

Análisis del espacio en *El chico de la última fila*, de Juan Mayorga: una obra a caballo entre Oriente y Occidente

Analysis of space in *El chico de la última fila*, by Juan Mayorga: a work between East and West

MARÍA HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Valladolid. Plaza del Campus, s/n. 47011 Valladolid (España).

Dirección de correo electrónico: maria.hernandezr@alumnos.uva.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8188-6584>.

Recibido: 18-1-2022. Aceptado: 5-4-2022.

Cómo citar: Hernández Rodríguez, María. “Análisis del espacio en *El chico de la última fila*: una obra a caballo entre Oriente y Occidente”. *Castilla. Estudios de Literatura* 13 (2022): 266-295, <https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.266-295>.



Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.266-295>.

Resumen: El propósito del presente artículo es realizar un análisis de la obra dramática *El chico de la última fila*, de Juan Mayorga, prestando especial atención a los rasgos que comparte con el teatro oriental, y especialmente al uso simbólico del espacio. En primer lugar, se estudia el texto dramático escrito de la obra, atendiendo a aquellos rasgos que podemos observar en el propio texto literario, tales como las acotaciones. En segundo lugar, se trabaja sobre una representación de dicha obra (de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, dirigida por Beatriz Saiz y que se estrenó en el año 2015), centrándonos en aspectos como el espacio poliescénico y simbólico, que resulta en una ruptura de la lógica espacial.

Palabras clave: Juan Mayorga; *El chico de la última fila*; teatro oriental; espacio simbólico; ruptura de la lógica espacial.

Abstract: The purpose of this article is to analyse the play *El chico de la última fila*, by Juan Mayorga, paying special attention to the characteristics that it shares with the eastern theatre, especially concerning the symbolic use of space. Firstly, the written text is studied, focusing on those features that can be observed in the literary text itself, such as the stage directions. Secondly, we work on a performance of the play (by the Real Escuela Superior de Arte Dramático, directed by Beatriz Saiz and premiered in 2015), focusing on aspects such as polyscenic and symbolic space, which results in a rupture of spatial logic.

Keywords: Juan Mayorga; *El chico de la última fila*; eastern theatre; symbolic space; rupture of spatial logic.

INTRODUCCIÓN

El chico de la última fila (Mayorga, 2019), obra del dramaturgo y académico Juan Mayorga, es una creación ambiciosa que ahonda, según el propio escritor, en “dos ámbitos extraordinarios de amor y desamor: la escuela y la familia, un lugar de encuentro y desencuentro, de luz y herida” (Bandrés, 2013). La obra cuenta la historia de Claudio, un alumno de instituto, que comienza a darle una serie de redacciones a su profesor de lengua, Germán. En dichas redacciones, Claudio relata la vida de la familia de uno de sus compañeros de clase, Rafael Artola. Así, Claudio es personaje de la obra de teatro que leemos (o vemos representada), pero también es autor, narrador y personaje de sus redacciones. En conformidad con el modelo textual propuesto por Alfonso Martín Jiménez (2015a: 55-58), quien propone el concepto de *texto inserto* para referirse a los textos compuestos por los personajes que se insertan en el texto primario, las redacciones de Claudio son un claro ejemplo de “textos insertos”, de manera que Claudio forma parte del *mundo de los personajes* del texto primario, y sus redacciones son “textos insertos” en dicho mundo. Vemos sin esfuerzo esos dos ámbitos de los que hablaba Mayorga en la entrevista (Bandrés, 2013): la familia, motivo central del texto inserto; y la escuela, escenario que recibe toda la atención del espectador en el texto primario. Según Mayorga, se trata de una obra tremendamente imaginativa y, por lo tanto, precisa de un montaje de iguales características. Para el escritor, se deben representar de forma coherente en el escenario esos dos ámbitos de los que habla.

Teniendo en cuenta las propias reflexiones del autor, pero, sobre todo, prestando atención a *El chico de la última fila* (Mayorga, 2019), no podemos obviar el hecho de que, en efecto, existe un peculiar tratamiento del espacio en este drama. Un tratamiento más cercano, quizá, al habitual del teatro oriental que a lo que estamos acostumbrados a ver los espectadores de Occidente. Con esta idea como punto de partida, el propósito de este artículo es analizar el texto escrito de la obra, así como una de las representaciones teatrales de *El chico de la última fila*, comentando el tratamiento del espacio y el uso de recursos inspirados en el teatro oriental, que dan lugar a una suerte de ruptura de la lógica espacial. Analizaremos las técnicas que usa Juan Mayorga en el texto escrito, como la ausencia, en muchos casos, de acotaciones, o la creación de una convención por la que existe una relación distributiva entre personajes, espacios, y nivel narrativo. Por otra parte, se estudiarán las técnicas utilizadas en la representación teatral de la obra dirigida por Beatriz Saiz Núñez, prestando

especial atención a la existencia del espacio poliescénico y simbólico que permite generar una ruptura de la lógica espacial.

Parece preciso avisar al lector de que, por los rasgos especiales de esta obra teatral, en ocasiones recurriremos a conceptos de teoría literaria que se han establecido para explicar los textos narrativos. No resulta posible comprender la totalidad de *El chico de la última fila* sin hacer referencia a estos aspectos.

1. ANÁLISIS DEL ESPACIO EN EL TEXTO DRAMÁTICO ESCRITO

En este primer apartado, se analizará el texto dramático escrito. Es importante recordar que, siguiendo la terminología de la profesora Bobes Naves (1987: 25), el *texto literario* es aquel al que podemos acceder a través de la lectura del *texto dramático*. Su parte fundamental son los diálogos, pero no por eso debemos pensar que las didascalías quedan fuera.

Félix Martínez Bonati (1960, 1992) concibe los textos literarios narrativos (como se ha adelantado ya, necesitaremos recurrir a esta parte de la teoría literaria para dar cuenta de ciertos aspectos importantes de *El chico de la última fila*) como un discurso de naturaleza lógica y fenoménica. El teórico de la literatura entiende que, en una narración, existen determinadas frases, a las que denomina *frases miméticas*, que constituyen el estrato fundamental de la obra narrativa en tanto que es el discurso del narrador. Dicho estrato se diferencia de otros momentos lingüísticos en los que el narrador expone sus opiniones y de los discursos de los personajes. Esto tiene una consecuencia directa: el resto de los discursos tienen su base en esa mimesis del narrador y solo adquieren sentido porque se encuentran insertos dentro de la configuración del plano mimético. Frente a los discursos miméticos de otras figuras (del resto de personajes), el discurso mimético del narrador se presenta como lógicamente *verdadero*. Pero no solo eso, sino que los lectores de dichos textos perciben estas frases *como mundo* y no *como lengua*.

Volviendo al tema que nos ocupa, pero teniendo ahora en cuenta los estudios de Martínez Bonati, podemos decir que los lectores de un texto literario de tipo dramático interpretarán las acotaciones como frases miméticas del narrador, o *dramatizador*, en nuestro caso (Martín-Jiménez, 2015), de forma que son percibidas como mundo. Posteriormente, en el texto espectacular, las acotaciones ayudarán al director de escena a “traducir intersemióticamente” (Jakobson, 1975: 69) el lenguaje verbal, para así transformarlo en otro tipo de lenguaje. En otras palabras, la representación “transforma la expresión lineal y sucesiva del lenguaje, en una expresión

escénica en la que es posible la simultaneidad de signos verbales y no-verbales” (Bobes Naves 1987: 142).

A pesar de que el estudio de los personajes y de los niveles diegéticos que aparecen en esta obra es de enorme importancia, dejaremos ese análisis para trabajos posteriores. Daremos, sin embargo, en este artículo, unas pequeñas pinceladas que nos permitan comprender esa relación entre “fondo y forma” de la que nos hablaba Mayorga o, en otras palabras, la relación que existe entre el espacio (primero en el papel y después desarrollado en el escenario) y los personajes.

En este apartado se va a trabajar sobre el texto escrito (Mayorga, 2019), por lo que este análisis tendrá más peso en el siguiente apartado, en el que se estudiará una representación teatral de *El chico de la última fila*. Por el momento, examinaremos las técnicas empleadas en el texto literario, tales como acotaciones (o falta de ellas) o la relación de personajes con un determinado lugar y nivel diegético. Especial mención merece el espacio poliescénico que es tan propio del teatro oriental.

Comenzaremos hablando de la relación distributiva de determinados personajes con ciertos espacios. Y, para ello, es necesario comentar que en esta obra coexisten dos niveles narrativos diferentes, pues estos se encuentran íntimamente relacionados con los lugares representados en *El chico de la última fila*. En un primer nivel encontramos un TEXTO 1, el que nos llega a nosotros en forma de obra teatral. En un segundo nivel, las narraciones intradiegéticas (Genette, 1989: 283-306) que Claudio nos ofrece a través de sus redacciones, que en este artículo consideraremos TEXTO 2. Con el empleo de una técnica de cajas chinas, Mayorga crea una obra en la que un relato se inserta dentro de otro y, de esta forma, asocia a unos personajes con uno de los textos y a otros con el otro, respectivamente. Claudio, narrador homodiegético del TEXTO 2 y, a su vez, narrador intradiegético en el TEXTO 1, actúa como bisagra entre esos dos mundos.

1. 1. Relación entre personajes y espacios escénicos concretos

Uno de los elementos más peculiares de esta obra son, quizá, las elipsis. El dramaturgo opta en muchas ocasiones por prescindir de las didascalias para indicar un cambio de escenario. Los personajes se mueven de un lugar a otro en la imaginación de los lectores que se acercan al texto escrito sin necesidad de que las frases miméticas del dramatizador le indiquen lo que ha sucedido.

Esto se ve posibilitado por una serie de técnicas empleadas por Mayorga. Una de ellas consiste en que el autor establece una convención, un pacto con los lectores, que consiste en la asociación de los lugares que aparecen en la obra con unos personajes de manera exclusiva. De esta forma, el autor puede permitirse no indicar dónde se encuentran en cada momento los personajes a través de acotaciones.

Verdaderamente, esto da valor al texto literario como obra escrita. En el momento en el que se convierte en texto espectacular, ya en la representación, los espectadores no sabrán si había o no acotaciones que indicaran a los actores dónde tenían que moverse. Tanto las didascalias (frases miméticas del dramaturgo) como esta relación entre personajes y espacios de la que venimos hablando llega ya a los receptores filtrada por el director de escena. Por lo tanto, la única asociación que el público de la obra puede realizar es la que se da entre personajes y espacios con niveles diegéticos. Ellos sabrán que cuando aparezcan, digamos, Germán con Claudio, en el despacho del primero, lo que visualizan está ocurriendo en el nivel diegético superior. Sin embargo, cuando vean a Rafa y a Ester en su casa estarán en el mundo del texto inserto. Es tarea del director traducir semióticamente estas convenciones establecidas por Mayorga. Sin embargo, al lector del texto literario sí que se le da la oportunidad de ser él, por sí mismo, quien descubra estas asociaciones.

Es imprescindible mencionar que son casi todas deducciones que realizan los lectores a través de las frases de los personajes. Las acotaciones no avisan, prácticamente en ningún momento, por ejemplo, de que Juana o Germán estén en la galería. Tampoco se habla del despacho de Germán, o la casa del profesor y de Juana en muchas ocasiones. De manera sistemática, el dramaturgo evita decirnos adónde se dirigen, o dónde se encuentran, los personajes.

Por supuesto, no es difícil de intuir que Germán y Claudio se reúnen en el instituto, parece que en el despacho del primero. Los lectores completan esa información que no se les da a través de lo que comentan los personajes, como cuando Claudio le sugiere a Germán que se reúnan en otro lugar porque los compañeros se preguntan por qué se queda el chico todos los días después de clase (Mayorga, 2019)¹. Es el verbo *quedar* el que nos indica que las reuniones se producen en el mismo sitio en el que Claudio va a clase, es decir, el instituto.

¹ Mayorga, Juan (2019), *El chico de la última fila*, Segovia, La Uña Rota, p. 62. En adelante cito por esta edición.

Tampoco tenemos dudas sobre las escenas en las que aparecen los Artola, porque el propio Claudio como narrador intradieгético sí da información, por medio de frases miméticas del narrador que nos permiten saber dónde se encuentra.

No obstante, por ejemplo, en la página 90, no podemos determinar si la escena en la que hablan Germán y Juana se produce en la casa de estos o en la galería de arte de la mujer, llamada *El laberinto del minotauro*. La única acotación que media es: “(Juana abre una caja en cuyo exterior hay etiquetas en inglés)”. Dentro de esa caja hay obras de arte, por lo que los lectores pueden deducir que la pareja se encuentra en la galería, pensando que todo lo que se relaciona con el trabajo de Juana ocurre en *El laberinto del minotauro*. Pero, en la página 64, la mujer le había enseñado unos bolsos que pretendía exponer y vender estando en su casa. En consecuencia, y, ante la ausencia de indicaciones por parte de Mayorga, los lectores son libres de imaginar uno u otro escenario. La escena funciona perfectamente en cualquiera de los dos lugares, porque deben ser los receptores los que determinen en cuál de los dos prefiere que se produzca. Esta técnica es propia de Mayorga, y la emplea en otras obras, como *El traductor de Blumemberg* (1993), *El jardín quemado* (2001), *Palabra de perro* (2004), *Últimas palabras de Copito de Nieve* (2004), *Hamelín* (2005), o *Teatro para minutos* (2009). En palabras de María Jesús Orozco Vela,

no deja de ser significativo el papel activo que asume en ellas el lector/espectador y el juego de seducción que desarrolla para involucrarlo en la trama dramática, para hacerlo cómplice en el descubrimiento de los laberintos intertextuales, para desvelar las historias inconclusas, para desentrañar los enigmas que se adhieren a los personajes, a los objetos, al espacio y al tiempo (2012: 297-298).

Realizaremos, a continuación, un listado de los lugares que aparecen en la obra y de los personajes que se relacionan con ellos.

A. Lugares del primer nivel dieгético:

- I. El instituto, dividido en:
 - i. La clase.
 - ii. El despacho de Germán
- II. La casa de Germán y Juana
- III. La galería de arte

B. Lugares del texto inserto:

- I. La casa de los Artola, dividida en:
 - i. Salón
 - ii. Habitación de Rafa
 - iii. Resto de espacios de la casa

Por supuesto, en los espacios que pertenecen al primer nivel diegético, solo podrán moverse los personajes de dicho nivel, a excepción del momento en el que los padres de Rafa acuden al despacho de Germán para hablar con él. Así:

a. Cuando aparezca Germán hablando a toda la clase, entendemos que se encuentran en el aula.

b. Cuando aparece Germán hablando solamente con Claudio, sabemos que se encuentran en el despacho del profesor (o, quizá, en el aula, una vez que se han marchado el resto de los alumnos). También cuando los Artola van a hablar con Germán, imaginaremos que están en este espacio.

c. Cuando aparezcan Germán y Juana a solas, se entenderá que están o en su casa o en la galería de arte. En estos espacios, al final de la obra, también aparece Claudio.

d. Cuando aparezcan todos los Artola, los lectores entienden que están en el salón de su casa.

e. Cuando aparecen Rafa y Claudio a solas, se entiende que la escena se desarrolla en la habitación de Rafa.

f. Cuando Claudio está a solas con alguno de los padres de Rafa, normalmente están en la terraza, aunque esto se suele indicar en el diálogo.

Aunque estas asociaciones parecen fijas, conforme avance la obra se producirán algunas interrupciones. La invasión de los padres de Rafa de un espacio que solo le correspondía a Germán y a Claudio (el despacho), o de Claudio en un espacio que era de Juana y Germán (la casa), genera cambios en el nivel narrativo al que pertenecen los personajes. Sin embargo, los lectores son capaces de adaptarse a estos sin mayor dificultad y sin necesidad de que medien las acotaciones. Juan Mayorga establece una serie de convenciones, alecciona al público para que entiendan lo que está ocurriendo sin que el dramaturgo tenga que intervenir.

No está de más puntualizar que, aunque las acotaciones no indican en ningún momento cambios de escenario, eso no quiere decir que no existan. Sirven, en la mayoría de los casos, para señalar acciones de los personajes que están en la escena. Por ejemplo, *El chico de la última fila* empieza con la siguiente indicación:

(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.)

En general, el dramaturgo interviene para comentar cómo se tienen que comportar los personajes y, especialmente, para indicar que están leyendo. Esta es otra de las convenciones que Mayorga establece: si en la obra se indica que “Germán lee” o “Juana lee” a través de una didascalia, entonces se nos está avisando de que pasamos al texto inserto. Por eso, después de estas acotaciones aparecen siempre los Rafas, Ester y Claudio. Pondremos ahora un par de ejemplos para ilustrar lo que se acaba de decir.

En la página 28, Germán y Claudio están discutiendo en el despacho del primero. Acto seguido, el dramaturgo introduce la siguiente acotación: “(Se sienta a la mesa de Rafa, ante los ejercicios de Matemáticas. Germán lee los folios.)”. Esta frase da paso a una escena protagonizada por Claudio y Rafa:

Rafa- Pero ¿por qué tengo que cambiarle el signo?
Claudio- Porque lo has pasado al otro lado del igual.
Rafa- ¿Y antes?
Claudio- Aquí la equis estaba multiplicando.
Rafa- ¿Cómo multiplicando?

Aunque no se dice dónde se encuentran, por lo que hemos mencionado en la página anterior, el lector sabe que están estudiando en la habitación de Rafa. Además, tanto por la relación de los espacios con el nivel narrativo, como por la indicación de que Germán está leyendo la redacción que le ha dado el alumno, somos plenamente conscientes de que nos encontramos en el segundo nivel diegético, es decir, el TEXTO 2.

Esto sucede constantemente en el texto literario. Para dar otro ejemplo cualquiera, mostraremos que ocurre exactamente lo mismo en la página 62. Primero, el alumno y el profesor se encuentran en el instituto, espacio relacionado con el TEXTO 1. A continuación, el dramaturgo indica lo siguiente: “([Claudio] se va. Germán lee los folios.)” La escena que sigue a esa acotación pertenece ya al texto inserto:

Claudio- Siguen tan contentos con su ocho que me invitan a cenar. El primer plato lo cocina el padre: una sopa que aprendió a hacer en China.

Rafa Padre- Lo cocinan todo. En un restaurante al pie de la muralla nos pusieron un filetito, buenísimo, pero no se sabía si era carne o pescado. ¿Sabéis qué era? ¡La membrana del pie del pato!

Rafa- En clase tenemos dos chinas.

Claudio- Hay un cuento de Kafka titulado “La construcción de la muralla china”. Me lo prestó Germán, el de Literatura.

Ester- Rafa dice que es un poco raro ese hombre, ¿no? Que se le ve amargao.

El lector tiene varias claves para saber que, efectivamente, esto se desarrolla en el TEXTO 2. Por un lado, los personajes que aparecen son Rafa, Rafa padre, Claudio y Ester. Por otro lado, se produce en la casa de estos, espacio relacionado también con el texto inserto. Por último, viene precedida de una acotación en la que se indica que los personajes del primer nivel diegético están leyendo el texto de Claudio. Podríamos citar muchos más casos en los que Mayorga se sirve de esta técnica para indicar a los lectores dónde se sitúan los personajes, pero estos dos ejemplos son suficientes para ilustrar lo que se quiere decir.

Finalizaremos este apartado sobre las asociaciones de los personajes a determinados espacios y niveles diegéticos con otra de las técnicas que emplea Mayorga para indicar al lector en qué nivel narrativo se está desarrollando la escena y, por consiguiente, para situar a los personajes en uno u otro lugar. Las redacciones que Claudio le entrega a Germán terminan, al principio de la obra, diciendo “Continuará”. Con esto, el alumno avisa a su profesor de que habrá una siguiente entrega.

En el momento en el que vemos a Claudio como narrador del texto inserto decir “Continuará”, los lectores somos conscientes de que salimos del TEXTO 2 para volver al primer nivel. Por ejemplo, en la página 31, Claudio finaliza su redacción con el siguiente pasaje:

Claudio- Sin él, los Grizzlies pierden el partido. Según explicó el comentarista, los Grizzlies tuvieron un 52% de posesión de balón y los Clippers un 48. La clave del partido estuvo en la expulsión de Gasol, según el comentarista. Continuará.

Seguidamente, el dramaturgo introduce la siguiente acotación “(Silencio)”. Podríamos dudar de si esa indicación está dirigida a los Artola o a Germán y Claudio. Pero el dramaturgo ya nos ha enseñado que, en el momento en el que Claudio dice “continuará”, salimos inmediatamente del texto inserto y, por tanto, no podemos encontrarnos en la casa de los Artola.

Por ese motivo, sabemos que quienes guardan silencio son el profesor y el alumno en el despacho del primero. Prueba de ello es que, justo después, habla Germán:

Germán- Está bien, incluso bastante bien. Si todo lo que pretendes es que la gente se ría de tus personajes. Pero ése es un objetivo bajo. La primera pregunta que debe hacerse un escritor es: ¿Para quién escribo? ¿Para quién escribes tú?

No obstante, la última vez que Claudio, como narrador, introduce esa palabra que ya conocemos es en la página 68, aproximadamente en la mitad de *El chico de la última fila*. No debe de extrañarnos ya esto: en su obra, Mayorga va eliminando poco a poco las marcas formales, las marcas que podemos observar fácilmente en el texto, que nos permiten distinguir un nivel diegético de otro, abriendo progresivamente la interpretación de la obra y otorgando al lector un papel más activo.

1.2. Espacio poliescénico. Similitudes con el teatro oriental.

Sin duda, uno de los elementos que más llama la atención en esta obra es la velocidad con la que se pasa de un escenario a otro. Este apartado se desarrollará de manera más extensa posteriormente, cuando se analice una representación teatral de *El chico de la última fila*. Por supuesto, tiene mucho más sentido hablar de escenario poliescénico una vez que la obra se ha llevado a escena y contamos ya con un espacio escénico y con un espacio lúdico. Por el momento, nos conformaremos con dar unas pequeñas pinceladas al respecto.

El texto que estamos analizando no se encuentra dividido en actos. No parece que, en ningún momento, sea necesario bajar el telón. Se producen cambios de escena sin que medien acotaciones que lo indiquen, como se señaló en el apartado anterior. Es un procedimiento ciertamente inusual, que requiere del esfuerzo comprensivo del lector. Mayorga omite este tipo de elementos, confiando en que sea el receptor el que complete la información que no posee.

Encontramos ejemplos de esto, por ejemplo, en la página 17:

Juana- ¿De verdad no te preocupa? Yo al menos hablaría con él. ¿No vas a hablar con él?

Claudio- ¿Quería verme?

Germán- Siéntate, hombre.

En este pequeño fragmento de *El chico de la última fila*, se ha cambiado de espacio y, obviamente, la segunda escena debe ocurrir necesariamente, en consecuencia, en otro momento temporal. Como se indicó más arriba, Juana y Germán comparten dos espacios: la casa y la galería. Por otro lado, cuando Claudio y Germán aparecen juntos están en el despacho del profesor. Sabemos, entonces, que se ha cambiado de lugar y que ha mediado cierta cantidad de tiempo entre una escena y otra. Siguiendo la terminología de Tomás Albaladejo (1986, 1992), la historia se ajusta a un modelo de mundo de tipo II, modelo de lo ficcional verosímil. En este caso, el componente semántico extensional es un mundo ficcional. Sin embargo, a pesar de que el referente textual no es el mundo real, sus reglas están construidas de acuerdo con las reglas de este (Albaladejo, 1986: 59). Por este motivo, sabemos que ha debido pasar cierta cantidad de tiempo entre un momento y otro, ya que no es posible que Germán se haya teletransportado hasta su despacho.

Lo mismo ocurre, por ejemplo, en las páginas 54-55, donde Mayorga parece llevar esta técnica hasta el límite:

Ester- Nunca lo habría pensado. ¿Te parecen ángeles?

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 (...). Continuará.

Juana- Esto no puede acabar bien. Esto acaba mal.

Germán- (A Claudio.) ¿Qué demonios estás haciendo?

Claudio- Usted dijo que tenían que pasar cosas. Un personaje desea algo y le surgen dificultades. Conflictos. Que el lector se haga la pregunta de oro: ¿qué va a pasar?

En la escena que se acaba de presentar, se cambia de espacio tres veces en apenas unas líneas. Primero, el hecho de que Ester y Claudio estén manteniendo una conversación, así como el “continuará” del que hablamos más arriba, nos indica que nos encontramos en el TEXTO 2 y, en consecuencia, en la casa de los Artola. Después habla Juana, dirigiéndose a Germán, que solo aparece en su casa o en la galería. A continuación, Germán se dirige a Claudio, por lo que sabemos que se encuentran en el despacho del profesor. Desde luego esto supone un uso muy original del espacio. No resultaría, quizá, tan extraño, en una obra de tipo narrativo. Sin embargo, el teatro está pensado para llevarse a escena, como afirma Breyer al decir que

“el hecho teatral queda definido por el ámbito escénico (...). La esencia del teatro está dada por la categoría de espectáculo” (1968: 12-13).

Un fragmento como el que se acaba de mostrar es complicado de representar según las técnicas habituales del teatro occidental. Sería necesario bajar el telón dos veces, una para pasar del texto inserto a la casa del profesor; y otra para pasar de la casa al despacho. Esto no parece muy útil, por lo que lo más sencillo parece ser optar por un espacio poliescénico, con una decoración muy parca, de forma que los personajes puedan pasar de un lugar a otro en segundos.

Esto supone, también, una simbolización del tiempo, como hemos adelantado unas líneas más arriba. Para poder entender de forma plena las implicaciones de esto, acudimos a los estudios de Alfonso Martín Jiménez (1993, 2015, 2015a, 2016) quien, utilizando terminología procedente de la *Teoría de los mundos posibles*, diferencia entre *mundo del autor* y *mundo de los personajes*. Cuando hablamos de *mundo del autor* nos referimos a la esfera de la *identidad*, mientras que, cuando hablamos de *mundo de los personajes*, nos referimos al universo de esos personajes (en otras palabras, a la *alteridad*, a todo lo que no es el autor). No podemos olvidar tampoco que el *narrador*, si es autodiegético u homodiegético, pertenece al mundo de los personajes. Y hay que destacar que es *además* un personaje y no *solo* un personaje, puesto que, en ese caso, tendrá una doble naturaleza: la de narrador y la de personaje. Conviene mantener esta puntualización en la memoria, puesto que es de gran utilidad para comprender, por ejemplo, la naturaleza múltiple de Claudio, quien es a la vez narrador y personaje del texto inserto, pero, también, personaje del texto principal.

No obstante, enfocándonos de nuevo en nuestro objeto de estudio, los lectores son plenamente conscientes de que las milésimas de segundo que tardan en pasar de un espacio a otro los personajes representan mucho más tiempo, posiblemente horas, en el *mundo de los personajes*. Aunque ampliaremos más adelante esta concepción temporal y espacial, cuando analicemos la representación, por el momento, y dado que estamos analizando únicamente el texto literario, podemos hablar de un *tiempo de los personajes* frente a un *tiempo extradiegético*: es el tiempo de la historia frente a nuestro tiempo.

Gérard Genette (1993, 1998) ya habló de las manipulaciones temporales en la narración, muy frecuentes en la novela o el relato. Sin embargo, no lo es tanto en el teatro, al menos, no en el occidental. En este, la presencia de una mayor decoración hace sea necesario bajar el telón o, cuanto menos, que se apaguen las luces para realizar los cambios pertinentes

en el escenario. Debido a las características especiales de esta obra, eso no sucede, sino que, como ya se ha dicho, lo más coherente será dividir el espacio en distintas zonas, cada una de las cuales representa uno de los lugares presentes en esta historia; incluso, puede ser que una misma zona del escenario represente varios lugares al mismo tiempo. De nuevo, esto se desarrollará profusamente en el siguiente apartado.

2. ANÁLISIS DEL ESPACIO EN LA REPRESENTACIÓN DE *EL CHICO DE LA ÚLTIMA FILA*: ESPACIO POLIESCÉNICO Y RUPTURA DE LA LÓGICA ESPACIAL

En este apartado, realizaremos un análisis de una de las representaciones de *El chico de la última fila*. En concreto, se ha seleccionado una versión llevada a cabo por la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD), en el curso académico 2015-2016, dirigida por Beatriz Saiz Núñez. El motivo de elegir esta, y no otra puesta en escena, es, solamente, que podemos acceder a ella fácilmente en línea². Como ya sabemos, la representación de una obra dramática sucede en un tiempo concreto y efímero (Bobes, 1987: 240), puesto que es necesariamente presente. Por esa razón, hemos considerado más conveniente seleccionar una que se encuentre grabada y accesible a todo el mundo³.

En consonancia con lo analizado en el anterior apartado, nos centraremos especialmente en los aspectos que están relacionados con el análisis del espacio, aunque sin obviar su relación necesaria con los niveles narrativos presentes en la obra.

De esta manera, en la presente sección, se estudiarán las características del espacio empleado en la mencionada representación teatral de *El chico de la última fila*. Frente al texto escrito, en el que este análisis no resultaba tan fructífero, en este capítulo no podemos pasarlo por alto. Nos centraremos, fundamentalmente, en dos aspectos: a) el espacio poliescénico y simbólico; y b) la ruptura de la lógica espacial que se produce en algunos momentos de la representación. Ninguna de estas técnicas es demasiado frecuente en las obras dramáticas occidentales. No obstante, sí que son muy empleadas en el teatro asiático. A lo largo de los siglos, los dramaturgos

² El vídeo de la representación íntegra de la obra está disponible en la siguiente dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=JqoFEXblZBk> (fecha de consulta: 15-1-2022).

³ Esta es la ficha técnica de la obra: Reparto: Alberto Caballero, Diego Landadulce, Susana Pasamón, Rosa Puga Dávila, Tomás Repila y Cristián Vázquez. Dirección: Beatriz Saiz Núñez. Ayudante de dirección: David Alonso. Escenografía: Paloma Pina. Vestuario: Paloma Pina y Beatriz Saiz. Espacio sonoro: Laure Velázquez y Beatriz Saiz. Diseño gráfico: Mariya Petkova.

Europeos han escrito obras centradas, sobre todo, en el *texto dramático*, según la terminología de Bobes Naves (1987). La escenografía no es tan importante como lo es la palabra y, según Estébanez Calderón, debido a este tipo de afirmaciones, el teatro occidental “acaba suprimiendo o minimizando el canto y otorgando una importancia relativa (según épocas) al espectáculo” (1999: 735). Aunque en la tragedia griega el coro tenía cierta relevancia, Aristóteles lo califica como “el más elevado de los adornos de la tragedia” (2003, 1450b), reduciéndolo a mera ornamentación. Por otro lado, las tres unidades aristotélicas (acción, tiempo y espacio) suponen un cierto encorsetamiento en los dramas occidentales. No así sucede en el teatro oriental, donde el canto y la danza se convierten en elementos indispensables en el teatro, y el empleo del espacio es mucho más libre.

Frente a este tipo de concepción, como indica Suping Pan en su tesis doctoral, el teatro chino “era extraordinariamente libre en el sentido espacial y temporal. No conoce las severas restricciones de las tres unidades de la clásica tradición occidental” (Pan, 2004: 132-133). En consecuencia, los dramas chinos se ven tremendamente influidos por la narración. Las historias pueden durar miles de años o suceder en lugares muy distantes. El espacio lúdico se simboliza y “el escenario del teatro chino puede ser poliescénico por medio del diálogo, de estilizados signos semióticos: proxémicos, quinésicos y externos del actor, que provocan una interpretación inmediata por parte del espectador según las normas establecidas” (Pan, 2004: 80). Frente a las puestas en escena del teatro occidental, más complejas, el teatro oriental opta por lo simbólico, reduciendo la decoración al mínimo. Esto, unido a la convencionalización de los signos proxémicos y quinésicos, facilita la comprensión de los espectadores de lo que está sucediendo con muy pocos elementos. Algo así sucede en *El chico de la última fila*, donde la decoración se reduce y el autor fija una serie de convenciones para que comprendamos lo que sucede. Pan resume esta idea de manera muy clara en la siguiente frase: “los distintos espacios, junto con los movimientos de los actores, evocan al público distintos lugares dramáticos, como un palacio majestuoso, un estudio modesto (...). Siendo un escenario vacío, lo abarca todo” (2004, 69-70).

Aunque hemos hablado del teatro chino, lo mismo ocurre, por ejemplo, con el *Nô* japonés. Respecto a este, Javier Rubiera (2009) hace hincapié en su naturaleza espectacular, que queda perfectamente resumida en la siguiente afirmación: “en este tipo de espectáculo, la parte verbal es solo una más junto a la musical (...) y la visual” (Rubiera, 2009: 140). Por otra parte, Julio Baquero Cruz y José Pazo Espinosa (2009), en un artículo que analiza

el deseo en Japón, dicen que la “tendencia a la abstracción define toda la cultura japonesa” (2009: 9), refrendando lo que ya habíamos recogido sobre el teatro chino acerca de esa preferencia del teatro oriental por lo simbólico. En consonancia con lo dicho, Baquero Cruz y Pazo Espinosa postulan que, en la literatura oriental, “la representación no tiene porqué parecerse a lo representado”, algo que es una especie de “compulsión occidental (2009: 10). Por último, es de profundo interés para la presente investigación mencionar los estudios de Ana Arcas quien, en su artículo, “Recursos escénicos del teatro clásico japonés Noh”, explica que este tipo de teatro “carece de aparatosas maquinarias y opulentos cambios escenográficos” (2010: 19). Además, destaca que “en este teatro se dan una serie de convenciones establecidas en lo que a acciones se refiere (Arcas, 2010: 19).

Una vez clarificado esto, lo más coherente parece señalar en primer lugar las zonas en las que se divide el escenario para la representación, que pueden agruparse en tres partes: la parte en la que se desarrollan los episodios del texto inserto, situada en el lado izquierdo del escenario; la parte en la que se mueven los personajes que claramente pertenecen al TEXTO 1, es decir, Juana y Germán, situada en el extremo derecho; y la parte en la que Claudio y Germán se encuentran. Esta última actúa de bisagra, de conexión, entre los dos niveles diegéticos, pues es el lugar en el que el alumno le entrega sus redacciones al profesor y, como consecuencia, se encuentra en el centro. Además, cabe destacar que la primera de las zonas está dividida en una parte elevada, que representa la habitación de Rafa, y una parte en la planta baja que representa el salón y, si se mueve uno de los paneles, el pasillo de la casa. La segunda zona se encuentra en el lado derecho del escenario, y está también dividida en dos: la parte más adelantada se corresponde con la galería de Juana; la parte de atrás, con la casa del profesor y su mujer.

La decoración de cada uno de estos lugares es tremendamente minimalista: basta un solo objeto, dos a lo sumo, para identificar en qué zona se encuentran los personajes. De esta forma: a) La habitación de Rafa está representada por una mesa de estudio y dos sillas; b) El salón de los Artola queda caracterizado con un sofá y una mesa con bebidas a su lado. El pasillo, por su parte, es una suerte de biombo con cuatro cuadros; c) La galería de Juana se reconoce porque siempre hay alguna obra de arte contemporáneo; d) La casa del matrimonio consiste en un sofá rojo y una balda de madera en la pared, que hace las veces de estantería; e) El despacho del profesor consiste en un pupitre y dos sillas de instituto sobre una tarima con ruedas, lo que permite mover ligeramente esta zona hacia un extremo u otro del

escenario. A estos espacios se le suman otros, que se crean a través de los signos quinésicos y proxémicos de los personajes. Por ejemplo, en un momento dado de la representación, Claudio se sienta en el patio de butacas, detrás del público. De esta forma, sale del escenario habitual, creando un nuevo espacio que queda delimitado por elementos de naturaleza simbólica.

Si bien estos son los espacios claramente delimitados, no debemos olvidar que estamos hablando de espacios simbólicos. Esto quiere decir que una misma zona, sin necesidad de cambiar prácticamente el decorado, muy escaso, puede representar diferentes lugares. Por ejemplo: el salón de los Artola se convierte en el pasillo de la casa con solo mover el panel que tiene los cuatro cuadros colgados.



Imagen 1. Claudio observa los cuadros del pasillo (00:50:57)

Otro caso de simbolismo escénico sucede cuando Germán se dirige a toda la clase. Lo que hace es avanzar hacia el frente, dirigiéndose al público como si fuéramos nosotros sus alumnos. Son los elementos quinésicos, es decir, los movimientos del personaje, los que nos ayudan a entenderlo. Lo mismo ocurre con la terraza de los Artola. Esta se representa en la misma zona que la casa. Sencillamente se utiliza una luz más tenue que, por un lado, quita verosimilitud al pasaje y, por otro, genera sensación de nocturnidad. Además, se gira el panel que representa el pasillo, como se observa en el siguiente fotograma:



Imagen 2. Claudio y Ester en la terraza (01:24:22)

Un último ejemplo, y es el que más llamativo resulta de todos, es el momento en el que Claudio cuenta que ha estado merodeando por la casa de los Artola y entrando en las habitaciones. No hay una zona fija para representar las distintas estancias, por lo que el actor se limita a moverse por la parte delantera del escenario, mientras relata lo que ha ocurrido. Cuando dice que entra en la habitación de Rafa, por ejemplo, el actor se sitúa, de pie, fingiendo que duerme, como se observa en la siguiente imagen:



Imagen 3. Claudio en la habitación de Rafa (01:34:00)

Son, entonces, los signos quinésicos y proxémicos los que permiten al espectador saber dónde se encuentra Claudio (ayudado por la voz de narrador).

En general, podemos decir que el uso de decorado en la representación de esta obra es muy escaso, y se limita a incluir aquellos objetos que, de alguna manera, son necesarios para la representación. Ya sea porque se han mencionado en los diálogos, o en las acotaciones, los elementos escogidos deben aparecer porque, en muchos casos, los personajes interactúan con ellos. Todo lo que es pura decoración queda eliminado de la escena. Esto es precisamente lo que permite crear espacios simbólicos y representar más lugares aparte de los que están ya fijados por convención del autor. No debemos pasar por alto las enormes semejanzas de esto con las puestas en escena de los dramas orientales, en los que, como ya sabemos, el decorado queda reducido al mínimo.

2.1. La ruptura de la lógica espacial: *mundo de los actores frente a mundo de los personajes*

Lo que se ha explicado en el apartado inmediatamente anterior es, precisamente, lo que permite que en la representación de *El chico de la última fila* de la RESAD se produzcan ciertas rupturas de la lógica espacial.

A pesar de que aquí no podemos hablar en ningún momento de *metalepsis* (Martín, 2015a), sí que suceden, en ocasiones, episodios que parecen imposibles.

Por un lado, el escenario poliescénico permite a varios personajes ocupar distintas posiciones en la escena al mismo tiempo. Así, los espectadores verán lo que sucede en la casa de los Artola y, a la vez, a Germán leer en su despacho, por poner un caso. La representación permite, como ya sabemos, transformar el lenguaje verbal, lineal, en otro tipo de lenguaje, visual y auditivo. Esto posibilita que sucedan de manera simultánea en escena pasajes que, en el texto, eran necesariamente sucesivos. Por supuesto, el público prestará más atención al lugar en el que se concentre la acción y adónde se dirija la iluminación, pero eso no quita que pueda observar todo el escenario.

Esto es interesante por un motivo: la cercanía, dentro del escenario, de los distintos lugares representados, hace que los actores puedan moverse de un sitio a otro en cuestión de segundos. Aquí es cuando podemos hacer la distinción entre *mundo de los actores* y *mundo de los personajes*, una propuesta teórica para el género teatral elaborada a partir de la distinción de Alfonso Martín Jiménez (2015, 2015a, 2016) entre *mundo de los personajes* y *mundo del autor*, que se mencionó anteriormente. En realidad, el *mundo del autor* suele carecer de demasiada importancia en el teatro, ya que son bastante infrecuentes las obras que explotan esta categoría. Aquí podríamos englobar las “frases no miméticas del dramatizador” y, en realidad, estas raramente aparecen, puesto que sería muy complicado llevarlas a escena. Sin embargo, las frases miméticas del dramatizador (que es nuestro narrador) sí existen en forma de acotaciones. Estas se traducen, como dice Jakobson, a otro lenguaje de tipo visual. De esta forma, las frases miméticas del narrador (dramatizador), que eran percibidas por los lectores *como mundo*, pero no *como lenguaje*, pasan a *ser mundo*. En el texto literario, que podemos leer, estas frases miméticas del dramatizador siguen percibiéndose como mundo. Pero en el momento en el que la obra se representa, se constituyen como tal, dejando de ser lenguaje y pasando a formar parte del atrezzo o del escenario de una obra, así como del propio espacio lúdico.

Los que sí va a tener importancia para nuestro análisis es *el mundo de los personajes* (constituido por los personajes, y enunciado por las frases miméticas del narrador, transformadas en objetos o elementos visuales en la representación) y *el mundo de los actores*. Por *mundo de los actores* podemos entender algo parecido a lo que entenderíamos, en lingüística, como *referente*. Es un elemento extratextual, que comprende a los propios

actores que interpretan un papel, el espacio limitado por el escenario donde se representa la obra y, en general, todos los elementos que se encuentran fuera del texto, despojados del *pacto dramático* establecido con el autor.

Cuando una obra se representa, en el mismo escenario podemos encontrar varios lugares, más o menos distantes entre sí. Esos espacios, en el mundo de los personajes, pueden estar separados por más o por menos kilómetros, pero lo que es claro es que no son contiguos, que la distancia que media entre ellos no es de un metro y medio. Cuando los actores ocupen sus posiciones en el escenario, en el mundo de los personajes estarán separados por tantos kilómetros como imagine el espectador. Sin embargo, en el mundo de los actores, solo los separarán unos pocos metros, a lo sumo. Esto es lo que permite que un actor pueda pasar rápidamente de un espacio a otro: por ejemplo, el profesor podría estar en su despacho del instituto, y caminando solo unos metros, pasar a estar en casa con su mujer. Igualmente, un actor que está en un lugar determinado podría hablar con otro actor situado en otro espacio distante en el mundo de los personajes, lo que conllevaría una ruptura de la lógica espacial.

Es obvio que esta tercera categoría que hemos introducido, *mundo de los actores*, solo tiene sentido para la representación del texto dramático. Cuando sea leído manejaremos los mismos conceptos que podemos utilizar en una obra narrativa, es decir, *mundo del autor* y *mundo de los personajes*. Sin embargo, *el mundo del autor* queda diluido en la representación, mientras que la categoría de *mundo de los actores* cobra fuerza.

El espacio escénico se simboliza, dando lugar al espacio en el que se mueven los personajes, el espacio lúdico. Ese espacio ya no presenta las limitaciones del escenario, sino que es tan amplio como el dramatizador haya decidido que sea. Además, la simbolización del espacio provoca, como consecuencia, una simbolización del tiempo. En muchas ocasiones, en la obra que estamos analizando, un actor pasa de un lugar a otro del escenario en cuestión de segundos porque se mueve en el *mundo de los actores* y, en consecuencia, en el *espacio de los actores*. Eso conlleva una simbolización del tiempo: el *tiempo de los actores* es muy breve. Sin embargo, de manera convencional, los espectadores comprenden sin necesidad de que se les explique nada que ese trayecto le ha llevado al personaje más de un segundo. Así, tendríamos un *espacio de los personajes*, que es la distancia simbólica que el personaje tiene que recorrer (por ejemplo, el camino del instituto a la casa del profesor), y que presupone un *tiempo de los personajes*: un tiempo simbólico que se corresponde con el tiempo que en el relato ha tardado en hacerse ese recorrido.

Este modelo de escenario en el que encontramos varios espacios distintos en un lugar reducido permite que se produzcan esas elipsis. El dramaturgo puede decidir cambios de escena, cambios de acción, sin necesidad de que se baje el telón o se reduzca la iluminación. El actor recorre un pequeño espacio en el mundo de los actores que le lleva a otro espacio de los personajes distinto. Este tipo de simbolización del espacio es muy frecuente en el teatro oriental, como ya se mencionó. Una misma parte del escenario puede servir para representar diferentes lugares; asimismo, dos espacios contiguos en el escenario (espacio de los actores) pueden situarse a una enorme distancia en la historia (espacio de los personajes). Estas técnicas no son tan habituales en el teatro occidental.

Volviendo al análisis de la obra, y aplicando ahora las categorías propuestas, mientras que, por ejemplo, la casa de Germán y el instituto se encuentran a una cierta distancia dentro de la historia (mundo de los personajes), en el escenario están a escasos metros (mundo de los actores). El mundo de los actores está conformado por el escenario tal cual lo vemos, despojado de cualquier pacto que hayamos establecido con el autor. Por otro lado, el mundo de los personajes se conforma sobre el mundo de los actores; es el escenario, pero con un filtro: el de la simbolización de los espacios y la observancia de las convenciones establecidas por Mayorga, en este caso.

Así, por ejemplo, Claudio pasa en apenas un segundo del despacho de Germán a la casa de Rafa. Esto es solamente posible por la existencia de ese espacio poliescénico. En el teatro occidental, donde el uso de estas técnicas no está tan extendido, lo normal es que, para pasar de un lugar a otro, sea necesario bajar el telón. Con las luces apagadas, los tramoyistas se encargan de cambiar los decorados para representar otro lugar diferente. En esos casos, la contraposición entre espacio de los actores y espacio de los personajes no es tan destacada. En el teatro europeo, es suficiente con que el público establezca un pacto ficcional con el dramaturgo, acordando que un conjunto de decorados concreto representa un lugar determinado; sin embargo, la abstracción espacial no es tan necesaria como en el drama asiático. Frente a esto, la escasísima decoración del teatro oriental, unida a un escenario con zonas diferenciadas, hace que se establezca una marcada distinción entre el espacio de los actores y el espacio de los personajes. Este tipo de transiciones propias del teatro oriental ocurren constantemente en la representación. Pondremos ahora un par de fotogramas que ilustren lo que se acaba de comentar, aunque pasa muchas más veces. En la imagen de abajo, observamos a Germán caminando desde su casa hasta su despacho.

Mientras camina, ya está hablando con Claudio, que le espera sentado en la silla.



Imagen 4. Germán va de su casa a su despacho del instituto (00:32:44)

Los signos quinésicos y proxémicos, como Germán andando y acercándose a Claudio, son los que nos indican dónde está yendo. Lo interesante, no obstante, no es solo esta simbolización del tiempo: Germán habla con Claudio *mientras* camina. Aún no se encuentra en el instituto, pero ya está dialogando con el alumno. Esto es posible porque, en el mundo de los actores, ambos se encuentran a un par de metros de distancia. Pueden hablar y oírse sin problema. Sin embargo, esto es completamente imposible en el mundo de los personajes. Así, no se llega a producir una ruptura de la lógica ficcional, o metalepsis (Martín Jiménez, 2015a: 233-297), que tiene lugar cuando entran en contacto elementos que, lógicamente, deberían ser independientes (por ejemplo, cuando el autor se pone en contacto de forma imposible con sus personajes ficcionales), pero sí de la lógica espacial.

Esto es una técnica utilizada por la directora escénica para poder representar la obra sin problema. Mayorga cambia de escenario muy rápidamente y de manera muy frecuente a lo largo de *El chico de la última fila* (aunque, como ya sabemos, muchas de estas veces ni siquiera lo indica con una acotación). Verdaderamente sería muy complicado llevar este texto dramático a escena utilizando las técnicas más comúnmente empleadas en el teatro occidental. Si así fuera, en una escena de unos segundos de duración, el tramoyista tendría que bajar el telón dos veces para cambiar de escenario, como sucedería, por ejemplo entre el minuto 51:57 y el 52:05. Si hubiera que cambiar la decoración para poder continuar, este fragmento del texto literario no se hubiera podido representar: pasamos de estar en la casa de los Rafa, a la casa de Germán y Juana y después al instituto en menos de diez segundos. No obstante, el escenario poliescénico, de nuevo, es el que hace que esta escena funcione. Y, otra vez, tenemos aquí una ruptura de la

lógica espacial. Juana le dice a Germán, en su casa, que lo que está contando Claudio no puede terminar bien. Entonces, el profesor, se dirige a Claudio, sin mediar tiempo suficiente como para que se haya ido de su apartamento. De hecho, los espectadores le vemos situado al lado del sofá rojo que indica que está en su residencia:



Imagen 5. Germán se dirige a Claudio (00:52:05)

Sin embargo, intuimos que ya está en el despacho, porque, por convención, sabemos que ese es el espacio en el que coinciden alumno y profesor, el único sitio en el que pueden hablar. De esta forma, es el espacio de los actores el que cobra importancia. Aunque en el mundo de los personajes parece que Germán se encuentra en su casa y, por lo tanto, hubiera sido impensable que hablara con Claudio, que está ya en el instituto, en el mundo de los actores eso es posible. En este momento, la preminencia la tiene ese mundo de los actores: como, en el escenario, el actor que representa al profesor y el que representa al chico se encuentran a un par de metros de distancia, pueden hablar entre ellos sin ningún problema.

Como consecuencia, la zona que representaba la casa de Germán deja de hacerlo: los símbolos quinésicos y proxémicos nos indican que el profesor se está dirigiendo a Claudio y, por lo tanto, que, en realidad, se encuentra en el instituto. Así, el espacio se resimboliza y los espectadores lo perciben como una prolongación del propio despacho.

Esto es precisamente lo que ocurre en el teatro oriental, donde, recordemos, el decorado impresionista permite que el escenario sea poliescénico y, gracias a los movimientos y las palabras de los propios actores, se evocan distintos lugares según interese. De esta forma, se vuelve innecesario bajar el telón. Los espectadores saben dónde se encuentran los personajes en cada momento por sus diálogos y sus gestos, así como por una serie de convenciones fijadas por el autor.

Pondremos, ahora, un último ejemplo en el que se ve muy claramente esto mismo que se acaba de exponer. En la imagen que vemos justo debajo, aparecen Claudio y Rafa en la habitación del segundo:



Imagen 6. Claudio habla con Germán desde la habitación de Rafa (01:10:07)

No obstante, Claudio no está mirando a su compañero, sino que está girado hacia donde se encuentra Germán y habla con él. Esto ocurre en varias ocasiones a lo largo de la obra, aunque hablaremos solamente de esta, ya que el resto funcionan igual, y con mencionar una es suficiente para hacernos una idea de lo que pasa.

En teoría, Claudio se encuentra en la casa de Rafa: y eso es verdad en el mundo de los actores, puesto que el actor que interpreta al muchacho se encuentra en la zona del escenario que, con su escasa decoración, representa el dormitorio del chico. En este caso podríamos dar dos posibles interpretaciones. En primer lugar, podemos pensar que, en el mundo de los personajes, Claudio verdaderamente se encuentre en el despacho de Germán. Respecto a esta posibilidad debemos puntualizar lo siguiente. Por un lado, sabemos que Germán forma parte del MUNDO DE LOS PERSONAJES 1, del nivel diegético superior, mientras que Rafa forma parte del texto inserto. Cuando Claudio y el profesor hablan, lo tienen que hacer, supuestamente, en un lugar que forme parte del TEXTO 1, y la casa de los Artola es, claramente, un escenario del TEXTO 2. Además, siempre que se reúnen el alumno y Germán lo hacen en el instituto. Es completamente imposible, entonces, que estén hablando si Claudio está en la casa: verdaderamente, en el momento en el que empiezan a dialogar, podríamos interpretar que la habitación de Rafa se convierte en una prolongación del despacho de Germán.

La otra posibilidad es que, sencillamente, se haya producido una ruptura de la lógica espacial: un personaje que está en un lugar, por ejemplo, Claudio, conversa con otro personaje que se encuentra en otro sitio (en este

caso, el profesor). Esto es viable porque los actores (pertenecientes a esa categoría a la que llamamos *mundo de los actores*, anteriormente) realmente se encuentran cerca; sin embargo, los personajes del MUNDO DE LOS PERSONAJES 1 no podrían hacerlo.

Además, mientras la conversación entre maestro y alumno sucede, Rafa se queda congelado, inmóvil. Puesto que no se baja el telón en ningún momento, el compañero de Claudio no puede desaparecer así como así de la habitación. Lo que hace es, por lo tanto, quedarse quieto, de manera que los espectadores entiendan que ese personaje no forma parte de esa escena concreta, no está allí. Esto significa que Claudio deja de estar en el texto inserto 2 y vuelve al TEXTO 1, pero manteniéndose en la habitación de Rafa. Eso es, precisamente, lo que resulta imposible y constituye una ruptura de la lógica espacial (no de la ficcional, puesto que Claudio y Rafa sí que están en el mismo nivel, el TEXTO 1, pero sí de la espacial, puesto que están en espacios distintos y, sin embargo, se comunican).

Existen, además, otros casos en los que un personaje está en un sitio, empieza a andar hacia otro y, mientras camina, antes de llegar al lugar de destino ya habla con el personaje que le espera en ese lugar. Esto se comentó ya a propósito de la Imagen 5. En esos casos, no hay una voluntad clara de romper la lógica espacial, ya que el personaje se dirige hacia el otro espacio en el que le espera Claudio.

Por este motivo, consideramos que es pertinente hacer una clasificación de los dos modelos de ruptura espacial que se observan en la representación. El criterio que se ha empleado para esta división es el de la intencionalidad de uno de los personajes de desplazarse adonde le espera el otro. De esta manera, podríamos considerar que

a. en el caso de que exista la voluntad de ir hacia otro espacio distinto, no se produce una ruptura de la lógica espacial total, sino más bien una resimbolización del espacio. Retomando, de nuevo el caso sobre el que ya hemos hablado (Imagen 5), podríamos decir que la casa de Germán, el sofá rojo, se convierte en una prolongación del despacho del profesor. Al estar hablando este con el alumno, ya desde su apartamento, se resimboliza el espacio, tal y como sucede en el teatro oriental. El hecho de que Claudio y Germán puedan hablar encontrándose, teóricamente, en lugares diferentes es posible gracias a dos elementos: a) en el mundo de los actores Germán y Claudio están muy cerca; b) el espacio poliescénico y simbólico.

b. Si, por el contrario, no existe ninguna voluntad de desplazarse por parte de ninguno de los personajes, como ocurría en la Imagen 6, entonces no podemos considerar que el espacio se resimbolice. Más bien se produce

una ruptura total de la lógica espacial, que es precisamente lo que llama la atención de los espectadores. En este caso, parece mejor hablar de que se produce un hecho imposible: Claudio se mantiene en la habitación de Rafa y, sin embargo, habla con Germán, que está en el instituto.

Sea como sea, cualquiera de estos dos modelos interpretativos posibilita que se produzca una obra sin ningún tipo de corte, sin necesidad de bajar el telón en ningún momento. Hubiera sido completamente inviable llevar a escena fragmentos como el que se acaba de explicar (Imagen 6), donde pasamos del despacho de Germán a la casa de los Artola constantemente, si no se hubiera empleado esta técnica. Cuando leemos el texto, sabemos que lo que ocurre es que Germán lee las redacciones en su despacho, estando Claudio presente, y que las va comentado con él. Pero, al representarlo, la complejidad es mayor. Si Saiz no hubiera roto la lógica espacial, Claudio hubiera tenido que ir corriendo de un lado a otro, del instituto a la habitación de Rafa, todo el tiempo.

En la línea de esto, debemos recordar que en este tipo de escenas no se rompe la lógica ficcional, solo la lógica espacial. Como Beatriz Saiz opta por hacer que Rafa se quede inmóvil mientras se desarrolla este pasaje, el público comprende que, realmente, Rafa no está compartiendo el mismo espacio de los personajes, aunque sí comparta el espacio de los actores. Si se hubiera movido y hubiera interactuado con Germán o con Claudio, entonces sí que hubiera habido metalepsis, puesto que se estarían comunicando personajes pertenecientes a dos niveles narrativos distintos.

No obstante, Beatriz Saiz realiza una serie de ajustes propios en la representación que dirige, como que los personajes, actuando de forma imposible como tramoyistas, cambien rápidamente los escenarios (por ejemplo, basta con que un personaje mueva un panel para simbolizar el paso de la galería de arte a la casa de Germán y Juana, o del pasillo de la casa de los Artola a su salón). El hecho de que los personajes actúen como tramoyistas sí que supone un tipo de ruptura de la lógica ficcional (metalepsis), ya que dejan de estar inmersos en el universo de la obra (*mundo de los personajes*) y saltan, de forma imposible, al nivel en el que se sitúan el director dramático y los tramoyistas de las representaciones convencionales (*mundo de los actores*). En el caso analizado, los propios personajes cumplen la función de los tramoyistas, siguiendo las indicaciones de la directora teatral, lo que supone que los personajes entren en contacto con el universo de la directora teatral, con la consiguiente ruptura de la lógica ficcional. En el texto escrito, como ya hemos comentado con anterioridad, no existía esta ruptura de la lógica ficcional, aunque sí que se

planteaba una cierta ruptura de la lógica espacial. La directora, al decidir que sean los propios personajes los que modifiquen el escenario, hace que se pongan en contacto de manera imposible dos mundos diferentes, generando metalepsis. Además, el hecho de que los propios personajes actúen como tramoyistas también constituye un recurso tomado de la tradición del teatro oriental.

CONCLUSIÓN

En este artículo se han analizado los recursos empleados en el texto dramático escrito de *El chico de la última fila*, de Juan Mayorga y en una de sus representaciones teatrales, dirigida por Beatriz Sáiz Núñez.

Con respecto al texto dramático escrito, hemos comprobado que Juan Mayorga incorpora en su obra una forma peculiar de tratar el espacio, al utilizar las técnicas propias del teatro oriental. Los personajes pasan de un lugar a otro a gran velocidad y, en muchos casos, destaca la ausencia de acotaciones para indicarlo.

Por otra parte, Mayorga utiliza otro recurso que consiste en incluir un texto inserto dentro del texto primario: las redacciones de Claudio. Por medio de esas redacciones, se nos explican los hechos que protagoniza Claudio en casa de los Artola. Sirviéndose de esta estructura de caja china, Juan Mayorga hace también que se pase de un texto (texto primario) a otro (texto inserto), y viceversa, sin que medie tiempo entre una y otra escena.

El hecho de que los personajes puedan desplazarse con facilidad de un lugar a otro, ya sea dentro del mismo nivel narrativo, ya sea de un nivel diegético a otro, constituye un recurso que permite agilizar y sintetizar la puesta en escena y la representación, y es una magnífica forma de condensar en un mismo escenario los distintos lugares y el tránsito entre ellos. Esto favorece el desarrollo de la acción teatral y concentra los momentos verdaderamente importantes (así, se elide el tiempo que, desde un punto de vista lógico, transcurriría entre el momento en que un personaje está en un lugar y el momento en el que llega a otro, sintetizando muy eficazmente la acción y permitiendo que esta incorpore más elementos en un tiempo reducido).

Por otra parte, el hecho de que un personaje dialogue con otro que se encuentra en un espacio diferente constituye una ruptura de la lógica espacial, que es un recurso específico del teatro, inexistente en otros géneros, puesto que es el único pensado para ser representado. En el texto escrito de la obra de Mayorga no se produce una ruptura de la lógica

ficcional, o metalepsis, ya que los personajes nunca saltan de un nivel textual a otro (del TEXTO 1, o texto primario, al TEXTO 2, o texto inserto), pero sí que hay una ruptura de la lógica espacial que resulta sumamente sorprendente y atractiva para los espectadores (aunque se ve de manera mucho más destacada en la representación). Esta contribuye también eficazmente a suprimir periodos de tiempo innecesarios y a condensar la acción.

Para explicar estos procedimientos, hemos propuesto una distinción entre el *mundo de los personajes* y el *mundo de los actores*, que se daría en aquellas obras dramáticas que presentan un espacio simbólico (es decir, que representan en el escenario a la vez varios espacios alejados entre sí). Esta distinción solamente tiene sentido aplicarla una vez que la obra se ha llevado a escena, ya que en el texto literario no podemos hablar de *mundo de los actores*. De hecho, en un texto de tipo narrativo, no resulta extraño que se produzcan grandes elipsis (tanto temporales como espaciales). El problema viene cuando dichos episodios quieren llevarse a escena.

En *El chico de la última fila*, por su peculiar tratamiento del espacio (más semejante al del teatro oriental que a las técnicas más características del teatro occidental), estas categorías resultan de suma utilidad para explicar la puesta en escena o la ruptura de la lógica espacial. Los *personajes* del *mundo de los personajes* permanecen en el lugar que lógicamente les corresponde, pero los *actores* del *mundo de los actores*, aprovechando que los lugares representados están a poca distancia en el escenario, pueden saltar fácilmente de un lugar a otro, o incluso mantener diálogos con otros actores que están en un espacio simbólicamente alejado, pero cercano en el escenario. Juan Mayorga usa eficazmente estos recursos para sintetizar la acción, consiguiendo incluir en una breve representación teatral una gran cantidad de sucesos.

Además, con respecto a la representación teatral dirigida por Beatriz Saiz Núñez, cabe destacar, por un lado, que, en efecto, utiliza un espacio poliescénico y simbólico para poder llevar a cabo la obra, y, por otro lado, que propicia una ruptura de la lógica ficcional al hacer que los personajes actúen como tramoyistas.

Por último, hemos considerado dos tratamientos peculiares del espacio. En ocasiones, un personaje habla con otro que se encuentra, dentro del mundo de los personajes, en un lugar muy alejado. Sin embargo, en el *mundo de los actores* estos se encuentran a escasos metros. Si uno de dichos personajes se está desplazando hacia el otro, entonces hemos entendido que se produce una resimbolización del espacio en el que se encuentra, siendo

una especie de prolongación del espacio al que se dirige en el mundo de los personajes. Por otro lado, si no existe intencionalidad de desplazamiento, como ocurre con la escena en la que Claudio (desde la habitación de Rafa) habla con Germán (que está en su despacho), comprendemos que se produce una ruptura de la lógica espacial. No se resimboliza el espacio, pues la intención de esa escena es, precisamente, resultar sorprendente y llamar la atención de los espectadores. Además, facilita el desarrollo de una obra sin cortes, sintetiza la acción dramática, y permite que la trama discorra de forma orgánica gracias al uso de estas técnicas procedentes principalmente del teatro oriental.

BIBLIOGRAFÍA

- Albaladejo, Tomás (1986), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante.
- Albaladejo, Tomás (1992), *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus.
- Arcas Espejo, Ana (2010), “Recursos escénicos del teatro clásico japonés noh”, *Activarte. Revista independiente de arte. Teoría de las artes, pedagogía, nuevas tecnologías*, pp. 18-30.
- Aristóteles (2003), “Arte Poética”, en *Aristóteles y Horacio, Artes poéticas*, Madrid, Visor, pp. 44-147.
- Bandrés, Jon (Octubre 16, 2013), “Juan Mayorga: *El chico de la última fila* trata de dos ámbitos del amor y desamor: familia y escuela”, *RTVE*, en <https://www.rtve.es/noticias/20131016/juan-mayorga-chico-ultima-fila-habla-dos-ambitos-amor-desamor-familia-escuela/766400.shtml> (fecha de consulta: 30-11-2021).
- Baquero Cruz, Julio y José Pazo Espinosa (2009), “Deseo de Japón”, *Revista de Occidente*, 334, pp. 5-12. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2917747> (fecha de consulta: 20-03-2022).

- Bobes Naves, María del Carmen (1987), *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.
- Breyer, Gaston A. (1968), *Teatro: el ámbito escénico*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina.
- Estébanez Calderón, Demetrio (1996), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.
- Genette, Gérard (1989), “Discurso del relato”, en Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 75-327.
- Genette, Gérard (1993), *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen.
- Genette, Gérard (1998), *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra.
- Jakobson, Roman (1975), “En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción”, en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, pp. 67-77.
- Martínez Bonati, Félix (1960), *La estructura de la obra literaria*, Chile, Universidad de Chile.
- Martínez Bonati, Félix (1992), *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Martín Jiménez, Alfonso (1993), *Mundos del texto y géneros literarios*. A Coruña: Universidad de A Coruña.
- Martín Jiménez, Alfonso (2015), “A Theory of Impossible Worlds (*Metalepsis*)”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 6, pp. 1- 40. Disponible en: <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/262/264> (fecha de consulta: 30-11-2021).
- Martín Jiménez, Alfonso (2015a), *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*, Bern, Peter Lang. Disponible en *UVaDoc*, <http://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/22944/A.%20Mart%EDn%20Jim%E9nez,%20Literatura%20y%20ficci%F3n.%20La%20ruptu>

[ra%20de%20la%20%F3gica%20ficcional.pdf?sequence=1](#) (fecha de consulta: 2-12-21).

Martín Jiménez, Alfonso (2016), “Mundos imposibles: autoficción”, *ACTIO NOVA: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada*, 0, pp. 161-195, disponible en <https://revistas.uam.es/actionova/article/view/6979/9702> (fecha de consulta: 2-5-2021).

Mayorga, Juan (2019), *El chico de la última fila*, Segovia, La Uña Rota.

Orozco Vera, María Jesús (2012), “La escritura como revelación: Claves temáticas y estrategias artísticas en *El chico de la última fila*, de Juan Mayorga”, *Cauce*, 34-35, pp. 295-306. Disponible en https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce34-35/cauce_34-35_016.pdf (fecha de consulta: 20-12-2021).

Pan, Suping (2004), *Estudio comparado del teatro chino y el teatro del Siglo de Oro español*, Tesis doctoral inédita - Depto. De Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Valladolid, Valladolid, Universidad de Valladolid.

Rubiera, Javier (2009), “La traducción del *Nô*: entre poesía y espectáculo”, *Revista de Occidente*, 334, pp. 140-145.

Saiz Núñez, Beatriz (2016), *El chico de la última fila*, Real Escuela Superior de Arte Dramático. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=JogFEXbLZBk> (fecha de consulta: 21-12-2021).