan Mayorga.

I. Personajes

Juana

1. ¿Dónde trabaja?, ¿cómo se llama?
2. ¿Qué piensan hacer las herederas del negocio?
3. A lo largo de toda la obra, ¿qué ideas tiene Juana para que el negocio no cierre?
4. ¿Qué opina de la literatura y del arte en general?
5. ¿Cómo reacciona Juana cuando Claudio se presenta en su trabajo?
6. ¿En qué parte del cuerpo de Juana y Ester se fija Claudio?, ¿qué están haciendo las mujeres mientras él las observa?

Germán

1. ¿Cuál es su profesión?, ¿le gusta?
2. ¿Qué le hubiera gustado ser?
3. Tras leer los dos primeros relatos, ¿qué opinión tienen Juana y Germán de Claudio?
4. ¿Por qué autores y obras siente especial predilección, ¿qué autor detesta?
5. ¿Qué opina sobre el arte contemporáneo?
6. ¿Hasta qué punto llega Germán para que Claudio siga escribiendo?
7. ¿Qué tienen en común Germán joven y Claudio?

Claudio

1. Nombre y apellido, ¿cuántos años tiene? ¿Dónde vive?
2. ¿Cómo describe a la madre de Rafa Artola la primera vez que la ve?
3. ¿En qué materia es bueno?, ¿en cuál tiene dificultades?
4. ¿Dónde se sienta en la clase?, ¿por qué?
5. ¿Por qué ha elegido a Rafa Artola y no a otro alumno de la clase?
6. ¿Qué sabemos de su madre?, ¿y de su padre?
7. ¿Qué dos imágenes de la familia de Rafa no puede imaginarse Claudio con la suya?
8. ¿Qué recurso utiliza Claudio para ganarse la simpatía de Ester?
9. ¿Qué hace Claudio cuando falta a las clases del instituto?
10. Antes de entrar en la casa de la familia Artola, ¿desde dónde los observaba?, ¿qué veía? Y cuando mira desde la terraza de la casa hacia ese lugar, ¿qué ve?

Rafael Artola (hijo)

1. ¿Cuántos años tiene? ¿Cómo es su casa?
2. ¿En qué asignatura tiene dificultades?
3. Rafa tiene una hermana. ¿Cómo se llama?, ¿cuántos años tiene?, ¿dónde está?
4. ¿Qué le ha pasado con su profesor de Literatura? Resume el episodio que se cuenta a lo largo de la obra.

Rafa Artola (padre)

1. ¿Qué deporte le gusta?
2. ¿En qué trabaja?, ¿qué planes profesionales tiene?
3. ¿Por qué habla sobre China como si fuera un experto?
4. A lo largo de la obra, Claudio entra dos veces en el dormitorio de los padres, ¿Qué libros encuentra en la mesita de noche de Rafa padre?

Ester

1. ¿Qué revista lee habitualmente Ester?
2. ¿Qué bebe a menudo?
3. ¿En qué ocupa su tiempo? ¿Cuál es la gran pregunta de su vida?
4. ¿Qué estudió?, ¿por qué no acabó sus estudios? ¿Qué intención tiene ahora?
5. Resume el episodio entre Ester y Eliana.
6. ¿Qué problemas médicos tiene?
7. ¿Cómo reacciona cuando Claudio le regala el poema?
8. A lo largo de la obra, Claudio entra dos veces en el dormitorio de los padres, ¿Qué libros encuentra en la mesita de noche de Ester?
9. ¿Qué personaje ausente es relevante en la vida de Ester?, Resume alguna de sus intervenciones.

II. Vocabulario

Busca y escribe el significado de estas frases hechas y expresiones coloquiales que aparecen en la obra:

Dar un buen sopapo	
De un tirón	
Emebé (en matemáticas)	
Tener una empanada (mental)	
Tomar el pelo	
Sudar la camiseta	
Rajar (rajando al teléfono)	
Irse el santo al cielo	
Convidado de piedra	
Dejar en pelotas (a alguien)	
Dar de hostias	
Quitar hierro (al asunto)	
Meterse en un lío	
Molar (mola)	
Estar jodido	
Llamar al pan pan y al vino vino	
Diez pavos a que...	
No tener huevos de ...	
Estar hasta los cojones	
Dar un guantazo	
Dar dos tortas	
Entrar en la cabeza	
Caer (a alguien) el marrón	
Vacilar	

Pasarse (algo) por los cojones	
Estar en un tris de	

III. Metaliteraura

A lo largo de las conversaciones entre Germán y Claudio aparecen numerosos conceptos literarios. Fíjate en algunos. ¿Qué dice Germán sobre ellos?, ¿qué obras o personajes literarios utiliza como referencia?

Punto de vista	
Parodia	
Realismo	
Estilización	
Personajes	
Conflictos	
Bildungsroman	
Título	
Manipulación sentimental del lector	
Monólogo interior	
Verosimilitud	
Final	

IV. Cuestiones

1. ¿Con qué situación se inicia la obra?
2. Fíjate en cómo cambia la forma de presentar esta “novela por entregas” al lector/espectador a lo largo de la obra. Explica esta evolución con varios ejemplos y citas.
3. Las conversaciones entre Juana y Germán provocan una reacción en Germán en su siguiente réplica con Claudio. Analiza y explica dos de estas situaciones, una del principio y otra del final. Utiliza citas del texto.
4. ¿Qué títulos quieren poner Germán y Claudio a la novela que este está escribiendo?
5. Cuando Rafa padre ve las noticias en la tele, ¿Cuáles son las primeras imágenes que aparecen? ¿Cómo explica Rafa padre esta conducta por parte de los jóvenes franceses?
6. Germán hizo referencia antes a la misma acción violenta, ¿de qué personaje hablaba entonces? Más adelante otro personaje expresará por dos veces el deseo de cometer esa misma acción, ¿quién?, ¿por qué? Y por último, Rafa padre la hará realidad, ¿contra quién?, ¿por qué?
7. ¿Qué dos materias escolares son las más presentes en toda la obra?, ¿qué relación tienen con la biografía del autor?
8. De manera general, ¿qué tres espacios y núcleo de personajes, relaciones de personajes, puedes distinguir al principio de la obra la obra?

Espacios	casa Germán Juana	Instituto	Casa familia Artola
Personajes que se relacionan			

9. ¿Cómo están señalados en la obra los cambios de escena? Busca ejemplos y copia citas. ¿Supone una dificultad para representarla o para que el lector la imagine mientras lee?, ¿por qué? Busca y copia lo que decía Germán sobre el “afán de contarlo todo”. ¿Es necesaria esa misma complicidad del lector/espectador para seguir la obra?
10. ¿Qué puede indicar la diferencia en como ordenan los libros la familia Artola y Germán en sus casa? Copia las citas.
11. Tras la discusión entre Rafa padre y Ester por haber ido este a un puticlub, Ester sale a la terraza. ¿Qué le da Claudio a Ester?, ¿cómo reacciona ella?
12. ¿Qué puede haber ocurrido entre el diálogo de Rafa padre con Germán (“Cuando lo leí, no podía creerlo...”) y el diálogo siguiente de Rafa hijo con Claudio (“En un partido, un jugador rival...”) para que Rafa hijo haya cambiado de actitud?
13. ¿Cómo crees que ha acabado la relación entre Claudio y Rafa hijo?, ¿por qué Claudio tiene un ojo morado?
14. ¿Por qué ha dejado de escribir Claudio?
15. Claudio ha escrito la última entrega en casa de Germán mientras Juana duerme, ¿de qué trata? ¿Es un final o un comienzo?, ¿por qué?
16. La última escena de la obra ocurre en el parque, primero entre Claudio y Ester. ¿Qué hace Ester?, ¿qué representa este hecho?
17. Y por último, entre Claudio y Germán. ¿Cómo acaba la relación entre Claudio y Germán?
18. Al principio de la obra, Germán justifica lo que está haciendo Claudio con la familia Artola diciendo: “No es clase de Ética, ni de Religión. Es Lengua y Literatura”, “¿Qué te parece repugnante?”, “Desde cuando te has vuelto una moralista?”. ¿Crees que ahora opinará lo mismo?, ¿por qué?
19. Vuelve a leer la definición de buen final que dio Germán a Claudio, ¿te parece coherente con el final de la obra? Explica por qué.

Enero de 2022

Javier Fornieles Ten. SIE Saint-Germain-en-Laye

José Antonio García Fernández. SIE Lyon

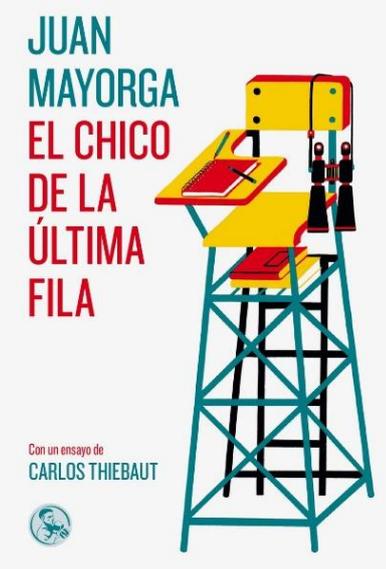
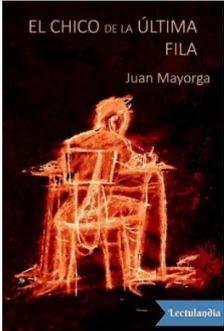
Antonio Huelva Salas. SIE Burdeos

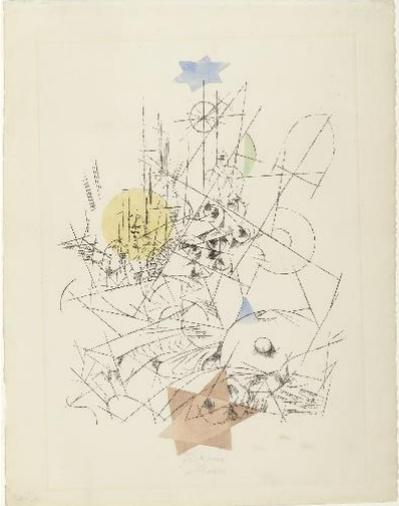
Manuel Jiménez Escobar. SIE París

José Luis Pérez Ordóñez. SIE Brest

El teatro de Juan Mayorga - SUGERENCIAS PARA EL TRABAJO EN EL AULA

[Estos ejercicios podrás hacerlos en clase bajo la dirección de tu profesor/a]

	<p>1. Observa la portada de <i>El chico de la última fila</i>, en la edición de La uña RoTa. Es obra de Daniel Montero Galán, un ilustrador con el que Mayorga ha colaborado en varias ocasiones. Busca datos sobre su trabajo gráfico. Explica los elementos que aparecen en ella.</p>
<p>2. Compara la interpretación gráfica anterior, de Daniel Montero, con la carátula de la película de François Ozon. ¿Notas alguna diferencia? Desarrolla la cuestión</p>	
<p>3. Haz una búsqueda en Imágenes de Google, pon en la barra de menú "El chico de la última fila", elige un dibujo o portada alusivo y explica por qué lo has elegido, qué relación tiene con el contenido de la obra de Mayorga, por qué te ha gustado más que otras ilustraciones...</p>  <p>Un ejemplo (Emma Bonnet, Terminale, CSI Lyon): "He elegido esta portada porque, aun siendo simple, representa bien la historia. De hecho, en la portada se ve a una persona escribir sobre una mesa que puede ser considerada un escritorio de escuelas. La persona es para mí Claudio, el personaje principal del libro, que escribe una historia sobre una familia de clase media, los Artolas. Este los admira y quiere integrar su familia. Lo más interesante del libro es que a veces uno no sabe si Claudio está escribiendo su libro o si está viviendo realmente esa historia. En general, esta ambigüedad entre la ficción y la realidad es muy poco destacada en las portadas. En la portada que he elegido, el hecho de que el personaje sea bastante borroso es para mí una manera de mostrar esa ambigüedad entre lo real y lo ficticio. Además, el uso de colores ocres sobre un fondo negro está bien pensado pues se destaca bien el personaje principal."</p> <p>Otro ejemplo (Pola Guigon, CSI Lyon) "Escogí la portada del Centro Dramático Nacional. En ella, se puede ver una mano escribiendo con otra mano sobre la primera, como si alguien se añadiera a la actividad de escritura del texto para "manipular" lo que se está escribiendo. Así, el tema principal de esta portada es la manipulación, tema que no estaba realmente representado en las portadas anteriores pero que también es crucial en la historia de <i>El chico de la última fila</i> y que aquí se ve bajo tres formas: -Claudio que manipuló a Rafa volviéndose su profesor particular de matemáticas y, más tarde, su amigo para tener acceso a la casa de los Artola y así poder seguir escribiendo su libro. -Claudio manipula a su profesor de literatura para que le ayude a escribir su libro. -El profesor Germán manipula indirectamente a Claudio para escribir un libro que él nunca pudo hacer. El tema de la escritura y de la escuela está rápidamente representado por el lápiz, el tema ya resaltaba en las portadas anteriores."</p>	

 <p>Ediciones La uña RoTa</p>	<p>4. La editorial La uña RoTa ha publicado muchas de las obras de Mayorga. Visita la página web de la editorial, www.larota.es, fíjate en su catálogo, en su logo, en la forma gráfica tan especial que tiene de escribir su nombre. Intenta explicarlo: qué línea editorial hay detrás, por qué de esas elecciones...</p>
<p>5. Relaciona estas palabras de Carlos Thiebaud sobre <i>El chico de la última fila</i> con la imagen de Daniel Montero de la celda al lado:</p> <p>“Y eso nos atrapa, como los niños que escuchan con los ojos abiertos de asombro el relato que les hacemos, hasta que caen dormidos. Claudio ha hecho de la familia de Rafa personajes de un relato que no puede, dice, abandonar. Pero quienes no pueden, en verdad, abandonar el relato son Germán y Juana -su expectativa de lectores, de curiosos <i>voyeurs</i>, fuerza a que el relato siga y siga hasta algún punto de ruptura-. Quienes no podemos abandonar la fábula somos nosotros, los espectadores que estamos prendidos, también curiosos <i>voyeurs</i>, de la fascinación del relato de la fascinación”.</p>	
<p>6. Haz de Claudio: “Escribe una redacción en que aparezcan los siguientes adjetivos: contento, mismo, nuestro, opuesto, oscuro, igual, concentrado, pequeño, mayor, fantástico”.</p>	
<p>7. Justifica estos comentarios caracterizadores de los personajes: “Claudio, el usurpador”. “Germán I, el Altivo”. “Claudio, el chico de la última fila”. “Ester, el olor de la clase media”. “Rafa Artola, el chico normal”. “Germán y Juana, Ester y Rafa padre: la incomunicación”. “Rafa Artola, el Vengador”.</p>	
<p>8. Lee este pasaje de la obra, mira la acuarela de Klee y haz un comentario:</p> <p>“CLAUDIO- A las ocho, me digo: “Basta por hoy. Continuaremos el próximo sábado”. En el pasillo, me detengo a mirar las acuarelas de Klee: “Zerstörung”, “Unterbrechung”, “Hoffnung”, “Rettung”.</p> <p>ESTER- Son bonitos, ¿verdad?</p> <p>CLAUDIO- Ellos no saben alemán. Ellos no saben lo que tienen en casa. Los compraron para esta pared. Cuando cambien el color de la pared, cambiarán de cuadros. Estos ángeles son terribles.</p> <p>ESTER- Nunca lo habría pensado. ¿Te parecen ángeles?</p> <p>CLAUDIO- Son ángeles como los pintaría un niño. Las alas parecen garras. No vuelan, se los lleva el viento. “Zerstörung” quiere decir destrucción. “Unterbrechung”, interrupción. “Hoffnung”, esperanza. “Rettung”, salvación. Salgo de la casa a las ocho y diez. Me quedo en el parque hasta que, pasadas las ocho y media, veo a los Rafa entrar en la casa. Parecen contentos, como si hubiesen ganado el partido. (Continuará).</p> <p>JUANA- Esto no puede acabar bien. Esto acaba mal.” (p. 54)</p>	<p>Paul Klee, “Destruction and Hope” (“Zerstörung und Hoffnung”), 1916. MOMA</p> 
<p>9. Y ahora fíjate en la serie de palabras alemanas: “Zerstörung” (destrucción) - “Unterbrechung” (interrupción) - “Hoffnung” (esperanza) - “Rettung” (salvación). Todo un programa de acción. ¿Te parece significativo que la salvación vaya al final? ¿Qué pasaría si alteras el orden la secuencia? ¿Qué orden propone en su película François Ozon, coincide con el de Mayorga?</p>	

10. Mayorga es un gran admirador del filósofo alemán Walter Benjamin, sobre quien hizo una tesis doctoral. Este, a su vez, admiraba a Paul Klee, cuyas acuarelas presiden la casa de los Artola. Lee este texto de Benjamin y coméntalo. Para inspirarte, mira en la celda de al lado el cuadro de Klee aludido. Benjamin, judío huido de la Alemania nazi, es el filósofo del Holocausto. Él pensaba que podía aprenderse algo del horror vivido: un nuevo concepto de la Historia. En 1920, vio este cuadro de Klee y lo compró por mil marcos. Hoy el cuadro está en el museo de Israel.

“Hay un cuadro de Paul Klee que se titula *Angelus Novus*. En él se muestra a un ángel que parece a punto de alejarse de algo sobre lo cual ha clavado la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta, las alas desplegadas. A algo así debe de parecerse el ángel de la historia. Su cara está vuelta hacia el pasado. Donde nosotros vemos una cadena de acontecimientos, él ve una única catástrofe, que amontona ruina sobre ruina arrojándola a sus pies. Él bien quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero entretanto sopla desde el paraíso un huracán que se enreda en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. El huracán lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda, mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Esta tempestad es eso que llamamos progreso” (*Tesis sobre la Historia*).



Paul Klee, “Angelus Novus” (1920), cuadro expresionista.

11. Walter Benjamin es el filósofo que más ha influido a Mayorga. ¿En qué sentido crees que las ideas del filósofo alemán sobre una nueva perspectiva de la historia, sobre un “Angelus Novus” renovador y optimista, tienen que ver con la trama de *El chico de la última fila*? ¿Para qué sirve lo vivido, según Mayorga y Benjamin?

12. Ahora que ya has leído y comentado *El chico de la última fila*, explica en qué sentido es la obra de un intelectual completo. Fíjate en las propuestas que hace sobre estos aspectos (recoge tú textos sobre ello en la propia obra teatral):

- La escuela
- La didáctica de la Historia (basada en Benjamin)
- La didáctica de las Matemáticas.
- La didáctica de la Filosofía.
- La didáctica de la Lengua y la Literatura.
- Otros aspectos: dialéctica centro-periferia, marginación-integración, análisis de interiores (vida burguesa)...

13. PARA REPRESENTAR A JUAN MAYORGA EN EL AULA

Por si algún docente se anima, hay una obra de Juan Mayorga que es especialmente interesante para el trabajo en el aula y que, con (alguna) paciencia y (bastante) trabajo, contiene algunos textos teatrales que podrían representarse en clase con la participación de los alumnos. Se trata de *Teatro para minutos*, publicada a finales del año 2020, obra que reúne todas las piezas cortas (44) escritas por Mayorga desde 1994 hasta la fecha de edición.

Concretamente, desde la SIE de París, se ha intentado afrontar el reto de poner en escena un pequeño y curioso texto en los límites de la teatralidad, titulado “Fracción”, no estrenado hasta este montaje del alumnado de Seconde e inédito hasta su inclusión en *Teatro para minutos*.

Esta versión de *Fracción* es un montaje colectivo, sin personajes, todos somos fracción, que se vale de la narratividad y el diálogo con el público para presentar un ensayo filosófico y experimentar con los límites del género dramático, a través de la reflexión sobre la ecuación *Teatro = Estado*, como se dice en la propia obra.

En fase de ensayo, el estreno está programado para finales del mes de marzo, coincidiendo con el Día Internacional del Teatro. Está prevista la grabación, por lo que en cursos posteriores, los aproximadamente 15 minutos del montaje podrán ser un documento más para el estudio de la obra de Mayorga, concretamente la de su teatro breve que, como se expone en el prólogo, condensa lo más significativo de su trabajo como dramaturgo.

El caudal dramático de los textos que conforman *Teatro para minutos* es inagotable. Las múltiples lecturas y sus diversos niveles de significación ofrecen, a cada lector, un campo inabarcable de posibilidades interpretativas. La conexión de las piezas breves con la Filosofía, la Historia o la propia Literatura ensancha el horizonte de expectativas de quien se acerca a ellos.

Enero de 2022

Javier Fornieles Ten. SIE Saint-Germain-en-Laye

José Antonio García Fernández. SIE Lyon

Antonio Huelva Salas. SIE Burdeos

Manuel Jiménez Escobar. SIE París

José Luis Pérez Ordóñez. SIE Brest

COMENTARIO 1 - Fragmento para comentar

Germán lee un folio manuscrito en el que hace anotaciones con rotulador rojo. Lo que lee, primero le da risa y luego le indigna. Pone un cero en el folio, lo deja en el montón de la derecha y coge otro del montón de la izquierda. Lee una frase, pone en el folio un gran cero y lo deja en el montón de la derecha. Coge otro folio. Está volviendo a enfadarse cuando llega Juana.

GERMÁN— ¿Qué? ¿Cómo ha ido?

JUANA— Podías haberme acompañado.

GERMÁN— No voy a misa desde los catorce años.

JUANA— No era una misa. Era un funeral.

GERMÁN— No pensé que fuera tan importante para ti. No era un pariente, ni un amigo. No irás a decirme que Bruno era un amigo.

JUANA— Por no estar sola. Por poder hablar con alguien. (*Silencio.*) Conocí a las mellizas. Son tal como Bruno las describía. ¿Me cambio y nos vamos al cine, a una divertida?

GERMÁN— No te cambies, estás muy guapa. Pero deja que acabe esto. Echa un vistazo, esto sí que es divertido.

Vuelve a su lectura. Juana hojea el montón de la derecha.

JUANA— Cero. Tres. Cero. Hombre, ¡un cinco! Dos. Cero... ¿Tan malos son?

GERMÁN— (*Sin dejar de leer.*) Peores. El peor curso de mi vida.

JUANA— Eso ya lo dijiste el curso pasado. Y el anterior.

Germán pone un uno en el folio, se lo da a Juana y coge otro.

GERMÁN— (*Lee.*) "El sábado vi la tele. El domingo estaba cansado y no hice nada". Punto final. Les di media hora. Dos frases. Cuarenta y ocho horas en la vida de un tío de diecisiete años. El sábado, tele; el domingo, nada. (*Pone un cero en el folio y se lo da a Juana; coge otro.*) No les he pedido que compongan una oda en endecasílabos. Les he pedido que me cuenten su fin de semana. Para ver si saben juntar dos frases. Y no, no saben. (*Lee.*) "Los domingos no me gustan. Los sábados sí que me gustan pero este sábado mi padre no me dejó salir y me quitó el móvil". (*Pone en el folio un gran cero y lo deja en el montón de la derecha.*) Intenté explicarles la noción de "punto de vista". Pero hablar a estos de punto de vista es como hablar a un chimpancé de la evolución de las especies. Les leo el comienzo de *Moby Dick*, se supone que saben de qué hablo, que han visto la película. Les explico que la historia la cuenta un marinero. Pregunta: "¿Y si la hubiera contado otro personaje, por ejemplo el capitán Ahab?". Me miran asustados, como si les hubiera planteado el enigma de la esfinge. "Bueno, me vais a hacer una redacción contándome lo que habéis hecho este fin de semana. Tenéis media hora". Y me entregan esto. ¿Qué fatalidad me condujo a este trabajo? ¿Hay algo más triste que enseñar literatura en bachillerato? Elegí esta profesión pensando que viviría en contacto con los grandes libros. Sólo estoy en contacto con el horror. Y lo peor no es enfrentarse, día a día, con la ignorancia más atroz. Lo peor es imaginar el día de mañana. Esos chicos son el futuro. ¿Quién puede conocerlos y no hundirse en la desesperación? Los catastrofistas pronostican la invasión de los bárbaros y yo digo: ya están aquí; los bárbaros ya están aquí, en nuestras aulas. (*Coge otro folio.*)

JUANA— No sabía si darles el pésame. Estaba por irme cuando se me acercó una de ellas, no sé cuál, son indistinguibles. Me dijo que mañana irán a la galería a hablar del futuro. “A hablar del futuro”. ¿Me escuchas? (*Germán está absorto en lo que lee.*) ¿Pasa algo?

Silencio.

Juan Mayorga, *El chico de la última fila*. Segovia, La uña RoTa, 2019, 5ª edición. Col. “Libros Robados”, pp. 11-14.

COMENTARIO DEL FRAGMENTO

I

[Contextualización – 5 puntos.]

Aquí, debes situar el fragmento, al autor y la teoría e historia literaria pertinente para ubicar a Mayorga y su obra adecuadamente en el panorama del teatro hispánico más actual. Puedes poner título al apartado o no, según tu gusto, pero sí debes precisar las cuestiones aludidas más arriba.

Este fragmento pertenece a *El chico de la última fila*, de Juan Mayorga (1965-...), drama que fue estrenado en el Teatro Tomás y Valiente, de Fuenlabrada, Madrid, en 2006, en un montaje de Helena Pimenta. Es una de las obras más conocidas del autor, quien la escribe en plena madurez creativa, cuando cuenta ya con más de cuarenta años y una larga trayectoria teatral e intelectual a sus espaldas.

El chico de la última fila, desde su estreno, ha cosechado varios galardones. En 2008 obtuvo el premio Max al mejor autor. En 2012, el director francés François Ozon la adaptó al cine, con el título de *Dans la maison*, y obtuvo con ese filme la Concha de Oro y el premio al mejor guion en el Festival de Cine de San Sebastián. No obstante, conviene advertir que la película es una versión libre de la obra de Mayorga, algo que se advierte apenas comparando los títulos de ambas: mientras el dramaturgo focaliza el drama en el aula (el paso de la última a la primera fila), el cineasta centra su atención principalmente en el hogar: *En la casa*.

En palabras de Mayorga, su obra trata

“de maestros y discípulos; sobre padres e hijos; sobre personas que ya han visto demasiado y personas que están aprendiendo a mirar (...) sobre el placer de asomarse a las vidas ajenas y sobre los riesgos de confundir vida y literatura. Una obra sobre los que eligen la última fila: aquella desde la que se ve[n] todas las demás”.

Ubicando más concretamente el fragmento que vamos a analizar, diremos que corresponde a las palabras iniciales de *El chico de la última fila* y nos presenta a dos de sus personajes protagonistas: Germán, 55 años, profesor de literatura en un instituto de enseñanza media, y Juana, su esposa, de la misma edad, que llega a casa cuando él está corrigiendo los exámenes de sus alumnos de bachillerato. Germán se siente indignado por los malos resultados

que han obtenido sus discentes, unos jóvenes de diecisiete años. Así, desde el primer momento, el autor nos sitúa en un espacio interior, muy propicio para el análisis introspectivo: el ámbito doméstico, la vida conyugal.

Hay que decir que Juan Mayorga es uno de los dramaturgos españoles más destacados de la actualidad, posiblemente el más premiado y reconocido internacionalmente. Sus obras han sido, y siguen siendo, muy representadas, adaptadas y traducidas a las lenguas de cultura más importantes. El madrileño ha tenido una carrera jalonada de éxitos y, desde 2018, forma parte de la Real Academia Española de la Lengua, donde ocupa el sillón M, asignado anteriormente, hasta su fallecimiento, al poeta Carlos Bousoño. Allí se sienta también otro hombre fundamental para el teatro patrio: José Luis Gómez, actor y director teatral. Y en el pasado (siglos XVIII, XIX y XX), formaron parte de la RAE los dramaturgos más eminentes: Fernando Fernán Gómez, Antonio Buero Vallejo, Francisco Nieva, Juan Ignacio Luca de Tena, Miguel Mihura, los hermanos Álvarez Quintero, los Machado, José María Pemán, Eduardo Marquina, Jacinto Benavente, los Echegaray, Gaspar Núñez de Arce, Juan Eugenio Hartzenbusch, Antonio García Gutiérrez, José Zorilla, el duque de Rivas, Tamayo y Baus, Vicente García de la Huerta... Podríamos decir que todo, o casi todo, el teatro hispano de los últimos siglos ha sido reconocido, acogido y acomodado en la Docta corporación, de manera que, haciendo historia de sus míticos sillones, podríamos reconstruir una parte sustancial de la vida escénica pasada y presente de nuestro país.

Volviendo a la actualidad, diremos que Juan Mayorga, junto a sus compañeros generacionales Paloma Pedrero, María Manuela Reina, Yolanda Pallín, Sergi Belbell, Maxi Rodríguez, Guillermo Heras..., es uno de los grandes nombres de la dramaturgia española de hoy. El suyo es un teatro heredero, por un lado, del existencialismo socialrealista inmediatamente anterior, el de autores tan relevantes como Buero Vallejo, Alfonso Sastre y Lauro Olmo; por otra parte, conecta con los intentos modernizadores del teatro vanguardista de autores como Fernando Arrabal o Francisco Nieva y grupos como *Els Joglars*, *Els Comediants*, *La Fura dels Baus*, *Tricycle*, *Teatre Lliure*, *Dagoll Dagom*...

Mayorga comenzó en el teatro de la mano de un gran dramaturgo de los 80, José Sanchis Sinisterra. Dada su preparación intelectual y su independencia crítica, pronto empezó a buscar formas de expresión propias, más personales, aunando lo biográfico, lo intelectual y su compromiso con la realidad inmediata. Formas innovadoras muy presentes y evidentes en *El chico de la última fila*, como veremos a continuación.

Mayorga, licenciado en Matemáticas, doctor en Filosofía, profesor de teatro, director escénico, ensayista, articulista, conferenciante, académico..., no propone un teatro retórico o grandilocuente, al modo neorromántico de Echegaray, ni una puesta en escena simbólico-poética, como hace Antonio Gala. En su dramaturgia encontraremos diálogos directos, vocabulario sencillo, lenguaje coloquial, sin que ello impida el planteamiento de problemas complejos o la propuesta de lecturas múltiples, desde una perspectiva de la plurisignificatividad que requiere la participación del público, su mirada crítica, su interacción con lo que se está representando en la escena. Para Mayorga, el teatro es el resultado de una creación colectiva, un espectáculo total que reclama la imprescindible colaboración del espectador.

Como él mismo dice, “una obra sabe cosas que su propio autor desconoce”. Su teatro es más de interrogantes que de respuestas. Sugerir e impactar, más que solucionar. Por decirlo con sus propias palabras, “el teatro no sucede en el escenario, sino en el espectador”. En una entrevista realizada en el Centro Niemeyer, de Avilés (Asturias), el dramaturgo hablaba de ese impacto que busca en el público: el “desdoblamiento del teatro” donde “el espectador puede encontrarse con un doble de sí mismo, que le hace cuestionarse quién es y quién debería ser”.

En la escena, Mayorga es partidario del teatro pobre, aquello que el teórico inglés Peter Brook llamó el “espacio vacío”, de manera que el peso dramático recaiga sobre los actores, sobre la interpretación, sin distracciones escenográficas que nos aparten de lo importante: el mensaje, el conflicto representado en las tablas.

Todas estas características, omnipresentes en el teatro mayorguiano, y otras, como la violencia, el conflicto intergeneracional, el análisis de espacios domésticos (la vida conyugal), la reflexión sobre el lenguaje y su poder performativo, la metaliteratura, la intertextualidad..., están muy presentes en *El chico de la última fila* y, más particularmente, en el fragmento que, a continuación, vamos a analizar.

II

[Análisis del fragmento – 10 puntos.]

Es la parte más extensa y que debes realizar más minuciosamente, no olvides su elevada puntuación. Resume el contenido del fragmento, di su tema, su estructura y características -personajes, acotaciones, espacio y tiempo, analiza los diálogos, el vocabulario, las funciones del lenguaje, el mensaje...

El texto comienza con una acotación, la cual, como sabemos, es un texto de segundo nivel: no para la lectura, sino para la representación; una instrucción más dirigida al director o a los actores que al lector. En realidad, la obra de teatro no tiene sentido fuera de su puesta en escena, no es un texto artístico, un texto “legible” o “para leer”, en el sentido literal de la palabra, sino más bien un guion, un código de instrucciones que sirve a la *troupe* escénica de punto de partida sobre el que construir su propuesta interpretativa. Es por eso por lo que, como afirmaba Fernando Lázaro Carreter, el teatro vive “en los márgenes de la literatura”. En la obra escénica, no hay personajes, sino *dramatis personae*, personas del drama, entes dramáticos, seres de carne y hueso que representan (y encarnan) a otros seres.

En ese sentido, como ya hemos dicho antes, Mayorga apuesta por el vanguardismo, rompe con la tradición anterior. Por ejemplo, en el caso de las didascalias, mantiene la letra cursiva entre paréntesis, algo característico de las acotaciones dramáticas, pero solo cuando van insertas en mitad de los diálogos; sin embargo, cuando van en texto independiente, a principio o final de párrafo, las transcribe sin paréntesis. Da así a su texto una apariencia más bien de guion cinematográfico, antes que de obra teatral. Es por eso por lo que, en esta obra, encontramos secuencias cuasi fílmicas, pero no actos, escenas o cuadros al modo tradicional.

No es de extrañar que François Ozon haya podido adaptar al cine *El chico de la última fila* con relativa facilidad, pues parece obra pensada con lógica cinematográfica más que teatral: secuencias, yuxtaposición de planos temporales, confusión realidad-ficción, mezcla de lo vivido y lo soñado... Todo muy característico del teatro vanguardista de los siglos XX y XXI.

En la acotación inicial, pues, se nos presenta a uno de los protagonistas de la historia, Germán, un profesor maduro. Está trabajando en casa, corrigiendo los exámenes de sus alumnos de bachillerato, rotulador rojo en ristre cual arma arrojada. Como nuevo Quijote, pasa rápidamente de la risa a la indignación mientras lee los trabajos escolares. Enseguida queda claro que es exigente. No para de poner ceros y separa metódicamente la tarea: los exámenes corregidos, en el montón de la derecha; los que quedan por corregir, para la izquierda. Es un dios justiciero, premia o castiga a voluntad. Concede o niega dieces. Sobresaliente: la gloria terrenal. Su instrumento de poder: el rotulador. Cual Zeus bermejo, lanza furiosos rayos rúbricos sobre sus incultos pupilos. Y en plena tarea correctora, llega a casa Juana, su esposa, co-protagonista de la historia, de la misma edad que él, 55 años.

Nada más empezar el fragmento, y ya tenemos algunas de las características más recurrentes del teatro de Mayorga: vanguardismo, ausencia de concreción espacio-temporal, análisis de interiores o espacios domésticos; personajes corrientes, anodinos, como protagonistas del drama vital... Podríamos decir que, en Mayorga, como en todo el teatro contemporáneo, la aristocracia, la realeza, ha perdido el protagonismo escénico en favor de la nueva clase en ascenso: la burguesía. La tragedia ha dado paso al drama. A la escena moderna, al teatro hodierno, ha llegado también ese “olor a clase media” que Claudio percibía límpidamente en Ester, la mamá de Rafa.

Entramos ahora en el diálogo propiamente dicho entre Germán y Juana en el fragmento propuesto para el comentario. Son intercambios cortos, en estilo coloquial:

“GERMÁN— ¿Qué? ¿Cómo ha ido?

JUANA— Podías haberme acompañado.

GERMÁN— No voy a misa desde los catorce años.

JUANA— No era una misa. Era un funeral.”

Desde el principio del diálogo, el reproche. Pronto sabremos, siguiendo la lectura de la obra, que Germán y Juana son eso que se llama un matrimonio intelectual. Sin hijos, él está diariamente enfrascado en su trabajo, sus lecturas de los clásicos, sus cavilaciones literarias. ¿Y ella...? Ella siente que él no tiene gran apego por lo que ella hace. Más adelante, sabremos que es galerista y que se dedica al arte contemporáneo, al que su marido desprecia completamente. Juana tiene que demostrar a las nuevas propietarias de la galería, las mellizas que la han recibido en herencia (a las que calificará más adelante, p. 20, como “dos provincianas que igual les da heredar una galería de arte que una tienda de embutidos”), que el negocio es viable. Deberá hacerlo en un plazo corto (un mes) o, de lo contrario, las propietarias le harán cerrar para instalar en el local alguna actividad más acorde con los imperativos de la rentabilidad.

Pero nada de esto va a importarle demasiado a Germán. Para él, solo cuenta su propio mundo, su burbuja. Él también pertenece a ese grupo de personas “retrógradas”, como Juana califica a las propietarias, a las que el arte actual no les interesa lo más mínimo. Él también considera que el arte moderno es “arte para enfermos” (p. 20).

Así, enseguida sale a relucir su ego masculino. Germán no ha sido capaz de acompañar a la iglesia a su mujer: él no es creyente y no iba a ceder en eso, por más que se tratase de dar el último adiós a un conocido. Y cuando ella le recuerda, en tono recriminador, que se trataba de eso, de un funeral, y que habría sido importante para ella que él hubiera estado allí haciéndole compañía, Germán se excusa diciendo que el difunto Bruno, el pintor, ni era amigo ni pariente. Ella propone entonces ir al cine a ver “una [película] divertida”, pero él le suelta un cumplido (“No te cambies, estás muy guapa”) y sigue enfrascado en su tarea correctora:

“Pero deja que acabe esto. Echa un vistazo, esto sí que es divertido”.

Lo de él, sí es divertido. Lo que ella propone en cambio, a lo que parece, carece de interés.

Una nueva acotación, de nuevo sin paréntesis, nos informa de que Juana hojea el montón de exámenes de la derecha -los que ya están corregidos- de los alumnos de Germán. Y dice en voz alta las calificaciones, añadiendo un punto de ironía:

“Cero. Tres. Cero. Hombre, ¡un cinco! Dos. Cero... ¿Tan malos son?”

La frase es el detonante para que Germán saque a relucir su desprecio cultural hacia sus jóvenes discípulos: no son malos, sino “peores”.

“El peor curso de mi vida”.

Y cuando Juana le recuerda que eso ya lo había dicho el curso anterior, y el anterior, Germán se pone a leer con intención ridiculizadora algunas de las composiciones de sus pupilos.

En una larga intervención, casi un monólogo durante el cual no se priva de poner más ceros (lo sabemos por dos nuevas acotaciones, esta vez entre paréntesis), se dedica a ridiculizar a sus alumnos (“No les he pedido que compongan una oda en endecasílabos. Les he pedido que me cuenten su fin de semana”), se queja de ellos (no saben ni “juntar dos frases”), asevera que hablarles “es como hablar a un chimpancé de la evolución de las especies”; se horroriza con sus faltas de ortografía (en el fragmento, incluso se reproduce un texto plagado de ellas, sin acentos: “Los domingos no me gustan. Los sabados si que me gustan pero este sabado mi padre no me dejo salir y me quito el movil”). Germán dice además que, cuando les propone un ejercicio sobre el punto de vista narrativo, lo miran “como si les hubiera planteado el enigma de la esfinge”.

A la hora de ejemplificar, tanto en clase como en su vida cotidiana, Germán siempre recurre a los clásicos. Cita, por ejemplo, al capitán Ahab, protagonista de *Moby Dick*, la inmortal novela del norteamericano Herman Melville. Y continúa quejándose, muy amargado:

“¿Qué fatalidad me condujo a este trabajo? ¿Hay algo más triste que enseñar literatura en bachillerato?”

Dice que, en lugar de estar “en contacto con los grandes libros”, como había soñado cuando empezó su carrera docente, solo está “en contacto con el horror”. Es evidente que ser profesor le parece, en su “aquí y ahora”, poca cosa para sus expectativas iniciales, no satisface su ego intelectual.

En fin, su queja contra los jóvenes es total:

“Esos chicos son el futuro. ¿Quién puede conocerlos y no hundirse en la desesperación? Los catastrofistas pronostican la invasión de los bárbaros y yo digo: ya están aquí; los bárbaros ya están aquí, en nuestras aulas.” (*Coge otro folio.*)

El final del fragmento seleccionado para el comentario lo ocupa la réplica de Juana a la intervención de su marido. Ella no ha hecho ningún caso de la perorata de aquel. Hay entre ambos un evidente problema de (in-)comunicación, pues Juana continúa hablando del funeral, preocupada con sus propios asuntos:

“JUANA— No sabía si darles el pésame. Estaba por irme cuando se me acercó una de ellas, no sé cuál, son indistinguibles. Me dijo que mañana irán a la galería a hablar del futuro. “A hablar del futuro”. ¿Me escuchas? (*Germán está absorto en lo que lee.*) ¿Pasa algo?”

Juana utiliza la función fática, de contacto, del lenguaje: “¿Me escuchas?” Quiere asegurarse de que la comunicación no se ha roto. Pero sí, se ha roto. Germán “está absorto” en su lectura, ajeno a cuanto le dice su mujer. La trampa textual que le ha tendido su alumno Claudio acaba de empezar a hacer su efecto. “¿Pasa algo?”, dice ella. Y aunque el fragmento se corta aquí, sabemos, siguiendo la lectura, que Germán ha encontrado una redacción que lo enganchará sin remedio y cuya lectura va a cambiar para siempre el rumbo de su vida. Así sigue el texto de *El chico de la última fila*, tras el fragmento que hemos seleccionado para el comentario:

GERMÁN- (*Lee.*) “*El pasado fin de semana*, por Claudio García (...)”

(Y viene después la transcripción de la primera entrega epistolar de Claudio.)

Por eso la acotación final del fragmento seleccionado para el comentario no podía ser otra:

“*Silencio.*”

La calma que precede a la tormenta. La poética del silencio tan querida por Mayorga, hasta el punto de que fue a este tema al que consagró su discurso de ingreso en la Real Academia Española: el silencio. Una afasia que, con frecuencia, significa tanto, incluso más, que las propias palabras.

Hasta aquí, el fragmento seleccionado para comentar, más o menos explicado en su contenido. Evidentemente, dada la inserción del mismo en la obra, justo al inicio de la misma, se corresponde con el planteamiento del conflicto dramático y con la presentación en la escena de los personajes protagonistas, en este caso Germán y Juana.

El autor, con gran economía de medios, nos sitúa como lectores/espectadores en el ámbito burgués de una pareja acomodada, sin hijos y que vive en un ambiente intelectual, culturoide. Nos ubicamos ante un *voyeurismo* de doble o triple nivel: por un lado, nosotros mismos, asomados a esa cuarta pared del espectáculo teatral, veremos el trascurso de una vida burguesa representada ante nosotros en las tablas; por otra parte, Germán, con su mujer Juana, a la que convertirá en cómplice, caerá pronto en las redes de la absorbente historia de su alumno Claudio; y, por último, el propio Claudio, el escritor, el *grand voyeur* por excelencia, será quien se inmiscuya en la vida familiar de su amigo Rafa para contar su pequeña o gran historia.

Mayorga es un intelectual completo y propone en sus obras significados complejos, de gran calado interpretativo. Por ejemplo, la historia de Germán y Juana podría ser, de alguna forma, una contrafactura del mito de Adán y Eva, puesto que aquí no es la mujer la que entrega al varón la manzana del pecado. Es al revés, es Germán el inductor, quien lleva a Juana ante la tentación (lectora), quien la hace participar en un juego que, al final, tendrá funestas consecuencias para ambos. Y es por eso por lo que, cuando termina la representación, ambos terminan expulsados del Edén: fin de la paz conyugal, ¡fuera del Paraíso! La narración, la literatura, son entonces como el Árbol del Bien y el Mal: atreverse con sus frutos es correr peligro de muerte.

Lo que propone Mayorga es la deconstrucción de un mito bíblico que ha dado lugar a cantidad de obras misóginas, donde se acusa a la mujer de ser la desgracia de Adán. Aquí, al revés de lo que ocurre en la *Biblia*, Germán es quien hace que Juana se enganche a la lectura del relato de Claudio. Se hace "letrainómana", por así decir. Podemos verlo, por ejemplo, en la p. 22, cuando le pide a su marido que le deje leer el nuevo capítulo ("¿Lo tienes ahí?" (...)) "No quieres que lo lea"). También en las pp. 24 y 26, cuando Juana confiesa abiertamente que el chico "Es un sinvergüenza" y que encuentra su relato "repugnante", a pesar de lo cual no puede dejar de leer. Ella, y él, se han convertido en el sultán de *Las mil y una noches*, Claudio es la Sherezade que los encandila y cuyas historias no pueden dejar de escuchar. Como dice Germán, más adelante (p. 50):

"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. Pero dale una buena historia y el sultán te entregará su corazón. El sultán y cualquiera. La gente necesita que le cuenten historias. Sin cuentos, la vida no vale nada".

Con diálogos certeros, breves, Mayorga dibuja perfectamente la situación de partida del conflicto dramático. Atisbamos enseguida el problema de incomunicación en el matrimonio; también el ego descomunal de Germán: un nuevo Borges incapaz de amar nada que no sean sus queridos autores, los "grandes libros" a los que alude de continuo. Es una persona con un gran problema de intolerancia. No hay más que escuchar cómo habla de sus alumnos.

A medida que avanza la representación, veremos que es también incapaz de entender el arte nuevo que su mujer expone y vende en su galería. Para Germán, todo se basa en el canon, en las “odas en endecasílabos” a las que alude en un momento de su intervención. Durante su magisterio literario, no dejará de proponer a Claudio autores consagrados. Rusos, franceses, anglos... Melville, Dickens, Flaubert, Chéjov, Tolstoi, Dostoievsky, Cervantes... Frente a esto, el arte contemporáneo le resulta indescifrable. Para él, la acción artística no es proceso *in fieri*, algo en continua actualización, sino más bien el conjunto de obras revalidado por la tradición y sancionado por la academia. Un universo clausurado donde no hay lugar para la innovación. “¡Imitación, mímesis, emulemos a los mejores! ¿Para qué innovar?”, tal podría ser su lema.

En el fragmento que comentamos, ya aparecen los temas principales sobre los que va a girar *El chico de la última fila*, temáticas siempre presentes en el teatro de Mayorga. Entre ellas, las siguientes:

- **La escuela.** El propio Mayorga ha dicho que esta “Es una obra sobre la escuela, y en la escuela nos lo estamos jugando todo, como qué sociedad y qué mundo queremos”. Germán se configura desde el primer momento como un profesor exigente, pero sin caridad pedagógica hacia sus alumnos. Se burla de ellos, los considera unos ignorantes, unos “bárbaros” y es capaz de poner un montón de malas notas seguidas sin cuestionarse ni por un momento su planteamiento didáctico. Su propia esposa, Juana, ironiza con el asunto: “Hombre, ¡un cinco!” Germán es un profesor que habla desde una posición de superioridad, se comporta como un detentador del saber y, sin explicarse muy bien cómo, acaba preso en su propia red, cazado en su propia trampa. Por otro lado, ni es incapaz de comprender el trabajo de su mujer ni el arte nuevo, el arte moderno, que a él le parece insufrible.
- **El conflicto generacional. Las pulsiones paternas de Germán. El complejo de Edipo de Claudio.** Las opiniones de Germán sobre sus alumnos no dejan lugar a dudas: la “invasión de los bárbaros”, dice literalmente. Se empareja así con Tito Livio, el autor de *Ab urbe condita*: el presente es decadencia, cualquier tiempo pasado fue mejor. Es, como el historiador romano, un “*laudator temporis acti*”, un cantor del tiempo ido y de las glorias de antaño: ahora todo va peor. Como Marcel Proust, busca en los clásicos el sabor del “*temps perdu*”. El padre niega todo a su hijo, el docente se ríe de su pupilo. “¿Qué sabrá ese? ¡Ya le enseñaré yo!” o “¡Menudo bárbaro, qué incultura!” La relación adultos-jóvenes, maestros y discípulos se vuelve así difícilísima. Y como decía Freud, solo queda un camino: “matar al padre”. Como en el mito de Edipo, al que, en cierta forma, se asocia Claudio.

Por otro lado, curiosamente, Germán no es padre, así que, de algún modo, está buscando en Claudio al hijo (literario) que no posee. Y obviamente, el hijo sale contestario de cara a su “padre”, quien le pide en un par de ocasiones en la obra que no lo llame “maestro”. Las pulsiones paternas de Claudio no solo no evitan el choque generacional, sino que lo alimentan.

En cuanto a Claudio, es evidente que busca fuera de su casa la familia que no puede tener dentro: una madre huida y un padre enfermo al que él tiene que cuidar, en lugar de ser cuidado por él. Claudio busca a su madre ausente, en primer lugar, en Ester y, después, en Juana. Por eso es un usurpador. Un impostor. Y un pequeño Edipo.

- **El problema de la incomunicación.** Entre Germán y Juana, cónyuges, no hay verdadero diálogo o encuentro matrimonial, se trata más bien de la superposición de dos monólogos. Son dos mundos en contacto, pero no en interacción: él habla de sus cosas y ella responde exponiendo sus propias preocupaciones, que no tienen nada que ver con las de él. Un diálogo de sordos: él habla de sus alumnos, ella de su galería. Y ni siquiera están de acuerdo en su concepción del arte: la de Germán, de corte clásico, académico; la de Juana, más abierta a lo actual.

Hay un momento en que afloran los enunciados de función fática, la que tiene el contacto comunicativo como preocupación principal: “¿Me escuchas?”, “¿Pasa algo?”, dice Juana al ver a Germán enfrascado en sus asuntos. La acotación final del fragmento, como ya hemos comentado antes, es demoledora: *Silencio*.

La crisis conyugal explotará en el desenlace de la obra. El detonante será, claro está, la historia epistolar de Claudio en sus sucesivas entregas. Pero el conflicto de pareja ya estaba latente desde mucho tiempo atrás. En cierta manera, ese *affaire* particular entre Germán y Juana simboliza el problema de nuestro tiempo: la soledad del hombre en medio de la multitud. El hombre-masa y su “soledad acompañada”, un debate que ha ocupado a importantes filósofos del siglo XX, entre ellos a Ortega y Gasset.

Según el filósofo P. Grice, en la conversación rige el llamado “principio de cooperación” (*cooperative principle, CP*), de manera que los intervinientes colaboran para desarrollar un asunto, añadiendo informaciones relevantes, sugerencias, comentarios pertinentes, informaciones fiables... Todo con el objetivo de que la comunicación fluya y el tema avance. Pues bien, en el fragmento teatral que comentamos aquí es muy evidente que ese CP no funciona: Germán larga sus peroratas anti-juventud y Juana le responde con sus preocupaciones personales acerca de su galería de arte. Cada cónyuge va por un lado, no hay verdadera interacción, cooperación dialógica.

- **La reflexión metaliteraria.** Germán hace alusión continua a la literatura. Es profesor de la materia y quiere que sus alumnos lean y escriban; busca motivarlos, provocarlos, pero enseguida muestra su soberbia profesoral y, en definitiva, anticipa su fracaso último (prolepsis o anticipación). A lo largo de la obra, irá dando consejos a Claudio: cómo escribir, cómo construir un personaje, cómo enganchar al lector..., hasta que él mismo sucumbirá a la fascinante historia de su alumno. Es el cazador cazado, el maestro que pasa a ser discípulo. La araña atrapada en su propia red.

Por otro lado, en la obra también está muy presente la reflexión meta-artística, sobre el arte en general y, en particular, la crítica de las artes plásticas, ya que Juana tiene una galería donde expone y vende cuadros de las últimas tendencias plásticas; en las conversaciones que tiene con su marido, se observa que la teoría estética de Germán es tradicional, sujeta al canon, admiradora de la tradición recibida y despreciativa con respecto a los valores jóvenes. Una actitud que concuerda con su no disimulado desprecio por sus alumnos, a los que considera zombis culturales.

Extrapolando la cuestión, podríamos plantear que *El chico de la última fila* es también una obra sobre la lucha entre la academia y la calle. El debate entre apocalípticos e integrados, por decirlo con términos de Umberto Eco. O entre apolíneos y dionisiacos, como diría Nietzsche. Entre el orden y el carnaval, para expresarlo con ecos bajtinianos. Germán no soporta el *underground*, la vida *alt...* Todo eso no existe para él. En sus planteamientos estéticos, solo tiene valor lo clásico, lo sancionado por la tradición. No concibe la alteridad y, por tanto, no puede mantener un verdadero diálogo artístico. De ahí su fracaso final como profesor, como marido y como “padre” (literario) de Claudio. El chico representa, en contraste, el retrato del artista adolescente, el creador que se abre camino arrasando sin piedad.

Como podemos ver, la altura intelectual de Mayorga consigue llevar la reflexión metaliteraria un punto más allá.

No es simplemente la metateatralidad, el teatro sobre el teatro, lo que plantea en su reflexión, pues Claudio escribe narrativa, no teatro, nos cuenta una historia, y habla con Germán sobre la narratividad, cómo construir una historia, cómo hacer que un relato tenga interés para el lector.

Pero tampoco le basta al autor con la metaliteratura, pues Juana tiene una galería y Germán opina continuamente sobre el arte nuevo.

El chico de la última fila es un debate integral sobre la creatividad artística. Mayorga reúne en sus diálogos metateatralidad, metaliteratura y reflexividad estética. Plantea su teatro desde una enorme altura intelectual que trasciende la aparente simplicidad de los diálogos.

- **La lucha por el poder y el ejercicio de la violencia.** En el fondo, se trata de eso: de una lucha por el lenguaje, por ser el narrador, el dueño del relato. Se trata, una vez más, de la imposición de los más fuertes.

Mayorga ha hablado en múltiples ocasiones del poder performativo del lenguaje, y también lo ha hecho, y muy sabiamente, Carlos Thiebaut en el mini-ensayo que acompaña la edición en papel de *El chico de la última fila*, en la editorial La uña RoTa.

Germán es el detentador del poder. Claudio, el subversivo que se lo arrebató. Mayorga analiza en su obra las relaciones de dominancia desde una perspectiva escolar: maestro-discípulo. Pero también desde la perspectiva literaria: autor-lector, dos roles que pronto se subvierten; son intercambiables. En el texto, está muy presente lo que podríamos llamar dialéctica centro-periferia. Los marginales quieren ocupar el lugar central, desplazar a quienes lo ocupan.

Y eso ocurrirá con Claudio, que abandona la última fila para hacerse protagonista, arrinconando a su profesor y, finalmente, lo suplanta.

- **Lo autobiográfico. El compromiso social y político.** Como otros muchos autores, Mayorga parte de su propia experiencia vital para crear. *El chico de la última fila* gira en torno al mundo académico. Sabemos que Mayorga ha sido profesor de Matemáticas en la enseñanza secundaria, y aún continúa ejerciendo la docencia, si bien ahora desde la cátedra de Artes Escénicas de la universidad Carlos III, de Madrid.

Las alusiones a las Matemáticas son continuas en la obra. El que a Rafa se le den mal y a Claudio, bien, es la excusa que permite el arranque de la acción: la intromisión de un joven en la casa y la vida familiar de otro del que dice ser amigo.

La necesidad de que a Rafa le vaya bien en Matemáticas para que Claudio siga teniendo acceso a la casa y familia de este es también lo que llevará a Germán a robar el examen en la Sala de Profesores para dárselo a Claudio, quien, a su vez, se lo pasará a Rafa.

Incluso cuando se plantea el posible título de la obra que está escribiendo Claudio, vuelven a aparecer las Matemáticas. Germán propone *El chico de la última fila*, pero Claudio querría titularla *Los números imaginarios*, unos números que no existen en la realidad, pero que se pueden interpretar porque tienen un valor aritmético. Exactamente lo mismo ocurre en la ficción artística: “la verdad de las mentiras”, por decirlo con palabras de Mario Vargas Llosa. Arte, matemática, interpretación.

Pero es que, además, en *El chico de la última fila* encontramos reflexiones metaliterarias, alusiones filosóficas, comentarios sobre el arte contemporáneo... Sobre las acuarelas de Paul Klee, por ejemplo, un pintor cuyos cuadros aluden a la poesía, la música y los sueños, e incluso incluyen palabras o notas musicales, y que era uno de los pintores favoritos de Walter Benjamin, el filósofo sobre el que Mayorga hizo su tesis doctoral. Interdisciplinariedad artística total: esa es la propuesta mayorguiana, su forma de entender el arte y el teatro.

El autor madrileño aborda el teatro desde una aparente sencillez tras la que se esconde una enorme densidad intelectual. Por ejemplo, en la p. 40 de *El chico de la última fila*, nos plantea nada menos que el problema de cómo enseñar Filosofía en Secundaria. Claudio dice a Germán que el profesor está empeñado en convencerles de que su asignatura es útil y, para ello, propone a sus alumnos “dilemas morales”, como éste:

“A tu padre le han puesto una multa de tráfico. Él considera que es injusta y se plantea no pagarla. ¿Qué le aconsejaría Sócrates?”

En las obras de Mayorga, se debaten y plantean problemas complejos, pero actuales, de la vida contemporánea: cómo educar, cómo actuar, cómo vivir y relacionarnos con los demás... Mayorga nos propone un teatro humanista, humano, de interiores, poderosamente denso en el análisis introspectivo, heredero del realismo existencial de la generación anterior, la de Buero y Sastre. Y no calla ante el abuso, la manipulación, el egoísmo, la explotación. Nos hace pensar en las causas y sus consecuencias. Por eso, como él mismo reconoce, su teatro es siempre político. Político, pero no partidista. Instalado en la *polis* y a ella dirigido. Social, comunitario, hecho entre todos y para todos.

En el fragmento seleccionado, Germán expone a Juana que ha propuesto a sus alumnos hacer una redacción. Tema: su vida durante el fin de semana. Se trata de ver su estilo, si saben “juntar dos palabras”. El resultado no es bueno y las calificaciones que pone el profesor, tampoco lo son. Germán se desespera en casa corrigiendo las tareas de sus alumnos cuando llega Juana. Y ya los dos en casa, empiezan a leer. Todo composiciones fracasadas, sin interés... Hasta que aparece el texto de Claudio:

“(Continuará)”.

- **La inconcreción espacio-temporal.** En relación con lo que acabamos de decir, es claro que para Mayorga el mensaje es lo más importante. Para permitir que llegue al espectador con una dimensión universal, suele prescindir de localizaciones espacio-temporales concretas. En *El chico de la última fila*, la acción transcurre en un tiempo indeterminado, identificado más o menos con el presente, y en una casa cualquiera de una ciudad cualquiera. No se cita ningún país en concreto. Incluso los personajes protagonistas tienen nombres anodinos, que podrían cambiarse sin que pasara nada.

Esa ambigüedad espacio-temporal debemos entenderla como una técnica dramática que concentra la atención en el conflicto, en lo relacional, en el análisis y la interpretación actoral. Y también tiene mucho que ver con otra característica que señalamos a continuación.

- **El teatro pobre.** Las obras de Mayorga se caracterizan por su sencillez escenográfica. Parquedad en los decorados, parquedad en las acotaciones y austeridad expresiva en los diálogos, en contraste con una significación enormemente cargada semánticamente, con un mensaje plurisignificativo, crítico, que se lee a muchos niveles.

En el fragmento seleccionado, las acotaciones son muy parcas. Por ejemplo:

“Germán lee un folio manuscrito en el que hace anotaciones con rotulador rojo...”

Mayorga, profesor, director de escena, estudioso del teatro contemporáneo, apuesta en sus propuestas dramáticas por un teatro desnudo que reduzca al mínimo la escenografía, un teatro que se base en el texto, el actor y la imaginación del público. Es de esa desnudez, de esa reducción dramática, de donde surgirá, paradójicamente, el enriquecimiento multisemántico de la obra. La supresión de la escenografía permite, por ejemplo, un manejo más libre del espacio escénico que estimula la interpretación del espectador y promueve su participación. En el teatro de Mayorga, el público no permanece pasivo.

- **El lenguaje coloquial.** En el fragmento que reproducimos, el lenguaje utilizado corresponde al registro familiar. Obviamente, quienes se expresan en los diálogos son dos personas mayores, cultas, vinculadas al mundo intelectual y al ámbito académico; por tanto, no hay vulgarismos ni palabras soeces, pero sí rasgos propios de la lengua oral: interrogaciones, elipsis, piropos, interjecciones, sobrentendidos, deixis, comparaciones, etc.

“GERMÁN— ¿Qué? ¿Cómo ha ido? (...)

JUANA— (...) ¿Me cambio y nos vamos al cine, a una [película] divertida? (...)

GERMÁN— No te cambies, estás muy guapa (...)

JUANA— Cero. Tres. Cero. Hombre, ¡un cinco! Dos. Cero... ¿Tan malos son [tus alumnos]? (...)

GERMÁN— Cuarenta y ocho horas en la vida de un tío (...) Pero hablar a estos de punto de vista es como hablar a un chimpancé de la evolución de las especies”

En la larga intervención de Germán (su perorata contra los discentes) es especialmente visible el uso de un lenguaje despectivo hacia sus alumnos: “tíos”, “estos”, “como hablar a un chimpancé”... Su forma de hablar transparenta el cansancio que siente por su oficio de profesor, el cual ha dejado de motivarlo. Aunque todo ello cambiará con la irrupción de Claudio y su intrigante redacción. Claudio se convertirá en una especie de hijo literario de Germán, quien también confesará más adelante, en el transcurso de la obra, que él mismo es un creador frustrado, sin talento para escribir.

III

[Conclusión – 1 punto.]

Aquí deberías resumir brevemente lo dicho e incluir algún aspecto de apertura que aporte un plus a tu comentario: alguna relación audaz, una conexión con algo que hayas visto / vivido / pensado al leer la obra o ver la película de Ozon, etc. No hace falta que sea muy extensa, pero es un cierre necesario: da elegancia a tu texto, completa su estructura.

En definitiva, a través de un teatro aparentemente sencillo, caracterizado por la austeridad expresiva, los diálogos entrecortados y el espacio vacío, Mayorga consigue una explosión de sugerencias significativas, una densidad interpretativa que le permite abordar los problemas de la complejidad.

No cabe duda de que *El chico de la última fila* es una magnífica ejemplificación de tales ideas dramáticas. Una obra impactante que reflexiona sobre cuestiones candentes de la vida moderna: la escuela, el poder, la manipulación, el papel del arte y la literatura...

En el teatro de Mayorga, el mensaje, el análisis psicológico y la reflexión filosófica van de la mano. El teatro de pensamiento está de vuelta. La escena deja de ser un lugar para el simple entretenimiento. Y el teatro, como él quería, vuelve a ser el espacio para el desdoblamiento, donde el espectador puede conocerse un poco mejor a sí mismo.

El chico de la última fila es un acierto continuo, desde su comienzo *ex abrupto*, en el interior de una casa burguesa, hasta su sorprendente final. Un comienzo pensado para enganchar al público, para impactarlo. Y sin duda ninguna, Mayorga lo consigue.

Los espectadores, los lectores caemos en su trampa y, como Germán y Juana, como el propio Claudio, nos convertimos en *voyeurs* del texto mayorguiano.

EJERCICIOS SOBRE EL FRAGMENTO ESCOGIDO

Realiza estos ejercicios sobre el fragmento escogido para el comentario

1. Habla sobre las acotaciones en el fragmento (tipos, funcionalidad, teoría teatral de Mayorga...). Justifica lo que digas con citas del propio texto.
2. Comenta cómo se refleja el problema de incomunicación entre la pareja Germán-Juana en este fragmento. Cita trozos del texto para justificar cuanto digas.
3. Explica, a partir del fragmento, qué opiniones tiene Germán sobre la literatura, sus alumnos, la enseñanza en general... Cita trozos del texto para justificar lo que afirmes.
4. Comenta qué funciones del lenguaje (expresiva, apelativa, referencial, fática, metalingüística, poética) están más presentes en el texto. Justifica tus respuestas.
5. Fíjate en el lenguaje usado en el fragmento y destaca sus rasgos principales (coloquialismos, oralidad, espontaneidad...) con ejemplos tomados del propio texto.
6. Observa los personajes que aparecen en el fragmento y habla de ellos, di cómo son a partir de lo que leemos en el texto.

Anexo 1. – Y DESPUÉS... ¿QUÉ? (Así sigue el fragmento)

[Lee atentamente la continuación del fragmento que hemos comentado y contesta a las preguntas que van al final del mismo.]

GERMÁN- (*Lee.*) “*El pasado fin de semana*, por Claudio García. El sábado fui a estudiar a casa de Rafael Artola. La idea partió de mí, porque hace tiempo que deseaba entrar en esa casa. Este verano, todas las tardes me iba a mirar la casa desde el parque, y una noche el padre de Rafa casi me coge mirando desde la acera de enfrente. El viernes, aprovechando que Rafa acababa de fracasar en la clase de Matemáticas, le propuse un intercambio: “Tú me ayudas a mí con la Filosofía y yo a ti con las Matemáticas”. No era más que un pretexto, claro. Yo sabía que, si aceptaba, sería en su casa, porque la mía está en una calle que Rafa no pisará jamás. A las once toqué el timbre y la puerta se abrió ante mí. Seguí a Rafa hasta su cuarto, que es como yo me imaginaba. Me las arreglé para dejarlo ocupado con un problema de trigonometría mientras yo, con la excusa de buscar una Coca-Cola, echaba un vistazo a la casa. Esa casa en la que por fin me encontraba, después de haberme imaginado tantas veces allí dentro. Es más grande de lo que suponía; mi casa cabe cuatro veces en ella. Todo está muy limpiito y ordenado. “Bueno, basta por hoy”, me dije, y estaba a punto de volver con Rafa cuando un olor me llamó la atención: el inconfundible olor de la mujer de clase media. Me dejé guiar por ese olor, que me llevó hasta el salón. Allí, sentada en el sofá, hojeando una revista de decoración, encontré a la señora de la casa. La miré hasta que levantó sus ojos azules. “Hola. Tú debes ser Carlos”. Su voz era tal y como había previsto; ¿dónde enseñarán a hablar a estas mujeres? “Claudio”, contesté, sosteniéndole la mirada. “¿Buscas el baño?”. “La cocina”. Ella me condujo hasta allí. “¿Quieres hielo?”. Me fijé en sus manos mientras sacaba los cubitos: alianza en la derecha y sortija en la izquierda. Se sirvió un Martini. “Coge lo que quieras”, dijo. “Estás en tu casa”. Ella volvió al sofá y yo a la habitación de Rafa. Le resolví el problema de trigonometría. Va a necesitar mucha ayuda para sacar las Matemáticas este curso. (Continuará)”.

Silencio.

JUANA- ¿Dice “Continuará”?

GERMÁN- Entre paréntesis.

Pone un siete en la redacción y coge otra.

JUANA- ¿Un siete?

GERMÁN- No tiene faltas, y de vocabulario no está mal. No es Cervantes, pero comparado con los otros... ¿Qué nota le pondrías tú?

JUANA- Yo llevaría esa redacción al director.

GERMÁN- ¿Por qué? ¿Porque la madre de su compañero Rafa tiene los ojos azules?

JUANA- ¿Quién es este chico?

GERMÁN- Me parece que es uno que se sienta en la última fila, pero no estoy seguro. Todavía no los conozco. Estamos en la segunda semana de curso.

JUANA- ¿Le pones un siete y te quedas tan ancho? “Continuará”.

GERMÁN- ¿Si le pongo un seis te quedarás tranquila? Menos de un seis no puedo ponerle.

JUANA- Se ríe de ti y le pones un siete.

GERMÁN- ¿Se ríe de mí? No me había dado cuenta.

JUANA- Se ríe de todo. De ti, de su compañero Rafa, de la madre de Rafa... (Lee.) “‘Claudio’, contesté, sosteniéndole la mirada”. ¿Quién se cree que es? ¿Por qué no le pides que lo lea en clase, en voz alta, a ver si ese otro, ese Rafa, le da un buen sopapo. A no ser que el tal Rafa... (Lee.) “Rafael Artola”. ¿Existe? Lo mismo todo es una fantasmada.

Germán hojea en el montón de la izquierda. Encuentra el folio que busca.

GERMÁN- (Lee.) “El sábado por la mañana estudié Matemáticas con mi amigo Claudio. Por la tarde fui con mi padre a jugar al baloncesto. Fue un partido muy disputado, pero ganamos y nos fuimos todo el equipo a celebrarlo. El domingo...”.

Sigue leyendo en silencio. Le pone un cinco y lo coloca en el montón de la derecha.

JUANA- ¿Un cinco? Parece un buen chico. Al otro le pones un siete y a éste un cinco.

GERMÁN- No es clase de Ética, ni de Religión. Es Lengua y Literatura. (Coge otro folio.)

CUESTIONES PARA EL ALUMNADO

1. ¿Cómo hace patente Claudio en su redacción las diferencias de clase social entre él y su amigo Rafa?
2. Explica las reacciones de Germán y de Juana ante el escrito de Claudio. ¿Son iguales? ¿En qué se diferencian?
3. Fíjate en la tipografía de la palabra “(Continuará)”, que aparece al final de la redacción de Claudio. ¿Por qué Mayorga no ha usado la cursiva en este caso, como sí hace cuando se trata de las acotaciones? ¿En qué sentido la palabra “(Continuará)”, entre paréntesis, es importante en la historia de *El chico de la última fila*? Estudia las acotaciones que aparecen en este fragmento y relaciónalas con la teoría dramática de Mayorga: teatro pobre, inconcreción espacio-temporal, etc.
4. Claudio se fija en Ester, la madre de su amigo Rafa. A partir de los detalles que él da en su redacción, intenta hacer una descripción de esa mujer “que huele a clase media”. ¿Cómo te la imaginas?

5. Germán evalúa con un 7 (sobre 10) la redacción de Claudio y con un 5 (sobre 10) la de Rafa. Habla sobre esta cuestión.

6. Germán acaba su argumentación diciendo que su clase es de Lengua y Literatura, no de Ética o de Religión. ¿A qué se refiere con esta afirmación, en qué sentido está justificando su manera de calificar?

Enero de 2022

Javier Fornieles Ten. SIE Saint-Germain-en-Laye

José Antonio García Fernández. SIE Lyon

Antonio Huelva Salas. SIE Burdeos

Manuel Jiménez Escobar. SIE París

José Luis Pérez Ordóñez. SIE Brest

Claudio va a irse. Se vuelve.

CLAUDIO: El miércoles tenemos parcial de Matemáticas. Rafa no va a aprobar. Y si no aprueba, le buscan profesor particular y a mí me echan. Hay que conseguir el examen como sea.

GERMÁN: ¿Me estás pidiendo que robe el examen de Matemáticas?

5 CLAUDIO: No veo otra solución. Los números imaginarios no le entran.

Silencio.

GERMÁN: Ya no necesitas estar allí para escribir. Imagina.

CLAUDIO: Lo he intentado, pero no me sale. Necesito verlos. En la sala de profesores, en el seminario de Matemáticas, en la fotocopidora, usted sabrá. Si no quiere que me echen de esa casa.

10 RAFA PADRE: ¡Un ocho! ¿Ves cómo, si te lo propones, lo consigues? *Rafa y Rafa Padre chocan sus manos como baloncestistas que festejasen una canasta.*

RAFA PADRE: ¡Un ocho! ¿Y tú, Claudio?

CLAUDIO: Un seis con cinco.

15 RAFA PADRE: Tampoco está mal, un seis con cinco. ¡Un ocho! ¡Habrás que celebrarlo! ¿Lo sabe tu madre? ¡Ester! ¡Un ocho en el parcial de Matemáticas!

Rafa y Rafa Padre chocan sus manos.

CLAUDIO: Mi seis con cinco tampoco les parece mal, empiezan a mirarme como a uno más del equipo. Me proponen jugar con ellos al baloncesto.

20 RAFA: ¿Por qué no te vienes este sábado? Jugamos todos los sábados, en el municipal, de seis a ocho. Son todos tíos de puta madre, te van a encantar. Nos juntamos unos cuantos los sábados, de seis a ocho.

RAFA PADRE: Anda, ámate. No jugamos fuerte.

25 CLAUDIO: Gracias, pero tengo otros planes. Mientras me alejo de la casa, intento imaginarme a mí mismo y a mi padre botando una pelota y tirándola a un aro del que cuelga una redcilla. No, no consigo imaginarme a mí mismo y a mi padre botando una pelota y tirándola a un aro del que cuelga una redcilla. Sin embargo, eso es lo que hacen, cada sábado por la tarde, Rafa hijo y Rafa padre, y se alegran cuando la pelota entra y ponen cara de pena cuando no entra. ¿Y ella, qué hará ella mientras tanto? A las cinco y media del sábado estoy en el parque, en el banco desde el que los miraba este verano. A las seis menos cuarto veo salir a los atletas. A las seis, toco el timbre, cuyo sonido es, por cierto, espantosamente cursi. Se abre la puerta y allí está, la mujer más aburrida del mundo.

30 ESTER: ¿Al final te has animado? Pues se acaban de ir. Pero los llamo y vuelven por ti.

CLAUDIO: No, no, es que ayer me dejé el libro. El de Matemáticas.

ESTER: No lo he visto. Pasa a ver si lo encuentras.

CLAUDIO: Me acompaña hasta el cuarto de Rafa. El libro, claro, no aparece.

ESTER: El lunes preguntaré a Eliana si lo ha visto.

35 CLAUDIO: Mi madre tenía unos parecidos, le digo, señalando sus pendientes. Se largó cuando yo tenía nueve años. No aguantaba a mi padre. Supongo que tampoco me aguantaba a mí. Mis palabras le causan impacto. Nunca falla, suelto lo de mi madre y me gana la simpatía de la gente. Se establece un vínculo. El otro desea compensarme. El otro desea ser mi madre.

ESTER: ¿Quieres una Coca-Cola?

40 CLAUDIO: Ella toma un Martini. Hablamos sobre Rafa, sobre las Matemáticas, sobre lo mal que se le daban a ella. Ella estudió Derecho.

ESTER: Lo dejé para cuidar de los niños. Pero ahora que son mayores pienso sacar las tres asignaturas que me faltan.

Juan Mayorga, *El chico de la última fila*, Ed. La uña rota, págs. 50-53

*Nota del autor del comentario: los títulos de los diferentes apartados tienen exclusivamente un valor orientativo para el alumnado. En una prueba real, sugerimos presentar el comentario de texto sin señalar con títulos los distintos apartados, según lo acordado en las reuniones de armonización de las Secciones Internacionales Españolas en Francia en los últimos años. Del mismo modo, el destacado en negrita de ciertas expresiones o conceptos tiene exclusivamente un valor pedagógico.

LOCALIZACIÓN Y CONTEXTO

El fragmento que vamos a comentar forma parte de El chico de la última fila, una de las obras más conocidas y representadas de Juan Mayorga, conocido autor, profesor y director de escena nacido en Madrid en 1965. El chico de la última fila, estrenada en 2006, es efectivamente, una de las obras de Mayorga que más éxito ha conocido en términos de representaciones tanto en España como en el extranjero. La obra no está dividida en actos. Tampoco encontramos indicaciones sobre los cambios de escena o cuadros. Se trata de un texto continuo, debemos suponer que concebido para su representación en un único acto (aunque en este aspecto Mayorga es bastante abierto y respetuoso con la libre interpretación de los directores de escena). Dados los continuos cambios de situación, la entrada y salida frecuente de personajes, en pocos minutos o casi segundos, el cierre de telón y los cambios y virtuosismos de decorado no parecen ser propicios para la representación de esta obra. El texto que vamos a comentar se sitúa entre las páginas 50 y 53 de la edición de La Uña Rota. Está situado hacia la mitad de la obra (unas cien páginas). Como lectores y espectadores ya nos hemos formado una idea bastante completa de los desvelos y aspiraciones de los personajes. Claudio ha compartido ya en varias ocasiones con Germán su particular visión sobre la familia de los Rafas y Ester. El proceso de creación literaria al que alumno y profesor someten a la familia ya está más que avanzado. Conocemos las inquietudes, las frustraciones y las pasiones de todos los personajes principales y asistimos ahora en cierto modo a un punto de inflexión en algunos aspectos relevantes de la trama, como comentaremos en apartados posteriores.

El chico de la última fila es una obra de marcado carácter realista, perteneciente, podríamos considerar, a lo que el propio Mayorga califica como teatro *humanizado*. Se trata de un teatro que plantea cuestiones actuales y universales, con una larga tradición en la dramaturgia española contemporánea, en las que, con independencia de los detalles y de las coordenadas espacio-temporales casi cualquier espectador se puede ver reflejado de un modo u otro.

Efectivamente, esta corriente dramática estrechamente vinculada a la realidad social o espiritual de los personajes y que por tanto apela a la conciencia o a la reflexión del espectador tiene una amplia tradición en el teatro español contemporáneo. Ya en el teatro de la Posguerra encontramos esta línea de realismo social en la conocida Historias de una escalera (Antonio Buero Vallejo, 1949), con personajes que bien pueden ser considerados como la manifestación de las frustraciones de todo un país. Esta línea crítica y realista se mantiene durante la dictadura con autores como Alfonso Sastre (Escuadra hacia la muerte, La mordaza) en los años cincuenta y otros autores posteriores, como Lauro Olmo o Carlos Muñiz, que estrenan sus títulos más conocidos en los años sesenta. De todas formas, este tono serio, a veces cotidianamente trágico de los autores mencionados, convive en estos años con un teatro del humor en autores como Enrique Jardiel Poncela o Miguel Mihura.

Como en otros géneros literarios, en los años sesenta y setenta el teatro español comienza a experimentar una renovación formal, que en líneas generales podría ser calificada de experimentalismo. Autores como Francisco Nieva o Fernando Arrabal harán compatible la crítica social con el teatro del absurdo. Es en estos años de finales del franquismo en los que asistimos también al nacimiento y desarrollo de compañías teatrales (Els Joglars, Tábano, Els comedians, La Fura dels Baus, Los Goliardos...) que progresivamente llevarán a cabo procesos de creación colectiva, incorporando poco a poco las nuevas tecnologías, a veces con un marcado cariz crítico y subversivo, otras simplemente dando especial relevancia al espectáculo teatral.

Resulta complicado exponer el panorama teatral español de la democracia sin olvidar autores o títulos importantes. El teatro de los últimos cuarenta y cinco años en España se caracteriza, sin lugar a dudas, por la variedad de los temas tratados, por la libertad con que se tratan, por la incorporación de la mujer como autora, por el tratamiento de temas históricos y la vuelta a los clásicos, que convive igualmente con un teatro sobre asuntos actuales. También conviven el teatro concebido como un espectáculo integral, cercano a lo musical a veces, con otras formas de teatro más puras, de escenarios minimalistas, basada en las ideas.

Grandes clásicos de nuestro teatro de la democracia son Luis Alfonso de los Santos (La estanquera de Vallecas, Bajarse al moro), Fernando Fernán Gómez (Las bicicletas son para el verano) y José Sanchís Sinisterra (Ay Carmela, El lector por horas). Junto a estas figuras consagradas del teatro actual, empiezan a surgir en los años ochenta y noventa algunos grupos de creación colectiva, como El Astillero, al que pertenecen autores como Paloma Pedrero, Guillermo de las Heras y el propio Juan Mayorga. Los temas, como decimos, son variados y van de lo histórico a lo rigurosamente actual, combinándose igualmente las formas más puras con el espectáculo teatral más complejo, según los casos. Algunos de los autores más independientes del siglo XXI han podido beneficiarse del apoyo institucional y mediático (valga como ejemplo Alfredo Sanzol, nacido en 1972, actual director del Centro Dramático Nacional), mientras que otros sobreviven gracias a representaciones de carácter meramente local.

En el caso concreto de Juan Mayorga, podemos afirmar que a pesar de su juventud (actualmente tiene cincuenta y seis años) es, como decíamos antes, una de las figuras más consolidadas del teatro español actual. Licenciado en Matemáticas y en Filosofía, no cabe duda de que Mayorga es una persona bastante polifacética. Antes de ser profesor de dramaturgia en la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático), desempeña su labor docente como profesor de secundaria en la Comunidad de Madrid. Convive en sus primeros pasos en El Astillero con los mencionados Paloma Pedrero y Guillermo Heras. Actualmente, Mayorga tiene unas treinta piezas mayores publicadas y estrenadas, y más de cuarenta piezas de teatro breve, la mayoría de ellas recogidas en su Teatro para minutos. En la obra de Mayorga, reconocemos una doble vertiente histórica (Himmelweg y El cartógrafo, por ejemplo, se centran en el holocausto nazi) y actual, como es el caso de El chico de la última fila y otras muchas. En el teatro de Mayorga el lenguaje presenta una marcada voluntad de sencillez formal, lo cual no significa que el texto carezca de importancia para el autor madrileño: todo lo contrario. Las intervenciones de los personajes suelen estar repletas de simbología. El flujo de ideas es denso y las lecturas posibles, a veces, son múltiples. Mayorga propone un teatro de ideas, que ofrece interrogantes al lector/espectador, pero no respuestas. Las representaciones de sus obras suelen ser parcas en decoración, precisamente por la importancia del texto (y a

veces de los silencios). Son muchos los temas tratados por Mayorga: la violencia de unos individuos hacia otros (frecuentemente a través del lenguaje) y la visión alternativa y crítica de los modos de vida, con los personajes que ponen en cuestión su propia vida o sistema de valores (Intensamente azules, con estas gafas de natación que simbólicamente conducen a su dueño a verlo todo desde otra perspectiva).

El teatro de Mayorga ha sabido conectar tanto con el público como con la crítica. Las numerosas representaciones y adaptaciones de su obra tanto en España como en el extranjero (recordemos también la adaptación al cine de El chico de la última fila: François Ozon y su Dans la maison) y los premios recibidos tanto como autor (Premio Nacional de Teatro, Premio Nacional de Literatura Dramática, Premio Valle-Inclán), como director (Premio Max) en las últimas dos décadas, son una muestra del reconocimiento general que el autor madrileño merece en la actualidad. Desde 2018, Juan Mayorga ocupa el sillón M de la Real Academia de la Lengua Española.

RESUMEN Y TEMAS

El fragmento que comentamos contiene una sucesión de situaciones y de personajes relativamente variada en poco espacio de tiempo, o en poco espacio textual. En un primer momento, Claudio intenta convencer a Germán, su profesor, de la necesidad de robar un examen de matemáticas que se celebrará próximamente, para así poder seguir ayudando a Rafa y tener una excusa para entrar en la casa, continuando así su labor literaria. Posteriormente, ya en la casa familiar, Rafa padre y Rafa hijo celebran la buena nota en el examen, con Claudio, como es habitual, como personaje que interviene y que al mismo tiempo es testigo de la escena. Por último, tras unas breves reflexiones sobre la propia familia, Claudio inventa una excusa para quedarse a solas con Ester, la madre y esposa de los Rafas, con la que comparte ciertas consideraciones íntimas que provocan la piedad o empatía de Ester hacia Claudio.

La **familia, los modelos de familia** y las relaciones entre sus componentes son un tema central en este fragmento. Por una parte, Claudio observa (y ridiculiza) el modelo familiar basado en la solidaridad padre-hijo (entusiasmo por las buenas notas, manos que se chocan). Por otra, expone las carencias familiares propias (falta de nexos con el padre, abandono de la madre). En cuanto a la visión de familia aparentemente modélica de los Rafa y Ester, podemos observar que este modelo no sólo se ve quebrantado por la ironía con que Claudio observa y nos transmite los hechos, sino porque también se pone de manifiesto, a través de Ester, que las **relaciones conyugales** no son todo lo modélicas que podrían ser: Ester comparte con Claudio inquietudes que su propio marido apenas parece dispuesto a escuchar (curiosamente, esto también sucede al final de la obra entre Juana y Claudio).

Las **relaciones profesor-alumno**, otro de los temas constantes en la obra, están igualmente presentes en el texto. Concretamente, aquí asistimos a uno de los episodios en los que Claudio revierte el orden jerárquico en estas relaciones, situando a su profesor en un plano inferior al suyo, empujándole a llevar a cabo acciones que no son iniciativa del docente, sino del alumno. La **manipulación de las personas-personajes** que rodean a Claudio (aquí se manipula al profesor y se manipula a Ester) es una manifestación más del carácter amargo y subversivo de Claudio, que adquiere un indudable tono sarcástico en el caso del retrato de la familia de Rafa.

Esta manipulación está estrechamente relacionada con las relaciones realidad-literatura, otra de las constantes de la obra. Para Claudio, las personas que le rodean se convierten en personajes y llegados a un momento de la obra, decide intervenir en la realidad (alentado por Germán) para que las relaciones interpersonales sean más complejas y su relato literario sea más impactante y atractivo para el futuro lector. Este proceso de creación literaria a través del voyerismo (Claudio se convierte en un narrador testigo y un narrador omnisciente, según los momentos) nos lleva a afirmar que **la literatura es un tema más de la obra**. Concretamente, en este pasaje, podríamos hablar de un punto de inflexión en la relación entre Claudio y Ester. Al darle voz propia en lo que a las frustraciones se refiere, el personaje de Ester sube un peldaño en lo que a complejidad se refiere.

ESTRUCTURA EXTERNA

Como en cualquier obra de teatro, tenemos ante nosotros un **texto dialogado**. Las **intervenciones o parlamentos**, en la edición de La Uña Rota aparecen con los **nombres de los personajes en mayúscula**. Hay saltos de línea entre cada intervención. Por último, las tres **acotaciones**, breves en este fragmento, aparecen marcadas en cursiva. No hay apartes, o al menos no aparecen señalados como tales.

Hasta ahí, los rasgos textuales son los convencionales del texto teatral, pero quisiéramos realizar dos consideraciones:

-Hemos indicado que no hay apartes señalados, pero debemos comprender que dada la naturaleza metaliteraria de la obra, **algunas de las intervenciones de Claudio podrían ser consideradas como apartes**. Efectivamente, Claudio personaje hace un relato de los acontecimientos a los que asiste como testigo y a partir de los cuáles confecciona su propia creación literaria. En este sentido, y dada la rapidez con la que cambiamos de ambiente o de personajes, algunos de los parlamentos de Claudio pasan de ser intervención directa dirigida a otros personajes a apartes dirigidos a Germán (ejemplo "Gracias, pero tengo otros planes. Mientras me alejo de la casa, intento imaginarme...", línea 36). El cambio de interlocutor en las intervenciones de Claudio es una constante en la obra, que debe ser tenida en cuenta por los directores de escena y por el resto de los actores, que a veces tendrán que permanecer *congelados* y fingir que no oyen (como sucede con los apartes clásicos). De esta forma, podemos decir que, si bien en el texto literario no encontramos apartes, en la representación teatral habrá parlamentos de Claudio que deberán recibir el tratamiento de apartes.

-Las **acotaciones son todas muy breves**. Las tres acotaciones del fragmento son lo que podríamos llamar acotaciones objetivas o escénicas: se refieren de forma más o menos objetiva a movimientos de los actores en escena y, al menos de forma explícita, no incluyen opiniones o valoraciones subjetivas. Esto no quiere decir que las acotaciones del texto no tengan un valor literario. Notemos el valor que adquiere la expresión "chocan sus manos", su aportación al retrato grotesco que se hace sobre el entusiasmo de los Rafas. Y observemos también la importancia de la segunda acotación ("Silencio") con la que Claudio insiste de forma implícita en la necesidad del robo del examen por parte de su profesor y que por lo tanto contribuye a plantear esta inversión de roles jerárquicos que comentamos en nuestro análisis.

ESTRUCTURA INTERNA

En lo que se refiere a los temas tratados en este fragmento, podríamos analizar su estructura interna en tres apartados, por orden de aparición en el texto:

- a) En un primer momento tenemos la conversación entre Germán y Claudio (líneas 1-15). En ella Claudio intenta convencer a Germán de la necesidad de robar el examen de matemáticas como requisito indispensable para continuar su labor literaria en la casa de Rafa. La iniciativa viene de Claudio y observamos, no sólo por el contenido, sino también por las expresiones empleadas (que comentamos más adelante), como **se invierte el orden jerárquico en la relación profesor alumno**. Igualmente, **la estrecha relación realidad-creación literaria**, a través de la intervención en los hechos para seguir progresando en el relato, está presente en este fragmento, como también lo está en otros de la obra.
- b) Posteriormente tenemos una escena familiar, a la que, como es habitual, asiste Claudio: los exitosos resultados de Rafa-hijo en el examen de matemáticas y su consecuente celebración en un partido de baloncesto, invitación estratégicamente rechazada por Claudio (líneas 17-36). El diálogo entre padre e hijo, seleccionados en el relato de Claudio, y las propias intervenciones de este último, que no siempre forman parte del diálogo familiar, contribuyen a enriquecer **el retrato de las relaciones familiares (concretamente, padre-hijo), sutilmente ridiculizadas** por esta voz omnisciente (“Mi seis con cinco tampoco les parece mal”), que desprende en todo caso ironía y desprecio.
- c) Por último, a partir de la línea 36 (desde “Mientras me alejo de la casa”), Claudio inicia un momento de introspección (su propia familia) y de observación (la familia ajena) que desemboca en un interesante episodio con la madre y esposa de los Rafas, Ester. Claudio vuelve a la casa objeto de sus desvelos con la firme intención de manipular a Ester, de provocar su piedad a través de las mentiras (examen olvidado) y las trágicas revelaciones familiares (abandono de la madre). Comentaremos en el análisis fondo-forma la distancia irónica de Claudio en la exposición de su drama familiar, la frialdad cómplice que establece con Germán y con los espectadores. Por ello, la manipulación es aquí un tema central: **Claudio ha pasado de la observación despiadada a la pura intervención en el devenir de los acontecimientos**. Con ello, se erige como confidente de la madre y quedan visiblemente expuestas las frustraciones de Ester. Así, de forma indirecta, las relaciones conyugales una vez más están presentes en la obra (en este caso Ester cuenta a Claudio todo aquello que no tiene la oportunidad de compartir con Rafa padre). En cualquier caso, **la manipulación y la ruptura de la frontera entre la realidad y la literatura** vuelven a estar presentes.

ELEMENTOS TEATRALES: PERSONAJES, ESPACIO Y TIEMPO.

En el fragmento seleccionado, como en otros muchos pasajes de la obra, los cambios de situación se reproducen con mucha rapidez, de tal manera que la entrada y salida en escena de nuevos personajes es igualmente muy frecuente. En los párrafos que analizamos, tenemos a casi todos los personajes principales de la obra, a excepción de Juana, la mujer de Germán.

En la **relación entre Germán y Claudio** en las primeras intervenciones del fragmento observamos la ya comentada inversión de roles profesor-alumno. Germán, como profesor de Claudio, adopta el rol de docente que le orienta en el mundo de la creación literaria. Claudio oscila entre su papel de discípulo, que escucha los consejos de Germán, y su marcado carácter provocador e irreverente. En un principio, alentado por su esposa, Germán pone en cuestión la moralidad del retrato tan grotesco que Claudio realiza de su familia, pero poco a poco estas consideraciones morales van cediendo terreno al análisis de la propia estructura literaria, al papel de Claudio como observador, al tono con que observa los hechos e incluso a su intervención en los mismos. Claudio pone de manifiesto la debilidad de todos los personajes o personas (para él son los mismo) de cuya vida es testigo. Incluso como dicente, la debilidad de su profesor quedará de manifiesto, pues Germán termina confesando que no tiene talento para la creación literaria, o que es demasiado tarde. En estas líneas, el orden jerárquico profesor-alumno se quebranta por la proposición de Claudio a Germán de robar el examen de matemáticas para tener una nueva excusa para entrar en la casa. De por sí, esta proposición ya es una falta de respeto. Pero, sobre todo, en el devenir de los hechos comprobamos que el examen efectivamente ha sido robado. Germán, profesor, está en manos de Claudio, alumno.

Encontramos también a los **miembros del núcleo familiar** observado, retratado, ridiculizado, deseado y manipulado por Claudio. En primer lugar, los Rafas: padre e hijo. Como en otras muchas ocasiones asistimos a la camaradería entre ambos, a menudo expresada metafóricamente con un lenguaje baloncestístico, que, por repetido, llega a ser cansino y poco amable con la imagen que Claudio proyecta de ellos (sobre el uso del lenguaje, entramos en detalles en apartados posteriores). Conociendo la superioridad intelectual de Claudio, resulta ridícula la condescendencia con que Rafa padre expresa sus felicitaciones por su seis con cinco frente al ocho de Rafa hijo (que en realidad es obra de Claudio). Claudio asiste con frialdad a estos arranques de entusiasmo de los hombres de la familia y declina su piadosa invitación (“no jugamos fuerte”). La superioridad intelectual y el tratamiento de personajes, más que de personas, que Claudio da a los Rafas no es exclusiva de este fragmento: desde el principio la incapacidad de Rafa hijo con las matemáticas es una excusa de Claudio para poder fisgar en la casa. En cuanto al padre, podemos afirmar que el personaje más plano y ridículo de la obra a ojos de Claudio, sin apenas evolución.

Especialmente interesante resulta **la relación que Claudio va estableciendo con Ester**, la madre y esposa de los Rafas. La presentación del personaje por parte del protagonista, con su “inconfundible olor a clase media”, tampoco resulta favorecedora. En estas líneas también embiste con su “la mujer más aburrida del mundo”. El Claudio *voyeur* sabe mejor que nadie poner de manifiesto la soledad que Ester siente en su familia, sus efímeros intentos por integrarse en el aburrido mundo del baloncesto durante los partidos, lo poca atención que reciben sus aspiraciones personales por parte de su marido y la omnipresente revista “Casa y jardín” como vía de escape. Naturalmente, aquí Ester también es objeto de las manipulaciones de Claudio, que como ya hemos dicho, ya no sólo observa, sino que interviene en los hechos. La mentira del libro olvidado desencadena un encuentro que Claudio aprovecha para provocar la piedad de Ester, estratégicamente incentivada por el comentario sobre el parecido de los pendientes de Ester a los de su madre y el abandono que sufrió Claudio en su más tierna infancia. El interés que Claudio despierta en Ester hace que ésta le revele sus frustraciones o aspiraciones: terminar la carrera de Derecho. Lo que Ester no consigue hablar con su marido, lo habla con Claudio. Del mismo modo, Germán le había confesado sus debilidades en lo que a

la creación literaria se refiere y al final de la obra Juana compartirá igualmente sus frustraciones con Germán, al que no le gustan los cuadros que expone en su galería. Claudio tiene la capacidad de erigirse en confidente de las debilidades o frustraciones de los personajes que les rodean. Como decimos, con Ester, tenemos aquí un punto de inflexión: de la mera observación y ridiculización pasamos a la manipulación. Pero (y esto lo dejamos a la libre interpretación de cada lector o espectador), esta manipulación podría ir acompañada de una posible capacidad de empatía por parte de Claudio (sin salir paradójicamente de su pasmosa frialdad con que describe e interviene en los hechos). En cualquier caso, la persona o personaje de Ester para Claudio es mucho menos plana que su marido. Su personaje se revela progresivamente interesante y por eso busca el encuentro a solas con ella.

Por último, no quisiéramos aquí demonizar la figura de Claudio en razón de sus continuas ridiculizaciones. Insistimos en la compleja relación que se establece con Ester. El episodio de las acuarelas de Paul Klee, inmediatamente posterior al fragmento que nos ocupa, parece presentar una carga particularmente simbólica en las relaciones Claudio-Ester. Para Ester, son una mera decoración y para Claudio están llenos de contenido. De la superioridad intelectual y el menosprecio habituales de Claudio (“ellos no saben alemán, ellos no saben lo que tienen en casa, los compraron para esa pared...”), Claudio pasa a una especie de comunión con Ester a través de la explicación del sentido trascendental de estas acuarelas (“no vuelan, se los lleva el viento”). Este episodio entroncaría con una de las posibles dobles lecturas tan comentadas en la obra. En “*Angelus Novus*” inspiró a Walter Benjamin en su tesis sobre “El ángel de la historia”, un ángel que quisiera “detenerse, despertar a los muertos, recomponer lo despedazado”, pero que no consigue emprender el vuelo porque la tormenta que desciende del paraíso se lo impide. Como sabemos, Mayorga realizó su tesis doctoral sobre la obra de Benjamin. La relación con el diálogo Claudio-Ester es evidente. ¿Desea Claudio dignificar al personaje de Ester a través de este conocimiento compartido? ¿Quiere compartir con ella el sentido trágico de la existencia? En cualquier caso, la relación entre Claudio y Ester experimenta una evolución significativamente diferente a la que nuestro protagonista adolescente tiene con los otros miembros de la familia.

Para terminar el análisis de los personajes, hagamos una breve mención al papel de **Eliana**, la chica contratada en casa de los Rafa y de Ester, que aquí aparece de **forma referencial**, en voz de Ester (“El lunes preguntaré a Eliana si lo ha visto”). La función más interesante de este personaje secundario es recordar el contraste que existe entre la familia observada (que responde al modelo burgués retratado) y la propia de Claudio (en el polo opuesto). Este contraste volverá a estar presente cuando Claudio insiste en la ausencia y abandono de la figura materna y nos confiesa a los espectadores y a Germán que es incapaz de imaginarse a sí mismo jugando al baloncesto con su padre.

El texto de **Mayorga no nos ofrece demasiada precisión en lo que a coordenadas espacio-temporales se refiere**, tanto en el fragmento que comentamos, como en la obra en general. Las acotaciones nos aportan información sobre los gestos y movimientos de los personajes (si se van o vuelven, si guardan silencios, si chocan sus manos), informaciones éstas coherentes a veces, complementarias otras, con las intervenciones de los personajes y con la evolución de los acontecimientos, pero que poco nos informan sobre los lugares concretos en los que se desarrollan las escenas. Damos por hecho, naturalmente, que estamos en el aula o en el despacho de Germán en las primeras líneas. Comprendemos posteriormente que estamos en

casa de los Rafas y de Ester, como en otras muchas ocasiones. La única información explícita que encontramos sobre los lugares es el banco del parque en el que Claudio espera un ratito mientras padre e hijo juegan al baloncesto y antes de volver a la casa con la comentada excusa del libro olvidado. Y el banco y el parque no son interesantes en sí. Sólo nos interesan porque es el lugar desde el que Claudio puede observar sin ser observado y es también el lugar en el que Claudio empezó a interesarse por esta familia tan diferente a la suya. Los lugares (banco del parque, puerta de la casa) no son descritos y no encontramos ninguna información sobre la puesta en escena, que Mayorga deja en manos del director de escena. Esta omisión no es caprichosa. La parquedad de instrucciones escénicas nos permite centrarnos en la importancia de las interacciones entre los personajes, el juego de fuerzas que ejercen los unos en los otros (atracción, envidia, menosprecio), prescindiendo de detalles circunstanciales. Igualmente, cualquier información sobre la casa (la de Claudio cabe cuatro veces en la de los Rafa y Ester) que aparezca en cualquier momento de la obra no cumple funciones ni estéticas ni escénicas, sino simbólicas y de caracterización de los personajes. Por eso el timbre de la casa es “espantosamente cursi”, porque es una proyección más de este mundo que Claudio envidia, observa, desea y deplora al mismo tiempo. En absoluto consideramos que Mayorga preste poca importancia a la puesta en escena. Mayorga, que además de autor de textos teatrales es escenógrafo, director de escena y profesor de teatro, es perfectamente consciente de sus omisiones en lo que a indicaciones escénicas se refiere, en nuestra opinión, por dos motivos:

-Por la importancia que se da a la obra de teatro como espectáculo integral, en el que el autor del texto es sólo un eslabón más. Y desde luego, el texto es algo abierto, no cerrado. La obra de teatro no está completa hasta que ha sido dirigida para su representación en las salas. Y ahí, se deja vía libre a la interpretación del equipo escénico o de la dirección.

-Por la comentada importancia de las interacciones entre personajes, por tratarse éste de un teatro de caracterización psicológica, con una enorme importancia de la palabra, que nos sugiere escenarios casi vacíos de decoración. Es lo que se ha llamado “teatro pobre” (entiéndase, evidentemente, pobre en decorados, no en ideas). Efectivamente, la mayoría de las representaciones de El chico de la última fila presentan en escena el mobiliario imprescindible para que los diálogos y el flujo de interacciones entre los personajes se pueda llevar a cabo, y ya está. Nada de espectáculos estéticos, o al menos es lo que la lectura y las representaciones consultadas nos invitan a pensar.

Por otra parte, tenemos también que tener en cuenta que las escenas se suceden muy rápidamente. Los **cambios de lugar son demasiado frecuentes** como para que vayan acompañados de cierres de telón y cambios de decorados. Parecemos estar ante hechos que se suceden en orden cronológico, con las **elipsis** habituales de los textos narrativos y teatrales (asumimos y comprendemos que entre la conversación de Claudio y Germán han ocurrido dos cosas: Germán ha robado el examen y Rafa hijo ha sacado un ocho). El chico de la última fila es obra para un escenario único, con un único acto, en el que los actores se han de desplazar de un lugar al otro del escenario, siendo el espectador el que “completa los huecos” espaciales e imagina y comprende los lugares en los que los personajes se encuentran. Es por estos constantes cambios de localización por lo que podríamos hablar de un cierto carácter cinematográfico. En el cine los cambios son más factibles. Aunque insistimos en que una buena dirección escénica permite igualmente representar con éxito toda esta sucesión de conversaciones que componen la obra.

Más allá de los espacios concretos y precisamente por esta falta de precisiones sobre lo circunstancial, la obra podría tener lugar en cualquier ámbito geográfico. Por la autoría y por su actualidad podemos figurarnos que tiene lugar en cualquier ciudad española, sin interesarnos los detalles. No obstante, por el cariz universal de los temas tratados, la obra bien podría desarrollarse en cualquier otro lugar, motivo por el cual ha sido adaptada por François Ozon al cine, sin importarnos tampoco en qué ciudad se desarrolla.

En lo que al tiempo se refiere, sí que podemos afirmar que la acción tiene lugar en la época actual. Las relaciones profesor-alumno tal y como se muestran en la obra son impensables en épocas anteriores, el lenguaje empleado por los personajes presenta rasgos diacrónicos actuales (profundizaremos sobre este aspecto en el análisis fondo-forma), las numerosas referencias literarias y artísticas también nos permiten situarnos en el tiempo, los negocios de la empresa para la que trabaja Rafa padre y la enorme rentabilidad y los bajos costes de la producción en China...

Del mismo modo que las acotaciones no nos aportan información sobre el espacio, tampoco lo hacen sobre el paso del tiempo. Hemos de suponer que a veces pasan días, sin que sepamos cuántos. Y, sin embargo, esta poca concreción temporal contrasta con el hábito de Claudio de señalar las horas y a veces los días de la semana en los que tienen lugar algunos hechos ("A las cinco y media del sábado estoy en el parque... A las seis menos cuarto veo salir a los atletas. A las seis, toco el timbre..."). En nuestra opinión esta repetición anafórica de las horas, con los verbos en presente, que da un carácter de crónica al relato de Claudio personaje-narrador, obedece más al intento de dar un carácter literario a su relato, porque no olvidemos que la observación de las personas, convertidas en personajes, y la narración cómplice de los hechos a Germán, responden a un interés literario. Destaca el uso de los verbos en presente, que dan uniformidad y personalidad al estilo literario de Claudio y que según él mismo confiesa, responden a la voluntad de estar presente en la casa, también cuando escribe lo que ha vivido en ella.

Por otra parte, y por concluir con nuestro análisis sobre el tratamiento del tiempo en el fragmento y en la obra, podemos decir que en este pasaje los hechos se suceden en orden cronológico: en primer lugar, la conversación entre Claudio y Germán, posteriormente y en consecuencia el ocho de Rafa y el festejo familiar y por último el acercamiento entre Ester y Claudio una vez que los hombres de la familia se han ausentado. Pero hay que recordar que en otros momentos de la obra las escenas se reviven por segunda vez, produciéndose saltos al pasado con una reinterpretación de los hechos vividos y el relato que Claudio hace de los mismos a Germán, aunque aquí no es el caso.

ANÁLISIS FONDO-FORMA.

Como en cualquier texto teatral, vamos a encontrar numerosos rasgos del **lenguaje dialogado**. Las interpelaciones son abundantes en todas sus formas (verbos en segunda persona: "ves", "necesitas", "quieres", "encuentras"; imperativos: "imagina", "anímate", la utilización del nombre del interlocutor en vocativo en función apelativa: "¡Ester!"). Precisamente la función apelativa, directamente relacionada con estas interpelaciones y tan características de los textos dialogados, está muy presente en el texto. Los personajes interactúan entre sí, de modo que se interrogan, se exhortan, se animan, se insisten recíprocamente a través de distintas

fórmulas. El uso de la **función apelativa** nos parece particularmente interesante en el caso de Claudio: se trata de fórmulas más elaboradas: el futuro de “usted sabrá” y el propio silencio expresado en la segunda acotación del texto (línea 10) con los que sugiere, de forma sutil pero categórica, que Germán no tiene más remedio que robar el examen de matemáticas. Es curioso observar que la dirección en la que se producen estas interpelaciones (de alumno a profesor) revierte el papel inicial de los roles y en consecuencia altera también la jerarquía de estos dos personajes.

La **función expresiva** también la encontramos en los momentos de celebración de los Rafa por la buena nota en matemáticas, principalmente a través de las exclamaciones de Rafa padre en las líneas 24-25), pero también a través de expresiones hiperbólicas con una carga positiva, asociada al entusiasmo (“unos tíos de puta madre”, “te van a encantar”) en voz de Rafa hijo. Naturalmente la importancia de estas funciones expresiva y apelativa se va a reflejar, en ocasiones, en la presencia de signos de exclamación y de interrogación respectivamente.

Los rasgos del lenguaje conversacional son abundantes en este fragmento, como lo son en toda la obra. El uso de **coloquialismos** aparece muy marcado en todos los personajes, en especial en los varones. Por una parte, tenemos el uso popular de ciertos verbos de lengua, como “salir”, “entrar” o “echar” que aquí adquieren significados de habla diferentes, que sólo podemos comprender por el contexto y si tenemos un alto nivel de español o experiencia en el empleo popular de estos términos (“no me sale”, como “no consigo”; “no le entran”, como “no comprende” y “me echan” como “me despiden”). Encontramos también el uso de coloquialismos puros, como “unos tíos” (unos chicos) y el empleo de **vulgarismos**, como “de puta madre” (fantástico), “se largó” (se fue), “suelto” (digo, menciono), propios de situaciones informales y muy presentes (aunque no únicamente) en la jerga juvenil. Estos usos nos hablan de una relación muy cercana entre Rafa padre y Rafa hijo.

La **elipsis, la omisión de palabras que sobreentendemos** por el contexto, es muy característica de las conversaciones orales y también la encontramos en el discurso de nuestros personajes (“un parcial”, por “un examen parcial” o “el municipal”, por “el estadio municipal”). Efectivamente, la **brevedad** es propia de este tipo de conversaciones en la que las intervenciones de los personajes se suceden con rapidez. Tenemos un **ritmo dinámico**. Observemos la brevedad de las frases en casi todas las intervenciones (Claudio en la línea 8, Rafa padre en la línea 17 y en la línea 34, Ester en la línea 45, Rafa hijo en las líneas 32 y 33, etcétera. Además, en los parlamentos de mayor extensión las oraciones siguen siendo relativamente breves (Claudio, líneas 37-43 y Claudio, líneas 55-58). En estos párrafos con frases que se suceden las unas a las otras abunda la **yuxtaposición**, la ausencia de conectores lingüísticos, otro rasgo más del estilo oral y coloquial (ejemplo “No veo otra solución. Los números imaginarios no le entran”). Por último, y en lo que a la brevedad de las intervenciones se refiere, encontramos también un buen número de enunciados no oracionales (sin verbo), tales como “¡Un ocho!”, “¡Ester!”, “Un seis con cinco”, “¿Y tú, Claudio?”, en los que podemos sobreentender el verbo omitido. Todos estos recursos, como decimos, confieren dinamismo a la progresión temática. Cambiamos de asunto muy a menudo (si bien todos los asuntos están relacionados los unos con los otros). En pocas líneas nos encontramos en una situación nueva, con unos personajes diferentes. Tenemos lo que podríamos considerar un **ritmo** relativamente **cinematográfico** (si consideramos la frecuente sucesión de lugares y la alternancia de los personajes que intervienen, más fáciles de llevar a la práctica en el cine que sobre las tablas).

Hay **varios campos semánticos** o asociativos que nos interesan en el texto. Por una parte, como es lógico, tenemos el campo asociativo del mundo del **instituto y los estudios** (los parciales, las asignaturas, las calificaciones, “no le entran”, “no me sale”). Más interesante nos parece el **campo asociado al baloncesto** (“el municipal”, “jugar” y “no jugamos fuerte”, “botando la pelota”, “el aro”). Recordemos que el mundo del baloncesto desempeña un papel esencial en la relación padre-hijo. Es a través del baloncesto cómo Rafa padre intenta inculcar de forma rudimentaria los valores del trabajo en equipo y la solidaridad a su hijo. Este mundo del baloncesto y la manera en que los Rafas lo viven está frecuentemente ridiculizado en la obra, y este fragmento no es una excepción. El entusiasmo de los Rafas contrasta con la descripción fría y mecánica que realiza posteriormente Claudio (“botando una pelota y tirándola por un aro”). Igualmente, la **repetición paralelística** “se alegran cuando la pelota entra y ponen cara de pena cuando no entra” contribuye a desmontar cualquier epicidad posible en este maravilloso mundo de solidaridad y camaradería y convertirlo en una mera caricatura. Por una vez, tenemos bien marcado el uso de un **conector lingüístico** en la intervención de Claudio, “Sin embargo”, **para evidenciar el contraste** entre la vida de los Rafas y la suya propia (línea 39). Por último, por comentar brevemente otro grupo de palabras que presentan una carga significativa en el texto, encontramos todo este conjunto de términos asociados a los sentimientos de abandono y consecuente piedad y lástima (“largarse”, “aguantar”, “vínculo”, “madre”), esenciales para comprender la evolución (y la manipulación) de la relación Claudio-Ester.

El uso de ciertos **adjetivos** en el relato de Claudio tiene también una importante función en el fragmento. “Cursi” (el timbre de la casa) y “aburrida” (de forma superlativa, “la mujer más aburrida del mundo”, expresión con la que Claudio se refiere a Ester en varias ocasiones a lo largo de la obra) se emplean evidentemente en esta especie de apartes que realiza Claudio, que sólo van dirigidos a los espectadores o a su cómplice en la historia, Germán. Estos adjetivos tienen una **carga indudablemente peyorativa** y son coherentes, una vez más, con la actitud de desprecio que tiene Claudio y con el tono grotesco de su relato. Contrastan, por supuesto, con el discurso dirigido de forma directa a los personajes, a los que finge sí no apreciar, al menos sí respetar. En cualquier caso, el desprecio, como decimos, y la manipulación (“Nunca falla”, “El otro desea ser mi madre”) adquieren el tono de confesión sólo para el espectador o para Germán. Es por esto que, en las intervenciones de Claudio, a veces, podemos hablar de apartes, por mucho que no estén señalados en la obra como tales.

CONCLUSIÓN

Las situaciones que protagonizan los personajes en el fragmento comentado nos permiten observar muchos de los núcleos temáticos y de los rasgos literarios de la obra de Mayorga: relaciones familiares, ruptura de las jerarquías sociales, la literatura dentro de la literatura, el texto abierto y sujeto a la colaboración del lector y del director de escena, el uso prodigioso del lenguaje, cargado de simbología, el empleo de todo tipo de coloquialismos, la ironía como forma de crítica social y un largo etcétera. Bien es cierto, que cualquier fragmento de la obra podría ofrecernos todo esto, ya que El chico de la última fila es una obra densa, cargada de contenidos, en la que casi cualquier escena desempeña un papel importante en la trama. El teatro de Mayorga presenta, como obra literaria que es, unos marcados rasgos estilísticos que hemos comentado, pero más allá de lo estético, es una obra con una fuerte presencia de lo

social. Los temas tratados por Mayorga se inscriben en un amplísimo repertorio contemporáneo de piezas teatrales, novelas, películas y otras manifestaciones culturales que nos hacen plantearnos cuestiones que nos afectan a todos. Curiosamente, la incomunicación en las relaciones familiares y los vínculos que se establecen entre docentes y dicentes, salvando las distancias, están más que presentes en otra de las obras del BAC: Entre visillos. El propio Mayorga, reivindica en una entrevista al Centro Nacional de Artes Escénicas el carácter *humanizado* de su teatro. El teatro de Mayorga plantea problemas actuales y universales, como los que encontramos en el fragmento comentado. Ahora bien, el propio Mayorga insiste en que su teatro plantea preguntas, pero no ofrece soluciones. Baste leer o escuchar cualquier entrevista al autor madrileño para apreciar la humildad con que se enfrenta a los grandes temas actuales y con la que se refiere a su obra literaria, todo un mérito teniendo en cuenta la calidad y la sensibilidad de su obra, que lo convierten en uno de los autores teatrales españoles actuales más importantes y reconocidos.

Enero de 2022

Javier Fornieles Ten. SIE Saint-Germain-en-Laye

José Antonio García Fernández. SIE Lyon

Antonio Huelva Salas. SIE Burdeos

Manuel Jiménez Escobar. SIE París

José Luis Pérez Ordóñez. SIE Brest

Claudio: Se abrazan mal. Esta noche duermen abrazados, mal abrazados, duermen mal. Tampoco yo duermo bien, hoy es un día distinto, hoy es el final. Me levanto a las siete, como todos los días, le preparo la comida a mi padre y salgo de casa a las ocho, como todos los días, pero sabiendo que hoy he de encontrar un final, necesario e imprevisible, inevitable y sorprendente. Es miércoles, a las nueve tengo Historia, a las diez Inglés, a las once descanso hasta las once y media, a las once y media Matemáticas, a las doce y media Lengua y Literatura. Pero yo cojo mi maleta y camino en dirección contraria a todo eso, en busca de un final. La maleta pesa mucho, pero tiene ruedas, tomo un autobús y antes de las nueve estoy frente a los dos rótulos: «El laberinto del Minotauro» y «Se alquila». Ella está dentro, pero no abre hasta las diez. Cuando entro, siento que, aunque nunca me ha visto, me reconoce al instante. Siento que sabe mucho de mí, y yo casi nada de ella. Bueno, algo sé. Sé con qué clase de hombre está casada. Sé que no tiene hijos. Sé lo que piensa su marido de todo esto que la rodea: «mierda»; «arte para enfermos».

Juana: ¿No deberías estar en clase?

15 Claudio: Ya no voy a clase. Lo he dejado.

Juana: ¿Has dejado de estudiar? ¿Y se puede saber qué vas a hacer?

Claudio: Me puedo ganar la vida dando clases particulares. La gente tiene problemas con las matemáticas.

Juana: No dejes los estudios. Te arrepentirás.

20 Claudio: También puedo escribir catálogos de arte contemporáneo. Mi profesor de Lengua dice que valgo para eso. (*Observa una pieza. Lee su título.*) El cielo de Shangai 5. ¿Sabe lo que yo veo en estas... presencias? El silencio. Ante estas presencias mudas cesa el ruido del mundo, el ensordecedor griterío...

Juana: No he vendido ni una.

25 Claudio: ¿Usted pondría estas cosas en su casa?

Juana: A mi marido no le gustan.

Claudio: La gente no quiere arte. La gente quiere decoración. Esto es lo que quiere la gente.

Le da la revista Casa y jardín de Ester.

Juana: (*Señalando la maleta.*) ¿Te vas de viaje?

30 Claudio: Es para mi profe de Lengua. Pero no sé dónde vive. Sólo sé que su mujer lleva una tienda llamada El Laberinto del Minotauro. ¿No ha pensado cambiarle el nombre? Da miedo

Juana: Puedes dejarlo aquí. O vas a clase y se lo das.

Claudio: Prefiero llevárselo a casa. Usted sabe lo que le gustan las sorpresas.

Silencio. Juana señala El cielo de Shangai 5.

35 Juana: ¿Me ayudas a llevar esto al coche?

Claudio: Me monto a su lado. En todo el trayecto no dice palabra.

Germán entra en clase. Se dirige a los espectadores como si fuesen sus alumnos.

Germán: He estado pensando en cómo pudo sentirse Rafa ante la pizarra vacía. (*Silencio.*)
Rafa... (*Silencio.*) Rafa, el problema es el punto de vista: intentas ayudar a otro, pero lo que el
40 otro ve es que lo estás insultando. Todo depende del punto de vista. A veces me pregunto:
¿Cómo sería *Moby Dick* si el narrador fuese el capitán Ahab? ¿Cómo acabaría? «¡Ah, una
muerte solitaria después de una vida solitaria! ¡Te perseguiré atado a tu cuerpo, maldita
ballena! ¡Así te entrego mi arpón!». (*Hace como que arroja un arpón a una ballena
imaginaria. Silencio.*) Bueno, a trabajar. Abrid el libro por la página noventa y cinco.

45 Juana: Adelante.

Claudio: Huele a libro, hay libros por todas partes, es un laberinto de libros. Abro la maleta y
saco más libros. Ella me ayuda a colocarlos, no es fácil, están ordenados por épocas. Mientras,
hablamos. De las matemáticas; de cómo conoció a Germán; de los libros que le gustan a ella.

Juana: Los rusos, nada. Los encuentro pesadísimos. De *Ana Karenina* sólo leí diez páginas: las
50 cinco primeras y las cinco últimas. ¿A ti no te agobia tanto libro? Germán se siente aquí como
Noé en su arca. Fuera de aquí, el diluvio. A tu edad ya era así. Tú me lo recuerdas mucho. Te
gusta leer, y escribir. Qué infeliz vas a ser.

Claudio: Suena el teléfono; es él. Juana no le dice que yo estoy con ella, en su casa. Me invita a
comer. Después de comer, se tumba en el sofá y se queda dormida. Escribo todo esto a su
55 lado, mientras ella duerme. Tiene los pies muy blancos.

Juan Mayorga, *El chico de la última fila*, Ed. La uña rota, págs. 99-103

El alumno realizará la contextualización del género literario, el autor y la obra, siguiendo el esquema estudiado en clase:

El teatro español desde la posguerra a la actualidad.

- La comedia burguesa
- El teatro de humor
- El teatro poético y el teatro en el exilio
- Existencialismo y realismo social
- Teatro experimental y de vanguardia
- Los nuevos grupos teatrales. El teatro en la transición
- Teatro español en la actualidad
- Juan Mayorga, biografía y trayectoria dramática
- *El chico de la última fila*

1. Localización fragmento

El chico de la última fila no sigue muchas de las convenciones habituales del género dramático. A primera vista, vemos que la obra **no está dividida en actos y escenas** a la manera de una obra teatral tradicional, no señala la entrada y salida de personajes de la escena, ni los cambios de espacios. Esta obra de Juan Mayorga se nos presenta como un **diálogo continuo** entre diferentes personajes que interactúan entre sí en diferentes espacios y tiempos, un diálogo continuo que presenta la acción a veces como **“realidad”** (la relación entre Germán y Juana, o entre Germán y Claudio), y a veces como **“ficción”**, el relato de Claudio (las escenas en las que interviene la familia Artola, narradas por Claudio o representadas por ellos mismos).

La presentación del texto de la obra, la ausencia de muchas convenciones teatrales, la composición episódica y fragmentaria de las escenas, la yuxtaposición de planos temporales, el ritmo y cambio de escenas... **recuerdan al lenguaje del cine sin dejar de ser teatro**. Elementos muy característicos del teatro vanguardista del siglo XXI, que han facilitado su rápida y exitosa adaptación al cine en la obra de François Ozon *Dans la maison*.

El **lector/espectador necesita participar activamente** para deducir, por el contexto que rodea los diálogos y por la aparición de determinados personajes en la conversación, los saltos espaciales y temporales que se suceden a lo largo de la obra, e incluso para completar los saltos en la trama que el autor ha dejado abiertos a su imaginación.

Esta peculiaridad de la obra puede generar al principio cierta confusión en el lector/espectador porque las escenas se suceden sin aclaración de cambio de espacio ni salida y entrada de personajes, y a veces incluso se mezclan personajes de la realidad (lo que ocurre) y la ficción (lo que se cuenta). Pero una vez superada esta dificultad, su complejidad consigue implicar al lector/espectador y atraparlo en la trama hasta el desenlace final.

El **fragmento** que vamos a analizar pertenece al **final de la obra**, páginas 99 - 103 de la edición de *La uña rota*. Claudio está decidido a acabar su “novela por entregas”. En varias ocasiones durante el monólogo inicial señala este objetivo:

Claudio:... hoy es un día distinto, hoy es el final. ... sabiendo que hoy he de encontrar un final, necesario e imprevisible, inevitable y sorprendente. ... Pero yo cojo mi maleta y camino en dirección contraria a todo eso, en busca de un final. (pág. 99)

2. Análisis temático

En este punto de la obra, el lector/espectador ya conoce que dos de las tres líneas argumentales en las que se desarrolla la historia de los protagonistas (Germán-Juana, Germán-Claudio y Claudio-familia Artola) están **llegando a su clímax**, el final de la obra se acerca.

La relación entre **Claudio y la familia Artola** ha llegado a su máxima tensión. Rafa hijo ha descubierto la traición de Claudio, que expresará mediante una metáfora relacionada con el baloncesto, y para proteger a su familia, da por concluidas las clases de matemáticas, amenaza y golpea a Claudio:

Rafa: ... la venganza tiene mala prensa. Pero a mí me tocan a uno de mi equipo y yo la devuelvo. Mi padre y yo somos un equipo. (pág. 95)

Rafa: Yo si un listillo le hace daño a mi padre, le doy de hostias al listillo y al padre del listillo. Esa es mi filosofía. (pág. 95)

Parece que la madre de Rafa, Ester, tras el poema que Claudio le regaló y el beso que se dieron, sufre una crisis de pareja, se ha dado cuenta de lo vacío de su relación y planea separarse:

Ester: (*Ensayando*) Rafa, he estado pensando en ti y en mí, en la vida que llevamos... Más vale que te lo diga sin rodeos... Rafa, últimamente, en realidad desde hace años, tú y yo... (pág. 98)

Y por último, Rafa padre, después del reproche público de su jefe sobre los gastos en la visita del socio chino, se siente humillado, tiene una explosión de rabia que lo lleva a quemar el coche, y piensa que va a ser despedido. "Le he quemado el coche", le confiesa a Ester, que ante esta nueva situación abandona la idea de la separación y le muestra su apoyo.

La relación entre **Germán-Claudio** también ha acumulado un alto grado de tensión. Germán, atrapado por la historia de esta "novela por entregas" y ante la falta de nuevos capítulos desde hace diez días, pide a Claudio que siga escribiendo, que le dé un final:

Germán: Pero no puedes dejarlo así. Tienes que darle un final. (pág. 96)

El fragmento que vamos a analizar será muy importante para la comprensión de la relación entre **Germán y Juana**, y para entender el papel de estos en la totalidad de la obra. Esta línea argumental, aparentemente secundaria, se revela tan importante o más que las anteriores cuando llega el desenlace de la obra. La historia de los Artola cede el paso a la que verdaderamente le interesa a Claudio, esa historia que se nos ha ido contando inadvertidamente: la vida vacía de Juana y Germán.

Nuestro fragmento está compuesto de varias escenas que pertenecen a la ficción, lo contado, y una que forma parte de la realidad, lo vivido. Se inicia el fragmento que vamos a comentar con un **monólogo narrativo de Claudio** en el que cuenta que tanto el matrimonio Artola como él mismo no han dormido bien, aunque por razones diferentes. Los Artola como consecuencia de los últimos acontecimientos que han sufrido (crisis de Ester, coche incendiado y despido de Rafa...), y él por la firme decisión de **darle un final a esta historia**. Se dirige a la galería de arte donde trabaja Juana y espera a que abra.

En las siguientes escenas de nuestro fragmento, veremos la escenificación de la ficción que está escribiendo Claudio. **La realidad y la ficción se superponen**, la realidad y el relato ficcional de esta ocurren a la vez, se mezclan. Vemos el diálogo entre Juana y Claudio, y a la vez estamos leyendo el relato que hace Claudio.

Tras entrar Claudio en la galería, se reconocen mutuamente y entablan un diálogo. Claudio, con el pretexto de devolverle los libros prestados a Germán, sugiere a esta llevarlos a su casa. Juana le pide ayuda para llevar al coche la pieza El cielo de Shanghai 5. Una vez en la casa, hablan de matemáticas, de cómo conoció a Germán, de sus gustos literarios, de Germán joven... Durante ese tiempo Juana ha hablado con Germán por teléfono, pero le ha ocultado la presencia de Claudio en su casa.

Después de comer con Juana, Claudio escribirá, mientras ella duerme, el final de este nuevo capítulo de su novela. Un texto que dejará a los pies de Juana para que lo lea al despertar. Esta será la única entrega que el lector/espectador no conocerá, solo la leen Germán y Juana.

Intercalada entre estas escenas que pertenecen al relato de Claudio, encontramos a Germán, en una escena superpuesta de la realidad, dirigiéndose a sus alumnos para excusarse ante Rafa hijo por el episodio de la pizarra vacía. Germán aparece como un profesor incapaz de reconocer su error, de pedir perdón, que recurre a la explicación de la noción de punto de vista a modo de justificación y excusa. Con el ejemplo del capitán Ahab en *Moby Dick* vuelve al principio de la obra, en el que para explicarles a sus alumnos el concepto de punto de vista, les había leído el comienzo de *Moby Dick* y les había preguntado cómo sería la historia si en lugar de contarla el marinero Ismael, la hubiera contado el capitán Ahab. Mayorga retoma así al final de la obra la idea del punto de vista, todo depende del punto de vista, y ofrece una de las claves para entender esta obra poliédrica en su construcción abisal.

A continuación de nuestro fragmento, Germán le devolverá toda la novela a Claudio diciéndole que el final es muy malo. A lo que Claudio responderá: "No es el final. Continuará".

Germán, al ser consciente de que ha caído en la trampa, que también ellos son personajes de esta novela, al escuchar este "continuará", estalla de rabia, lo amenaza de muerte y le da una bofetada:

Germán- No vuelvas a acercarte a mi mujer. Si vuelves a acercarte a ella, te mato. (pág. 106)

Podríamos señalar como **tema principal** de nuestro fragmento la decisión por parte de Claudio de darle un **final a su "novela por entregas" y la evidencia de que Juana, y la pareja**

Germán-Juana, se han convertido también en personajes del relato de Claudio, los protagonistas, quizás.

Al acercarse Claudio en la vida real a la galería de Juana y narrar todo lo que en ella ocurre, introduce en la ficción de su novela a un personaje que hasta ahora había estado fuera: Juana. **Un final coherente** con las instrucciones que su profesor le había dado:

German: ¿Sabes cuáles son las dos rasgos del buen final? El lector tiene que decirse: 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. (pág. 96)

Quizás Claudio había previsto este final desde el principio, y eran Germán y Juana los que se creían fuera del relato, en la esfera de la realidad. Pero había algunos indicios a lo largo de la obra que podían hacernos pensar en esta posibilidad. Así, cuando Germán mostró interés por conocer a su padre, Claudio le respondió: “Mi padre no es un personaje de esta historia. Mi padre no sale” (pág. 58), de lo que podríamos deducir, que los demás, incluido Germán, sí son personajes de esta historia. Y en la última réplica de la obra, será el mismo Claudio quien diga claramente que Germán y Juana eran su objetivo desde el principio:

Claudio: Desde que lo conocí, tuve ganas de ver cómo vivía. Desde la primera clase. ¿Cómo será la casa de este tío? ¿Quién podría vivir con un tipo así? ¿Habrá una mujer lo bastante loca, una tía tan loca que...? (pág. 106)

En este final, “necesario e imprevisible, inevitable y sorprendente”, se percibe con toda claridad la **complejidad de la construcción de la obra**, un juego de cajas chinas, una **mise en abyme**. Nosotros, los espectadores, hemos observado a la pareja de intelectuales formada por Juana y Germán, mientras ellos leían la historia que escribía Claudio, que a su vez observaba a la familia Artola. Las clases de matemáticas eran el **cebo**, el señuelo, de Claudio para entrar en la vida de los Artola, igual que **la novela por entregas** lo es también **para entrar en las vidas de Germán y Juana**. Con esta estructura de mise en abyme, Mayorga nos ha llevado a reflexionar sobre la incomunicación en la pareja Germán-Juana, la indiferencia de Germán por el trabajo y los gustos de su mujer, la supuesta superioridad intelectual de German, los límites entre la realidad y la ficción, el peligro de mezclar la vida con la literatura... Un final que “no me lo esperaba y, sin embargo, no podía acabar de otra manera”.

El chico de la última fila es una obra densa en contenidos, rica en ideas, que aborda varios temas desde muchos puntos de vista. En nuestro fragmento podemos señalar **otros temas** presentes:

Clases sociales. Desde el principio sabemos que la familia de Claudio no pertenece a la misma clase social que la de Rafa. Cuando Claudio le propone el intercambio de clases de matemáticas y filosofía, sabe que las clases van a ser en casa de Rafa, porque él vive en una calle “que Rafa no pisará jamás”, su madre los ha abandonado, y su padre está enfermo, “un tío flaco, con gafas. Tiene algo en la piel”. Claudio debe ocuparse de él antes empezar su jornada, “como todos los días, le preparo la comida a mi padre”.

Educación. El propio Mayorga ha dicho que esta “Es una obra sobre la escuela, y en la escuela nos lo estamos jugando todo, como qué sociedad y qué mundo queremos”. La reflexión sobre la educación y las relaciones profesor-alumno son una constante. En nuestro fragmento podemos ver diferentes puntos de vista sobre la educación. Para Claudio, en su primera intervención, el instituto, la educación, es una sucesión rutinaria de materias: “Es miércoles, a las nueve tengo Historia, a las diez Inglés, a las once descanso hasta las once y media, a las once y media Matemáticas, a las doce y media Lengua y Literatura”. Ya desde el principio nos dijo que se aburría en las clases, y ahora le confiesa a Juana que ya no va al instituto, que lo ha dejado. Juana, en cambio, tiene una visión positiva de la educación: “No dejes los estudios. Te arrepentirás”. Y por último, Germán se muestra como un profesor egocéntrico, incapaz de reconocer que se ha equivocado ante sus alumnos. En vez de disculparse, recurre a la noción del punto de vista, a cómo sería *Moby Dick* si la contara el capitán Ahab, para intentar justificar que Rafa hijo no entendió la corrección que él hizo de su redacción. Ante la incompreensión de sus alumnos, los manda a trabajar, empezando una clase aburrida y rutinaria: “Abrid el libro por la página noventa y cinco”.

Arte contemporáneo. A lo largo de la obra, nuestros protagonistas han expresado en numerosas ocasiones sus diferentes puntos de vista sobre el arte contemporáneo. En este caso, Claudio empieza recordando la opinión de Germán sobre el arte expuesto en la galería donde trabaja Juana: “arte para enfermos”. Tampoco parece que su propia opinión sea mucho más favorable. A la afirmación de Juana de que no ha vendido ni una sola pieza, Claudio, con una pregunta retórica, reafirma la misma idea: “¿Usted pondría estas cosas en su casa?”. Arte y decoración. Sin embargo, Juana, aun sabiendo que a su marido no le gustan, decide llevarse *El cielo de Shangai 5* a su casa y colocarlo en la estantería delante de las obras de Dostoievski: “Me ayudas a llevar esto al coche”, como un acto de reafirmación de sus gustos artísticos, durante tanto tiempo despreciados por Germán.

El maestro aventajado por el alumno. Claudio ya no sigue los consejos que le da Germán para la composición de su novela. Ha encontrado nuevos referentes que no cuentan con su aprobación, como Joyce, o incluso obras desconocidas para él como *Suave es la noche* de Scott Fitzgerald. Poco a poco se va alejando de su maestro para continuar solo su creación. El alumno ha superado al maestro y le devuelve los libros que le prestó. Es la devolución simbólica de la maleta, cargada de historias, de páginas escritas por autores célebres, que sugiere poéticamente la superación de una etapa de aprendizaje y la apertura hacia otras experiencias vitales.

Metaliteratura. Por su propia temática, *El chico de la última fila* está llena de referencias a autores, obras y conceptos literarios. En nuestro fragmento, Germán vuelve a tratar sobre la noción de punto de vista, y plantea a sus alumnos cómo sería la historia de *Moby Dick* si la hubiera contado el capitán Ahab. La primera y la última vez que Germán se dirige a sus alumnos en la obra (págs. 13 y 102) les habla de este concepto y utiliza este ejemplo, dándole a la obra una estructura circular. “Todo depende del punto de vista”, una idea importante para entender esta obra caleidoscópica. De nuevo Juana presentará una opinión diferente a Germán. Tolstói es uno de los autores preferidos de Germán, sin embargo Juana encuentra a los autores rusos “pesadísimos. De *Ana Karenina* sólo leí diez páginas: las cinco primeras y las cinco últimas”.

3. Estructura interna

Tradicionalmente, una obra teatral se divide en escenas, que coinciden con los cambios de situación y espacio, y vienen determinadas por las entradas y salidas de los personajes del escenario. Sin embargo, en nuestra obra no aparecen indicaciones de cambios de escena, y los cambios de situación y espacio se suceden de una manera tan rápida y drástica que nos hacen pensar que todos los actores están presentes todo el tiempo en el escenario, sin entradas ni salidas, y que no hay cambios de decorado que señalen cambios de espacios. El lector/espectador se da cuenta de estos cambios por los parlamentos de los personajes.

Aun así, podríamos dividir nuestro fragmento en **cuatro partes** que se corresponderían con **cuatro escenas tradicionales**. Las cuatro partes que hemos señalado coinciden también con la intervención de personajes diferentes, con espacios diferentes y con el tratamiento de diferentes temas:

La **primera parte**, primera escena, se desarrolla entre las líneas 1 y 13. Es la decisión de dar al relato un **final “necesario e imprevisible, inevitable y sorprendente”**. En ella solo interviene Claudio, en un monólogo narrativo. Es una escena que pertenece a la parte ficcional de la obra, los espectadores escuchamos el relato que está escribiendo Claudio: los Artola duermen mal como consecuencia de lo que ha contado antes, Claudio duerme mal por la necesidad de encontrar un final para su novela, prepara la comida a su padre y sale de su casa en dirección a la galería de arte donde trabaja Juana, dispuesto a darle el final o un nuevo inicio a su novela. Juana y Claudio se reconocen.

La **segunda parte**, segunda escena, ocupa las líneas 14 -36. **La realidad está siendo devorada por la ficción**, Juana se convierte en un personaje de la novela de Claudio. Intervienen Juana y Claudio en un diálogo que comienza sin transición ni acotación que indique el cambio de escena. Seguimos en la historia que está escribiendo Claudio, pero ahora los espectadores asistimos directamente al diálogo entre los dos personajes, excepto la última línea en la que Claudio vuelve a la narración: “Me monto a su lado. En todo el trayecto no dice palabra”. Toda la escena se desarrolla en la galería de arte, El laberinto del Minotauro, excepto la última línea que ocurre en el coche de Juana. Claudio anuncia a Juana que ha dejado de estudiar, que podrá ganarse su vida dando clases particulares de matemáticas o escribiendo catálogos de arte, lo que le da pie a hablar de su profesor y las obras expuestas en la galería, una revisión de la tradición caligráfica china desde una perspectiva de género. Juana le pregunta por la maleta que lleva, y él confiesa que es para su profesor de Lengua, y que preferiría llevársela a su casa. Juana, a modo de respuesta afirmativa, le pide ayuda para llevar al coche una de las obras expuestas, El cielo de Shangai 5. Juntos, sin hablar, se dirigen a casa de Germán y Juana en el coche de esta.

La **tercera parte**, entre las líneas 37 y 44. **“Todo depende del punto de vista”**. Comienza con una acotación que nos sitúa ante un personaje diferente y un espacio diferente: *“Germán entra en clase. Se dirige a los espectadores como si fuesen sus alumnos”*. Es una escena que pertenece a lo que hemos llamado “realidad”. Germán en un soliloquio en forma réplica dialogada, se dirige a los alumnos, al público, y, pese a intentarlo, no consigue disculparse ante Rafa hijo por la corrección de su redacción que hizo en la pizarra,

ridiculizándolo. Ante su incapacidad para disculparse, vuela a explicar la noción de punto de vista que ya había presentado a sus alumnos al principio de la obra, y utiliza de nuevo como ejemplo *Moby Dick* y el capitán Ahab. Finaliza la escena comenzando una clase rutinaria: “Bueno, a trabajar. Abrid el libro por la página noventa y cinco”.

La cuarta y última escena se desarrolla entre las líneas 45 y 55. **El verdadero objetivo de Claudio eran Juana y Germán.** De nuevo hemos vuelto al relato de Claudio. No hay acotación que haga de transición. Ahora Claudio y Juana están en el salón de la casa de Germán y Juana. Se mezclan las intervenciones narradas de Claudio y la réplica del diálogo de Juana. Claudio describe el salón, lleno de libros, coloca los que le prestó Germán, observa que los libros “están ordenados por épocas”, frente a los de la casa de los Artola que estaban “ordenados por tamaños”. Hablan sobre matemáticas, Juana le cuenta cómo conoció a Germán y sus gustos literarios. De pronto, asistimos a la réplica dialogada de Juana que continúa hablando de sus preferencias literarias, de lo bien que se siente Germán rodeado de libros, y de las similitudes entre Germán joven y Claudio. Escuchamos de nuevo la narración de Claudio que cuenta una llamada telefónica de Germán, y cómo Juana se queda dormida en el sofá después de comer, mientras él escribe “todo esto”, todo lo que estamos leyendo, en un momento en el que superponen realidad y ficción. Observa los “los pies muy blancos” de Juana, como antes en casa de los Artola había observado los de Ester mientras esta dormía:

Claudio: Él duerme abrazado a su cintura. Respira mal. Ella sonrío. Tiene la piel muy blanca. Los pies son de niña pequeña.

Acaricia los pies de Ester. (pág. 87)

Claudio: Escribo todo esto a su lado, mientras ella duerme. Tiene los pies muy blancos. (pág. 103)

Partes	Personajes	Modo de elocución	Título	Espacio
primera parte 1 - 13	Claudio	soliloquio narrativo	Final “necesario e imprevisible, inevitable y sorprendente”	casa de Claudio calle galería de arte
segunda parte 14 - 36	Claudio Juana	diálogo	La realidad está siendo devorada por la ficción	galería de arte
tercera parte 37 - 44	Germán	soliloquio, réplica dialogada	“Todo depende del punto de vista”	sala de clase, instituto
cuarta parte 45 - 55	Claudio Juana	soliloquio narrativo diálogo	El verdadero objetivo de Claudio eran Juana y Germán	casa de Germán y Juana

4. Estructura externa. Características del género.

Nuestro fragmento pertenece a una obra teatral, *El chico de la última fila*, por lo que el texto se presenta en forma de **parlamentos**, réplicas de unos personajes a otros, precedidos por el nombre personaje en mayúscula. Encontramos también ocho breves acotaciones en

cursiva, dos de ellas entre intervenciones de los personajes y seis entre paréntesis en el interior de los parlamentos.

Las **acotaciones** que aparecen en el fragmento son todas ellas objetivas, funcionales, hacen referencia únicamente a los silencios y a las acciones físicas de los personajes en escena: “(Observa una pieza. Lee su título)”, “Le da la revista Casa y Jardín de Ester”, “(Señalando la maleta)”... No son acotaciones que describan los espacios en que tiene lugar la acción: “Germán entra en clase”. En la única intervención de Germán encontramos repetida tres veces la acotación “(Silencio)”, que insisten en la incapacidad del profesor para reconocer su error en público y pedir disculpas.

Debido a la peculiaridad estructural de la obra, contar el proceso de redacción de una novela dentro de una obra de teatro, los cuatro parlamentos narrativos de Claudio no son escuchados por el resto de personajes que están en la escena, a modo de apartes en el teatro más tradicional.

En nuestro fragmento aparecen tres **personajes** de forma directa: Claudio, Juana y Germán, y se hace alusión al matrimonio Artola, Rafael y Ester.

Claudio es un adolescente de 17 años, al que conocemos en un primer momento a través de la percepción que Germán tiene sobre él: “un tío raro. O sea, un tío como Dios manda”, un chico que se sienta siempre en la última fila de la clase, que “no habla. No participa. No crea problemas. En las demás asignaturas no destaca ni por arriba ni por abajo”. Es un chico enfadado con el mundo que a través de la literatura saca su rabia. Proviene de una familia de bajos recursos económicos, vive en un barrio y una casa humildes. Vive con su padre enfermo, del que cuida, su madre los abandonó cuando él tenía nueve años. A partir de su primer relato descubrimos un chico que tiene talento para la literatura, que busca huir de su realidad refugiándose en la literatura. Claudio consigue enganchar a su profesor con su primer relato, introduciéndolo en un mundo literario que se encuentra entre la ficción y la realidad. Atrae la atención de su profesor gracias a la última palabra de cada nueva entrega: “Continuará”. Germán, y nosotros como espectadores, caemos en la trampa que paso a paso va construyendo Claudio. En el desarrollo del proceso de enseñanza y creación de la novela, Claudio le toma tanto cariño y admiración a Germán, que comienza a llamarlo maestro. Poco a poco, Claudio dejará de escuchar los consejos que le propone, y buscará por sí mismo nuevas soluciones, se va alejando de su maestro para continuar solo el camino de creación. Germán critica las decisiones que toma con respecto al personaje de Ester. Al final, para terminar su novela, Claudio se introduce en la vida íntima de su profesor, va a buscar a Juana a la galería y, acto seguido, va con ella a conocer la casa y la biblioteca de Germán. Hace con ella lo mismo que hizo con Ester: verla dormir y hablar de sus pies blancos. La relación que empezó entre Claudio y Germán se rompe cuando el alumno termina “matando” la figura de su maestro para seguir su camino de búsqueda en soledad.

Juana se presenta en la obra como una mujer de mediana edad, a la que le gustan las películas cómicas, y que dirige una galería de arte llamada “El Laberinto del Minotauro”. Tras la muerte del dueño de la galería, está a punto de perder su trabajo e intenta encontrar otras obras de arte para vender y que la galería no cierre. A medida que transcurre la obra, vamos descubriendo también que es un personaje con poca autoestima, que se resigna aceptando

que su marido ignore sus problemas y ante las opiniones despectivas de este sobre su trabajo. Juana y Germán son pareja, pero la relación gira únicamente en torno a Germán. La indiferencia de Germán es tal que no se da cuenta de la crisis por la que está atravesando Juana, a punto de quedarse sin empleo. Desde el principio de la obra, cada uno va por su lado y se escuchan muy poco el uno al otro. Germán se desentiende por completo de los problemas de su mujer, y detesta el arte contemporáneo. Ella, por su lado, no está de acuerdo con la manera como Germán está llevando el caso de Claudio. Al final de la obra, Juana, gracias a su encuentro con Claudio parece cambiar, parece modificar la baja autoestima que Germán le ha creado a base de ignorarla todo el tiempo y hablar mal de su trabajo. Ahora Juana defiende su profesión y lleva a su casa uno de las piezas de arte contemporáneo que vende en la galería, El cielo de Shangai 5, y lo coloca en la biblioteca delante de las obras de Dostoievski:

Le entrega la última redacción de Claudio. Germán la lee en silencio. Mientras, Juana coloca El cielo de Shangai 5.

Germán: ¿Qué es esto?

Juana: *El cielo de Shangai 5.*

Germán: ¿Y tiene que ser ahí, delante de Dostoievski?

Juana: Sí. (pág. 104)

Germán es un profesor de literatura que enseña a adolescentes en un instituto, un profesor “quemado” por el desinterés de sus alumnos. Por su relación con Juana, podemos deducir que es un hombre egocéntrico, está sumergido en sus problemas laborales y desprecia el trabajo al que se dedica su mujer, hablando mal del arte contemporáneo. También es un escritor frustrado, un hombre apasionado por la literatura, amante de Tolstói y Dostoievski, que confiesa haber escogido este trabajo “pensando que viviría en contacto con los grandes libros”. Al conocer el talento de su alumno Claudio para la escritura, se vuelve a ilusionar. Claudio significa para él una nueva motivación, volver a enamorarse de su profesión, un nuevo objetivo para sentir que no ha desaprovechado su vida. Además, Germán se siente identificado con Claudio, le recuerda a él en la adolescencia, pues a él también le gustaba sentarse en la última fila. La vida de Germán comienza a girar únicamente en torno a la esperanza de enseñarle a Claudio a escribir:

Claudio: Tiene madera de narrador. Nunca había tenido un alumno así. No quiero que se lo crea, pero ese chaval bien orientado... Muchas veces, cuando hablo, siento que solo me sigue él. Tengo la impresión de que sólo él me entiende. (pág. 55)

Desde el principio Germán y Juana han tenido opiniones distintas ante el hecho de que Claudio se inmiscuya en la vida privada de una “familia normal” para escribir sobre ellos. A Juana no le parece bien que Claudio se sirva como fuente de inspiración de la familia Artola, Juana representa la conciencia moral y crítica. En cambio, para Germán esto no tiene importancia, al menos no tanta como el talento literario del alumno, Germán reprocha a Juana esta actitud y anima a Claudio a seguir indagando en la familia:

Germán: No es clase de Ética, ni de Religión. Es lengua y Literatura. (pág. 17)

Germán: ¿Desde cuándo te has vuelto una moralista? (pág. 24)

Germán comienza a obsesionarse cada vez más con el proceso de creación de Claudio hasta el punto de robar un examen de matemáticas para que Claudio pueda seguir entrando en casa de Rafa.

Sin embargo, al final de la obra, Germán se da cuenta de que su vida privada también ha sido violada por la intromisión de Claudio y comprende que ha caído en su trampa, que él no es el coautor de la novela sino un personaje más, quizás el personaje principal de la historia que Claudio está escribiendo. Entonces se ve enfrentado a su propia vida, tan fría y vacía como la de los vulgares Artola, se enfurece, lo amenaza y le da una bofetada:

Germán: No vuelvas a acercarte a mi casa. (pág. 106)

Germán: No vuelvas a acercarte a mi mujer. Si vuelves a acercarte a ella, te mato. (pág. 106)

Nuestro fragmento se desarrolla en **cuatro espacios diferentes**: un espacio indefinido desde el que Claudio narra, que podría ser su casa, la galería de arte El laberinto del Minotauro, la sala de clase de Germán en el instituto, y la casa de Germán y Juana.

La **dramaturgia de Mayorga** se caracteriza por ser **de carácter pobre y minimalista**, una dramaturgia que reduce el teatro a sus tres elementos esenciales e imprescindibles: el texto, el actor y la imaginación del público, lo que se ha llamado el *Teatro pobre*. Su teatro carece de un gran desarrollo escenográfico y se desarrolla en un espacio desnudo, carente de elementos decorativos, donde conviven los personajes. Este teatro necesita, como decía Mayorga en el prólogo de *Hamelin*, un lector/creador que “ponga, con su imaginación, la escenografía, el vestuario y muchas cosas más”.

Los cuatro espacios del fragmento, y a lo largo de toda la obra, **cambian de forma tan drástica y rápida** para el lector/espectador, que este se da cuenta del cambio por los parlamentos de los personajes. Necesariamente entonces todos los espacios se presentan en escena de manera simultánea y con pocos cambios escenográficos.

De las intervenciones de los personajes podemos deducir la presencia en el escenario de un mobiliario imprescindible para que la acción pueda desarrollarse. En la escena en la galería de arte, Juana pide a Claudio que le ayude a “llevar esto al coche”, para lo que necesitará la obra *El cielo de Shangai 5*. La última escena del fragmento se desarrolla en **la casa de Germán y Juana**. Allí encontramos un sofá (en el que se quedará dormida Juana), una mesa y una librería (en la que Claudio colocará los libros). Las variaciones en este espacio nos hablarán también sobre la evolución de los personajes, tienen un **valor simbólico**. Claudio, cuando entra, lo describe lleno de libros, como un espacio de Germán, “Huele a libros, hay libros por todas partes, es un laberinto de libros”, y Juana dice que “Germán se siente aquí como Noé en su arca”, en cambio a ella le agobia “tanto libro”. Sin embargo, a continuación de nuestro fragmento, Juana colocará allí la obra que ha traído de la galería de arte, y la colocará delante de las obras de Dostoievski. Ante la pregunta asombrada de Germán: “¿Y tiene que ser ahí, delante de Dostoievski?”, Juana responde con un simple y categórico “Sí”, como un gesto de autoafirmación y desafío.

Igual que no hay muchas indicaciones sobre los espacios, tampoco hay muchas referencias temporales explícitas. Podemos suponer que el **tiempo externo** es el otoño de 2005 por la referencia a los disturbios en Francia y la quema de coches que Rafa padre ve en las noticias de la televisión (pág. 66).

En cuanto al **tiempo interno** de la obra, sabemos que el curso acaba de empezar, “estamos en la segunda semana” dice Germán al principio de la obra, por lo que podemos suponer que la acción de la obra ha empezado a finales de septiembre. Como los disturbios que se produjeron en Francia empezaron el 27 de octubre de 2005 y su referencia se encuentra en la mitad de la obra, podemos suponer que el final de la acción será a finales del mes de noviembre.

Nuestro fragmento se sitúa al final de la obra, no hay en él ninguna referencia precisa a la fecha en que ocurre. Por las intervenciones de Claudio, sabemos que el tiempo interno ocupa **una mañana de miércoles**, empieza al amanecer: “Me levanto a las siete”, y termina a medio día: “Después de comer”.

A lo largo de la obra, gracias a las intervenciones de los personajes, vemos que el tiempo pasa: “la próxima semana” (pág. 47), “unos días antes” (pág. 76), “Hace tiempo que no me das nada suyo” (pág. 93), “hace diez días que no me das nada” (pág. 96)...

Los hechos narrados transcurren cronológicamente y de forma continua, sin ninguna acotación que nos indique específicamente el avance del tiempo. Notamos una diferencia entre las escenas de Claudio y Juana, y la de Germán. Las escenas en las que participan Claudio y Juana se suceden en orden cronológico: Claudio se levanta y sale de casa, llega a la galería y espera a que abra, habla con Juana en la Galería, se dirigen a su casa, devuelve y ordena los libros, Germán llama por teléfono, comida, siesta de Juana y escritura de la última entrega de la novela de Claudio. En cambio, **la escena de Germán es simultánea** a la escena en la galería, una acumulación y superposición de situaciones propia de la época contemporánea, que recuerda al lenguaje cinematográfico.

Es significativo, por otra parte, la **precisión** con la que Claudio señala en su primera intervención el **paso las horas** durante esa mañana: “Me levanto a las siete”, “salgo de casa a las ocho”, “a las nueve tengo Historia, a las diez Inglés, a las once descanso hasta las once y media, a las once y media Matemáticas, a las doce y media Lengua y Literatura”. Con esta insistencia en marcar el paso de las horas, con repeticiones en epífora y anáfora, amplificada además por otras figuras de repetición, Claudio busca darle a su narración un mayor carácter literario para insistir en la monotonía y rutina de su día a día, y para que la sorpresa del final que ha previsto sea mayor: “Pero yo cojo mi maleta y camino en dirección contraria a todo eso, en busca de un final”.

5. Análisis fondo forma

Todo el texto aparece en forma de diálogo al tratarse de una obra teatral, pero por la compleja estructura compositiva de nuestra obra, encontramos en nuestro fragmento una diferencia importante de estilo en las réplicas entre Claudio y Juana y el soliloquio de Germán,

que presentan las características de la lengua coloquial, y los parlamentos narrativos de Claudio, en los que se aprecia una voluntad clara de darles un carácter más literario. Estos dos tipos de textos diferentes requieren un análisis diferenciado.

El **diálogo entre Claudio y Juana** está compuesto por frases cortas, réplicas rápidas y ágiles. Juana tutea a Claudio desde el primer momento y él siempre le habla de usted:

Juana: ¿No deberías estar en clase? (l. 14)

Claudio: ¿Usted pondría estas cosas en su casa?" (l. 25)

La **función apelativa** está muy presente en el diálogo, porque esta función se centra en el receptor y busca que este reaccione, actúe, que haga algo. Podemos reconocerla sobre todo en el uso de **imperativos**: "No dejes los estudios" (l. 19), "Abrid el libro" (l. 44), el uso del infinitivo precedido de la preposición *a* con valor de imperativo, propio de la lengua oral coloquial: "a trabajar" (l. 44), **oraciones interrogativas** que esperan una respuesta: "¿Y se puede saber qué vas a hacer?" (l. 16), "¿Te vas de viaje?" (29), **interrogaciones retóricas** que afirman lo que preguntan: ¿No deberías estar en clase? (l. 14), que expresan una orden atenuada: ¿Me ayudas a llevar esto al coche? (l. 35). Encontramos también la utilización del nombre del interlocutor en **vocativo** en función apelativa: "Rafa, el problema es el punto de vista" (l. 39), en este caso con el hipocorístico "Rafa", el apocope de Rafael, que añade una carga emocional de afecto o cercanía.

La **función expresiva** de la lengua permite transmitir los sentimientos y las emociones de los interlocutores. En nuestro fragmento se produce el primer encuentro entre Claudio y Juana, y aunque se reconocen inmediatamente y los dos saben muchas cosas uno del otro, la relación es educada y un poco distante, sobre todo por parte de Claudio. La expresión de emociones no está muy presente. Podemos interpretar que en la pregunta retórica de Claudio "¿Usted pondría estas cosas en su casa?" (l. 25) el uso del **condicional *pondría* y de *estas cosas* con un valor peyorativo**, que presuponen una respuesta negativa, expresa su opinión sobre el arte contemporáneo, una opinión coincidente con la de su maestro.

Germán, en su soliloquio ante sus alumnos, utiliza en tres ocasiones el **hipocorístico** Rafa, que expresa cercanía y afecto, pero su orgullo profesoral le impide disculparse. Las tres **acotaciones (*Silencio*)** refuerzan la expresión de esta incapacidad para reconocer los errores.

En la última escena del fragmento, la relación entre Juana y Claudio es más relajada, Juana lo ha invitado a su casa, le ha hablado de sus recuerdos, han comido juntos... lo que facilita la expresión de emociones por parte de esta. En su parlamento encontramos el **superlativo** "pesadísimos" (l. 40) con el que define a los autores rusos predilectos de Germán. Y refuerza su opinión con la pregunta retórica "*¿A ti no te agobia tanto libro?*", que con la **expresión hiperbólica y el singular colectivo *tanto libro*** expresa su rechazo por la afición de su marido a la literatura. Nuestra protagonista termina su intervención con una oración exclamativa, que a modo de **epifonema**, resume su visión sobre las personas que, como su marido y Claudio, confunden realidad y ficción, y suplen su existencia vacía con la literatura: "Qué infeliz vas a ser" (l. 52).

A pesar de tratarse de la reproducción de la lengua coloquial, debido al nivel de formación de los interlocutores y del contexto de los diálogos, la **sintaxis** de los textos sigue la norma gramatical culta. Solo observamos algunos casos de desviación en Germán: el uso de la **segunda persona singular para expresar una idea general**: “Rafa, el problema es el punto de vista: intentas ayudar a otro...” (l. 39), un uso cercano a la expresión de la impersonalidad que se da solo en la lengua coloquial, el uso de a + infinitivo para dar una orden: “A trabajar”, y dos casos de **enunciados no oracionales** en los parlamentos de Juana: “Los rusos, nada” (l. 49) y “Fuera de aquí, el diluvio” (l. 51).

El **léxico** de los diálogos es representativo de un nivel de lengua coloquial estándar. Encontramos algunas **palabras comodín**, con las que el hablante evita la búsqueda de la expresión precisa: “estas cosas”, “esto”..., **palabras apocopadas**: “mi profe”, y algunas **frases hechas**: “ganarse la vida” (l. 17), “llevar una tienda” con el sentido de dirigir (l. 30).

Aparecen también algunas **expresiones ponderativas o hiperbólicas**, muy frecuentes en la lengua oral coloquial, “lo que le gustan...” por *cuánto le gustan*, y tanto + sustantivo singular colectivo con valor de superlativo: “tanto libro” por una gran cantidad de libros, muchísimos libros.

A lo largo del diálogo está muy presente el **campo semántico de la educación**, el instituto: educación, estudiar, clases particulares, matemáticas, estudios, profesor, pizarra, libro, página...

Como en toda la obra, encontramos también en el fragmento referencias a obras literarias: “*Moby Dick*” y “*Ana Karenina*”, a autores: “Los rusos”, y a personajes literarios: “capitán Ahab” y “Noé”. Además es significativa la **intertextualidad** de algunos fragmentos del último capítulo de *Moby Dick*, el CXXXV, en la intervención de Germán ante sus alumnos: “¡Ah, una muerte solitaria después de una vida solitaria!”.

A veces, también las **réplicas no narrativas de Claudio** se contaminan del **carácter literario** que presentan sus parlamentos narrativos. Así, cuando observa El cielo de Shanghai 5, para demostrar a Juana que sería capaz de escribir catálogos de arte, dice

Claudio: “¿Sabe lo que yo veo en estas... presencias? El silencio. Ante estas presencias mudas cesa el ruido del mundo, el ensordecedor griterío...” (l. 21)

Utiliza un **vocabulario** deliberadamente más **culto**: presencias, cesar, ensordecedor... Llama “presencias” a las piezas que Juana tiene en la galería, **personificándolas**, y ve en ellas “El silencio”, en una **imagen sinestésica**.

Un poco más adelante, cuando reflexiona sobre el arte y la decoración, utiliza una **estructura trimembre**, con la repetición de la palabra “quiere”, un **paralelismo con anáfora**, y casi un **quiasmo**.

Claudio: La gente no quiere arte. La gente quiere decoración. Esto es lo que quiere la gente. (l. 27)

La gente quiere decoración

Esto es lo que quiere la gente

En los **parlamentos narrativos de Claudio**, en la primera y última escenas, el **interés por darle un carácter más literario** se hace patente en la **construcción de las oraciones** desde la primera línea. Los **paralelismos y las figuras retóricas de repetición** son constantes. Encontramos numerosas **estructuras trimembres** que encierran figuras de repetición:

Esta noche duermen abrazados , mal abrazados , duermen mal	Epífora
Esta noche duermen abrazados , mal abrazados , duermen mal	mal abrazados , duermen mal Doble quiasmo Silogismo
Tampoco yo duermo bien, hoy es un día distinto, hoy es el final	Anáfora
Sé con qué clase de hombre está casada. Sé que no tiene hijos. Sé lo que piensa su marido de todo esto que la rodea	Anáfora
Huele a libro , hay libros por todas partes, es un laberinto de libros	Anadiplosis
hay libros por todas partes , es un laberinto de libros	Quiasmo
Ella me ayuda a colocarlos, no es fácil, están ordenados por épocas	<i>Variatio</i> del sujeto
De las matemáticas; de cómo conoció a Germán; de los libros que le gustan a ella	Anáfora

También son frecuentes las **estructuras bimembres** por coordinación copulativa o adversativa:

La maleta pesa mucho, **pero** tiene ruedas

tomo un autobús **y** antes de las nueve estoy frente a los dos rótulos

Ella está dentro, **pero** no abre hasta las diez

Siento que sabe mucho de mí, **y** yo casi nada de ella

(Ella) sabe mucho de mí , y yo casi nada de ella	Antítesis Quiasmo
--	----------------------

Abro la maleta **y** saco más libros

se tumba en el sofá **y** se queda dormida

Podemos señalar también otras figuras de repetición a lo largo de estos parlamentos narrativos:

Me levanto a las siete , como todos los días , le preparo la comida a mi padre y salgo de casa a las ocho , como todos los días	Epífora doble
---	---------------

a las nueve tengo Historia, a las diez Inglés, a las once descanso hasta las once y media, a las once y media Matemáticas, a las doce y media Lengua y Literatura	Enumeración anáfora
--	------------------------

Bueno, algo sé. Sé con qué clase de hombre está casada

Anadiplosis

Como decíamos al principio, la mayor parte de las réplicas son rápidas y ágiles, construidas únicamente con sustantivos y verbos. En cambio, en los parlamentos narrativos de Claudio encontramos algunos adjetivos cargados de significado. Claudio repite en nuestro fragmento los cuatro adjetivos con que Germán describió el buen final de una obra literaria en la página 97: “Necesario e imprevisible. Inevitable y sorprendente”, una expresión que también parece esconder un quiasmo en su estructura entre adjetivos afirmativos y negativos:

necesario e imprevisible

+ -

inevitable y sorprendente

- +

El fragmento termina con otro adjetivo también cargado de significado por su aplicación a la piel de las dos protagonistas femeninas de la obra, Ester y Juana, que servirá para establecer un paralelismo entre ellas: “Tiene los pies muy blancos”.

6. Conclusión

El alumno/a desarrollará una breve conclusión personal que debe recoger una síntesis de lo tratado en el comentario y una *ouverture* personal. Podría servir la comparación de la escena entre la obra de teatro y la película de François Ozon, una breve reflexión sobre el cazador cazado, los límites de la creación literaria y la libertad de expresión, la estructura en mise en abyme, el paralelismo entre Ester y Juana...

Bibliografía:

- Castro Vidal, Miguel. Blog: El teatro de Juan Mayorga.
<https://lenguayliteratura.org/proyectoaula/el-teatro-de-juan-mayorga/>
- Gómez Valencia, Ana María. La construcción del personaje en la obra de Juan Mayorga. Tesis doctoral. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/46927/>
- Orozco Vera, María Jesús. La escritura como revelación. Claves temáticas y estrategias artísticas en *El chico de la última fila*, de Juan Mayorga.
<https://idus.us.es/handle/11441/11718>
- Villanueva Hernández, Adrián. Análisis de la obra de Juan Mayorga: *El chico de la última fila*. TFG. <https://zaguan.unizar.es/record/106423>

Enero de 2022

Javier Fornieles Ten. SIE Saint-Germain-en-Laye

José Antonio García Fernández. SIE Lyon

Antonio Huelva Salas. SIE Burdeos

Manuel Jiménez Escobar. SIE París

José Luis Pérez Ordóñez. SIE Brest