

Análisis metaliterario de *El chico de la última fila* de Juan Mayorga

Carmen Titos Martin
carmen.titosmartin@gmail.com

Palabras clave:

Juan Mayorga. Metaliteratura. Metateatro. Metalenguaje. Autorreferencial.

Resumen:

Los recursos metalingüísticos, metaliterarios y metateatrales destacan en la obra de Juan Mayorga como manifestación de un estilo de escritura reflexivo y autoconsciente. Una de sus obras esencialmente metaliteraria es el *El chico de la última fila*, ya que presenta una compleja y precisa elaboración formal en la que asistimos a la puesta en escena de un ejercicio de escritura (la obra dentro de la obra). La utilización de estos recursos autorreflexivos por parte del autor obliga al espectador a adoptar una postura crítica y reflexiva y representa una renovación y compromiso en la dramaturgia contemporánea.

Metaliterary analysis of *El chico de la última fila* by Juan Mayorga

Key Words:

Juan Mayorga. Metaliterature. Metatheatre. Metalanguage. Meta-referential.

Abstract:

Metalinguistic, metaliterary and metatheatrical resources stand out in the work of Juan Mayorga as a manifestation of a reflective and self-conscious writing style. One of his metaliterary principal work is *The boy at the back*, since it presents a complex and precise formal elaboration in which we witness the staging of a writing exercise (the drama within the drama). The use of these self-reflective resources by the author makes the audience to adopt a critical and reflective posture and represents a renewal and commitment in contemporary dramaturgy.

Del verdadero arte no deberíamos salir más seguros, no deberíamos salir confirmados, el verdadero arte debería crearnos problemas. [...] Eso creo que debería hacer el arte, asaltar al espectador y ponerlo en una situación de peligro, no reforzar sus convicciones.

[Juan Mayorga, en Blanco y Talián, 2014: párr. 8]

Juan Mayorga es uno de los principales representantes de la dramaturgia contemporánea. Galardonado con los más prestigiosos premios nacionales y miembro de la RAE desde 2019, el dramaturgo madrileño se ha erigido firme defensor del teatro como potenciador del espíritu humano y transformador de la sociedad. En la nota *Mi padre lee en voz alta*, a modo de epílogo en su volumen *Teatro 1989-2014* (anteriormente publicada en la revista *Participación Educativa*) Mayorga comparte uno de sus pensamientos clave, el autor opina que «el teatro es un espacio para la crítica y la utopía: un espacio para el examen de nuestras vidas y para la imaginación de otras vidas posibles» [Mayorga, 2014: 769]. En este sentido, el autor ha manifestado en varias ocasiones en entrevistas y coloquios: «festejar el teatro es festejar la vida» o «el teatro en sí mismo es una celebración del ser humano» [*Atención obras*, 2014: 2:35 min]. El teatro actual español no se puede estudiar sin tener en cuenta la producción de Juan Mayorga, una obra que, además, se encuentra en crecimiento.

El compromiso ético y filosófico de Juan Mayorga atraviesa todos sus textos. Esto no solo lo observamos en los temas: la memoria de un pasado fallido, la libertad frente a la autoridad y la violencia, lo individual y lo social. Su compromiso también está presente en el propio quehacer artístico, en la construcción de la obra a partir del uso de mecanismos autorreflexivos; es ahí donde nos vamos a detener en el presente artículo.

El teatro de Mayorga, profundo y metódico, presenta en sí mismo un compromiso con el propio hecho teatral y literario, con la propia creación artística. La relación entre arte y crítica está muy presente en su obra, así como la reflexión sobre el lenguaje, la traducción y la literatura y, sobre



todo, sobre la propia práctica del teatro. Esto provoca que los recursos metateatrales y metaliterarios destaquen en su producción como manifestación de un estilo de escritura reflexivo y autoconsciente.

La ruptura del naturalismo que suponen los recursos metarreferenciales, esos artificios presentes desde los inicios del arte dramático cuyo uso es creciente desde finales del siglo XX y en las primeras décadas del siglo XXI, consiste en una apuesta que desafía y juega con la propia obra, rompe límites, persigue la originalidad y zarandea la visión cómoda del público ya que recuerda al espectador que está frente a una construcción. Como indica César Oliva en la introducción a *Metateatro español en el umbral del siglo XXI* de Jódar Peinado, se trata de «remover al espectador» [2017a: 10]. Los efectos del metadrama evidencian el choque entre ilusión y realidad, como desarrolla Catherine Larson: «por causar que el lector o espectador contemple los nexos entre la vida y el arte, el dramaturgo examina la esencia del teatro, los problemas metafísicos de la época y la naturaleza de la identidad humana» [1989: 1016].

Podemos afirmar que la dramaturgia de Juan Mayorga está caracterizada por la reflexión sobre el uso del lenguaje, las autorreferencias literarias y las estrategias metateatrales presentes en la construcción de sus obras. Las reflexiones sobre el lenguaje, sobre la literatura y sobre el hecho teatral aparecen en la obra de Juan Mayorga¹ de múltiples y variadas formas, algunas tremendamente audaces e innovadoras.

Dichos mecanismos autorreflexivos que atraviesan su producción se presentan en la obra del autor de diversas formas: a través de la disposición de distintos niveles interpretativos (personajes que interpretan otros papeles); a partir de reflexiones sobre el lenguaje, la literatura y el teatro; con la técnica del drama dentro del drama; con la manifestación del artificio teatral como la ruptura de la cuarta pared y la presencia del mundo del teatro como tema de sus obras, considerando esto una variedad metateatral. De

1 TITOS MARTÍN, C. (2017), *Metalinguaje, metaliteratura y metateatro en la obra de Juan Mayorga*, Gaston Gilabert (dir.), TFM, Máster en estudios avanzados en literatura española e hispanoamericana, UNIBA.



este modo, la obra de Juan Mayorga podría dividirse en: obras en las que los personajes crean otras ficciones², obras autorreferenciales que presentan procedimientos autorreflexivos sobre la creación escénica³, obras que presentan referencias a la literatura⁴ o referencias al lenguaje⁵ y a la traducción⁶, obras que presentan recursos de distanciamiento crítico como el mecanismo de interpelación al público (ruptura de la cuarta pared)⁷ y obras que tratan del mundo del teatro⁸.

Los recursos metarreferenciales son utilizados por el autor como mecanismos de autoconsciencia escénica. Los recursos autorreferenciales que caracterizan la construcción de su obra responden no solo a una apuesta estética renovadora sino a un carácter filosófico-moral caracterizado por la voluntad de despertar el sentido crítico del espectador de teatro y por el compromiso con la verdad, con el lenguaje y con el acto creativo. Esta configuración responde a una constante voluntad del autor por la reflexión y la reinención sobre el propio acto de la creación lingüística, literaria y teatral. El teatro de Juan Mayorga, a través de las fórmulas metalingüísticas, metaliterarias y metateatrales, trata temas como el poder del lenguaje y de la imaginación para evocar otros mundos posibles.

Podemos afirmar que el culmen metaliterario de la obra de Juan Mayorga lo presenta el endiablado ejercicio metaliterario de *El chico de la última fila* publicada en 2006 por la editorial Ñaque, y estrenada bajo la dirección de Helena Pimenta el 14 de octubre de 2006 en el teatro Tomás y Valiente de Fuenlabrada, Madrid, con premio Max al mejor autor. La obra fue adaptada a la gran pantalla en 2012 por François Ozon con el título *En*

2 En este grupo se incluyen: *Cartas de amor a Stalin* (1997), *Himmelweg. Camino del cielo* (2003), *Últimas palabras de Copito de Nieve* (2004), *Hamelin* (2005) y *Reikiavik* (2012).

3 *Cartas de amor a Stalin* (1997), *Himmelweg. Camino del cielo* (2003), *Últimas palabras de Copito de Nieve* (2004), *Hamelin* (2005) y *Reikiavik* (2012).

4 *Himmelweg. Camino del cielo* (2003), *Últimas palabras de Copito de Nieve* (2004), *El chico de la última fila* (2006) y *La lengua en pedazos* (2011).

5 *El jardín quemado* (1999), *Hamelin* (2005), *La paz perpetua* (2007), *La tortuga de Darwin* (2008), *El cartógrafo* (2009).

6 *El traductor de Blumemberg* (1993) y *Animales nocturnos* (2003).

7 *Últimas palabras de Copito de Nieve* (2004).

8 *Cartas de amor a Stalin* (1997), *El gordo y el flaco* (2001) y *El crítico* (2012).



la casa (Dans la maison) y obtuvo la Concha de Oro y el premio al Mejor Guion en el Festival de Cine de San Sebastián.

En esta obra esencialmente metaliteraria de seis personajes, las clases individualizadas de escritura impartidas por un profesor de literatura (Germán) a su alumno más talentoso y aventajado (Claudio) terminan en catástrofe. *El chico de la última fila* se construye esencialmente en torno a los mecanismos metaliterarios; el conflicto se vertebra en torno al estudio de la propia creación literaria.

Como es común en la obra de Juan Mayorga, el oficio de los personajes gira en torno al mundo de las letras (*Animales nocturnos, El traductor de Blumemberg, El crítico, Cartas de amor a Stalin*). Germán es un frustrado y arrogante profesor de literatura: «elegí esta profesión pensando que viviría en contacto con los grandes libros. Solo estoy en contacto con el horror» [Mayorga, 2014: 428]. En *El chico de la última fila*, Mayorga trata de forma aguda el tema del desencanto de la docencia de enseñanza secundaria y la decadencia en las aulas.

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 [Mayorga, 2014: 427].

GERMÁN: [...] No les he pedido que me 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» [2014: 428].

GERMÁN: ¿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 caer 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 [2014: 428].



Por otra parte, la mujer de Germán, Juana, se dedica al arte contemporáneo, y sus visiones de ambos sobre arte, crítica y literatura chocan frontalmente en diversas ocasiones. Ambos, cultivados en las humanidades, presentan una incompreensión abismal hacia el universo del otro y no comparten sus terrenos individuales:

JUANA: ¿Te parece arte para enfermos?

GERMÁN: ¿Arte para enfermos?

JUANA: [...] Si se vendiese, no lo considerarían arte para enfermos [...].

GERMÁN: Ya sabes lo que pienso sobre este tipo de instalaciones. Yo necesito ver rostros. Gente. Siento una soledad infinita en medio de...

JUANA: No es el momento, Germán, estoy a punto de perder mi trabajo. No es el momento de soltarme tus teorías contra el arte contemporáneo [...] [2014: 432]

JUANA: [...] la literatura no enseña nada. No nos hace mejores.

GERMÁN: Educan más tus exposiciones. La gente sale de tus exposiciones muy cultivada. Si es que consiguen encontrar la salida [2014: 438].

Ante la decepción que supone para el Germán el trato diario con sus mediocres alumnos, llama la atención la redacción de Claudio, el alumno que se sienta en la última fila, en un primer ejercicio de narración sobre su fin de semana, en la que relata la visita que realizó a un compañero de clase, Rafael Artola. La redacción de Claudio contiene elementos literarios que despiertan el interés del profesor como la expresión para referirse al primer contacto con la madre de Rafael Artola: «[...] el inconfundible olor de la mujer de la clase media» [2014: 429]. A partir de ese momento, cada entrega de una nueva redacción de Claudio será una nueva morbosa y peligrosa intromisión en la vida de la familia de clase media burguesa del compañero Rafael Artola y una nueva lección de literatura por parte de Germán.

GERMÁN: Se trata de esa redacción sobre el fin de semana. Me preocupa.

CLAUDIO: ¿La puntuación? Me hago un lío con el punto y coma [Mayorga, 2014: 430].



El potencial de Claudio como narrador, su incipiente talento, despierta en Germán el entusiasmo por la enseñanza⁹ y se vuelca en guiar a su discípulo alimentando las invasiones de este en la casa de su compañero. Esto ocurre desoyendo las continuas advertencias de Juana, esposa de Germán, avisos que anticipan el desastre y lo llaman a la prudencia: «yo llevaría esa redacción al director» [Mayorga, 2014: 429]; «deberías cortar esto antes de que pase algo malo» [2014: 434], «en cierta manera, te está convirtiendo en su cómplice» [2014: 435], «te está toreando [...]. Tú quieres enseñarle y él te da una lección» [2014: 440], «esto no puede acabar bien. Esto acaba mal» [2014: 448]. Juana, de este modo, encarna el papel que asumía el coro en la Antigua Grecia: reflexiona acerca de las acciones del protagonista, comenta la acción y prevé el fin trágico.

A pesar de las advertencias de Juana a Germán, las redacciones de Claudio continúan sin que Germán lo detenga. El joven adopta la postura de narrador observador ante los personajes que ha elegido para su narración; la familia de Rafa Artola, compuesta por el compañero, Rafa padre y la madre Ester (más adelante también Germán y Juana serán personajes de su historia), se inmiscuye en sus vidas y pensamientos con la mirada de un voyeur¹⁰ provocando la reflexión sobre el punto de vista de la narración. Claudio a través de sus escritos determina la dirección de los hechos, incluso decide qué personajes o no forman parte de ella: «Mi padre no es un personaje de esta historia. Mi padre no sale» [2014: 450]. Las clases individuales de Germán se intensifican, el maestro (que no quiere que Claudio lo llame de ese modo), aunque asume que no tener talento como escritor («lo intenté. Hace años. Hasta que me di cuenta de que no era lo bastante bueno» [2014: 452]), ilustra a su pupilo con la altivez que le confiere su erudición y cree orientar a su alumno, pero, como veremos,

9 GERMÁN: 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 solo él me entiende [2014: 449].

10 CLAUDIO: Yo necesitaba desde el que oír sin perturbarles. Si pudiera me convertiría en una mosca en la pared [2014: 443].



quien marca la verdadera dirección de los acontecimientos es Claudio. Las lecciones se desarrollan con la presencia en los diálogos de múltiples referencias metalingüísticas y metaliterarias:

GERMÁN: [...] ¿para quién escribo? ¿Para quién escribes tú? Es muy fácil sacar a la luz lo peor de cualquiera, para que la gente mediocre, sintiéndose superior, se ría de él. Es muy fácil agarrar a una persona y mirarla por su lado más ridículo. Lo difícil es mirarla de cerca, sin prejuicios, sin condenarla a priori. Encontrar sus razones, su herida, sus pequeñas esperanzas, su desesperación. Mostrar la belleza del dolor humano, eso sólo está al alcance de un verdadero artista [2014: 437].

Se produce metaliteratura cuando una obra incluye referencias a otros autores y sus obras (citas bibliófilas); se trata de un acto de homenaje a la literatura que trasluce la erudición y universo literario cosechado por el autor o autora. El escritor metaliterario se nutre de su bagaje literario y lo despliega en sus obras, profesa amor a los libros, el autor vincula necesariamente el acto de escribir al acto de leer. Así, el escritor metaliterario¹¹ vincula la creación a la influencia de otras lecturas y esto se ve reflejado en su literatura. En la obra de Juan Mayorga, y en concreto en *El chico de la última fila*, las referencias bibliófilas son numerosas y sustanciosas:

GERMÁN: 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. Pregunto: «¿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 [2014: 428].

GERMÁN: «Igual» modifica a «podía», es un adverbio. En cuanto al estilo, tienes una empanada entre Hermann Hesse y Julio Verne. Es lógico a tu edad, a tu edad uno lee lo que pilla. (Saca de su cartera un

11 Es el caso de autores como Jorge Luis Borges (1899-1986), Gonzalo Torrente-Ballester (1910-1999), Carmen Martín Gaité (1925-2000), Umberto Eco (1932-2016), Luis Goytisolo (1935-), Georges Perec (1936-1982), Ricardo Piglia (1941-2017), Enrique Vila-Matas (1948-) y un largo etcétera.



libro.) No es de la biblioteca, es mío. No lo subrayes, ni le dobles las esquinas, ni lo dejes abierto boca abajo [2014: 435].

JUANA: *Bartleby, el escribiente*. Lo llevaba en el bolsillo aquel chalao, el que mató a John Lennon. ¿Quién enseñó literatura a ese loco?

GERMÁN: El asesino de Lennon llevaba *El guardián entre el centeno* [2014: 438].

JUANA: ¿*La montaña mágica*? ¿No te estarás pasando? Sólo tiene diecisiete años.

Germán: Yo lo leí a los catorce.

JUANA: Yo le daría *Los tres mosqueteros*, a ver si la cosa avanza un poco [2014: 450].

GERMÁN: [...] quieres imitar a Poe, pero estos párrafos no valen ni una coma de Poe [2014: 451].

GERMÁN: Esa manía tuya de las listas. Lista de medicamentos que ves en el armarito, lista de gente que ves en el parque, lista de...

CLAUDIO: Lo aprendí en Scott Fitzgerald. En *Suave es la noche* [2014: 462].

GERMÁN: Así que lo has encontrado: James Joyce. Nadie ha hecho tanto daño. Esas escombreras de palabras, ¿es eso la conciencia? El arte debe iluminar al mundo, no extender la confusión. El siglo veinte: dos guerras mundiales y James Joyce. No lo encontrarás en mi biblioteca [2014: 463].

Como podemos observar en el fragmento que sigue, las entusiastas sesiones particulares de escrotura que Germán imparte a Claudio van desgranando los conceptos de la construcción de una obra literaria acompañados de ejemplos y referencias:

GERMÁN: ¿Qué es lo siguiente, verlos criticar a los vecinos? Ya sabemos de la infinita mezquindad de la clase media. Ya se sabe que la clase media es fea, banal, estúpida. También lo era la aristocracia rusa, pero Tolstoi se las arregló para escribir *Ana Karenina*. Y Dostoievski, ¿sabes el secreto de Dostoievski? Hacer de personas vulgares personajes inolvidables. Pero si lo que tú quieres ser es un caricaturista... ¿Es lo que quieres ser, un caricaturista?

CLAUDIO: Usted me dijo que los mirase de cerca. Cuanto más de cerca los miro es peor. Escribo lo que veo.

GERMÁN: Si esto es todo lo que ves, entonces es que no vales para esto. (*Le da tres libros, uno detrás de otro.*) Dickens. ¡Chéjov! ¡Cervantes! [2014: 440].



El carácter metaliterario impregna la obra hasta el mundo de que el título es autorreferenciado por Germán: «El título. El título compromete. El título establece un pacto con el lector. El título le orienta acerca de qué ha de valorar, en qué ha de fijarse: Guerra y paz, los hermanos Karamázov... ¿Qué tal “El chico de la última fila”?» [2014: 452].

De esta manera, de las entregas periódicas que Claudio le hace a Germán emanan las consecuentes lecciones sobre literatura en las que se definen los siguientes conceptos: tono [2014: 431], punto de vista [2014: 428 y 462], parodia [2014: 436], realismo [2014: 436], bildungsroman [2014: 449], teatro del absurdo [2014: 451], estilización [2014: 437], elección de tiempos verbales [2014: 437 y 462], razones de los personajes [2014: 438], profundidad de los personajes vs caricatura [2014: 440 y 455], narrador omnisciente [2014: 443], conflicto [2014: 446], motivación del personaje [2014: 446], simbología [2014: 461, 462 y 467], monólogo interior [2014: 463], verosimilitud [2014: 464], significación [2014: 457] y rasgos de un buen final [2014: 469].

A respecto del concepto de conflicto entre dos opciones antagónicas que libra el protagonista, y que mantiene el interés del lector por conocer su suerte, podemos ver a continuación la detallada explicación que hace el profesor:

CLAUDIO: ¿Conflicto?

GERMÁN: Un personaje desea algo [...]. A veces el conflicto no es del héroe contra otro, sino consigo mismo. No me refiero a dilemas tipo “reforma del salón o negociete en China”. Me refiero a luchas en el corazón del personaje. Aquiles: ¿marcho a Troya o me quedo con mi amada Deidamia? El lector se pregunta si el héroe superará sus dificultades y conseguirá su objetivo. Es la pregunta de oro, la pregunta que hay que clavar en la mente del lector: «¿qué va a pasar?» [2014: 446].

A partir de este diálogo en el que observamos cómo disecciona Germán la esencia del conflicto en un ejercicio metaliterario y autorreferencial, el conflicto no solo estará presente en las redacciones del alumno y en la familia de Rafa, sino que pasará al primer plano arrollando a



Germán que llegará a robar un examen de matemáticas para que Claudio pueda seguir entrando en la casa de Rafa y así conseguir inspiración y material para sus textos.

Esto desembocará el fatal desenlace que cumplirá los rasgos de un buen final: «Necesario e imprevisible. Inevitable y sorprendente» [2014: 469]. Claudio debe ir buscando un cierre para su narración y desafía a su mentor: «si usted sabe cómo hacerlo, ¿por qué no lo hace?» [2014: 451] o «elija uno y escríbalo usted mismo» [2014: 469]. Provocaciones ante las que Germán confiesa no tener talento como escritor.

La obra está prestes a acabar y, ante ello, Claudio, el personaje-creador, busca los rasgos de un buen final: «he de encontrar un final, necesario e imprevisible, inevitable y sorprendente» [Mayorga, 2014: 471]. Será Claudio, quien ha determinado la dirección de la trama, quien dicte su desenlace. Germán acaba atrapado por la ficción: Claudio se ha introducido en su casa y ha integrado a Juana, la mujer de su profesor, en los textos:

GERMÁN: El final es muy malo. Cámbialo.

CLAUDIO: No es final, continuará.

[...]

GERMÁN: No vuelvas a acercarte a mi mujer. Si vuelves a acercarte a ella, te mato.

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...? (*Germán da una bofetada a Claudio. Silencio.*) Ahora sí, maestro. Es el final [2014: 474].

Con este final, el plano del relato por entregas que escribe Claudio y las orientaciones que le da Germán se funden en una única narración en un sorprendente giro metaliterario. *El chico de la última fila* finaliza con un broche incómodo, angustiante, que despierta la reflexión en el espectador. Expone Mayorga: «una de las misiones del teatro es poner a la sociedad y a cada hombre ante sus contradicciones» [Campal Fernández, 2005: párr. 21]. De esta forma, finalmente observamos cómo el ejercicio metaliterario fagocita a los personajes del primer plano (Germán y Julia) que acaban



consumidos por la propia ficción que el personaje-creador, Claudio, ha trazado.

La obra en sí misma, con el necesario, imprevisible, inevitable y sorprendente final, se configura ejercicio de reflexión en el que la literatura trata de forma redonda sobre literatura y sobre el propio acto de leer y escribir. Se trata de un continuo discurso autorreferencial que se manifiesta de diversas maneras y en el que la metaliteratura adquiere tal predominio que un ente de ficción (Claudio) asume más control para arbitrar la trama que el propio autor Juan Mayorga.

Esta asunción del personaje-creador Claudio, que toma las riendas de la narración, se desgrana concienzudamente en la configuración de la obra hasta llegar al clímax, pero en los lectores y espectadores puede aparecer como algo sorprendente e inexplicable: «el narrador presenta el misterio a través de lo social, la gracia a través de la naturaleza, pero siempre debe permanecer ese sentido del misterio que ninguna fórmula humana puede liquidar» [*El negro artificial y otros escritos*, Flannery O’Konnor, 2000: 7].

Una de las formas en que se presentan las técnicas metaliterarias en *El chico de la última fila* se da cuando uno de los personajes (o en algunos casos el propio autor) interrumpe la trama para hacer aclaraciones, juicios sobre la obra y su elaboración, reflexiones sobre el género, las técnicas narrativas o la literatura en general. Este rasgo está presente en multitud de novelas contemporáneas como en *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar (1914-1984), *Señas de identidad* (1966) de Juan Goytisolo (1931-2017) o, un ejemplo más reciente, *Pandora en el Congo* (2009) de Albert Sánchez Piñol (1965-). Pero ya aparecía en *El Quijote* (1605), de Miguel de Cervantes (1547-1616), donde se encuentran varios ejemplos, o en *Niebla* (1914) de Miguel Unamuno (1864-1936), donde el personaje secundario Víctor Goti habla de la nivola¹² que está escribiendo.

12 Nivola es el término inventado por Unamuno para referirse a sus propias creaciones de ficción y diferenciarlas de la novela realista de finales del siglo XIX.



Esta idea del personaje que se rebela, ya aparece en la obra metaliteraria *Niebla* (1914) de Miguel Unamuno (1864-1936). En *Niebla*, el protagonista Augusto Pérez, después de ser abandonado por su novia Eugenia, se replantea el sentido de la vida y del amor, charla con su mejor amigo Víctor Goti pero, al encontrarse sin respuestas, se dirige a la casa del autor, Miguel de Unamuno. Este se impone como demiurgo, creador supremo y advierte a Augusto de que es un personaje de ficción:

—Pues bien; la verdad es, querido Augusto —le dije con la más dulce de mis voces—, que no puedes matarte porque no estás vivo, y que no estás vivo, ni tampoco muerto, porque no existes...
 —¿Cómo que no existo? —exclamó.
 —No, no existes más que como ente de ficción; no eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía y de las de aquellos de mis lectores que lean el relato que de tus fingidas venturas y malandanzas he escrito yo; tú no eres más que un personaje de novela, o de nivola, o como quieras llamarle. Ya sabes, pues, tu secreto [Unamuno, 1989: 237].

Además, Miguel de Unamuno le dice a su personaje de ficción que si lo desea puede matarlo unas páginas más adelante. Augusto responde que él pervivirá en la mente de cada lector. El protagonista de *Niebla* también sugiere que el autor vasco puede ser una creación de alguien más¹³. Tanto el personaje Augusto Pérez, en *Niebla* de Unamuno, como Claudio en *El chico de la última fila* de Juan Mayorga, coinciden en el carácter rebelde para romper las convenciones literarias y cuestionar, retar, sustituir o suplantar la figura del autor.

A respecto de la construcción metaliteraria presente en *El chico de la última fila*, el dramaturgo expone en una entrevista: «[...] a lo que asistimos es a la puesta en escena de la escritura, de forma que finalmente se revela

13 «Pues bien, mi señor creador don Miguel, ¡también usted se morirá, también usted, y se volverá a la nada de que salió...! ¡Dios dejará de soñarle! ¡Se morirá usted, sí, se morirá, aunque no lo quiera; se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, todos sin quedar uno! ¡Entes de ficción como yo; lo mismo que yo! Se morirán todos, todos, todos. Os lo digo yo, Augusto Pérez, ente ficticio como vosotros, nivolesco lo mismo que vosotros. Porque usted, mi creador, mi don Miguel, no es usted más que otro ente nivolesco, y entes nivolescos sus lectores, lo mismo que yo, que Augusto Pérez, que su víctima...» [Unamuno, 1989: 242-243].



que todo lo que hemos visto es un artificio construido por Claudio. Efectivamente, se trata de obras en las que la puesta en abismo del texto y de la representación puede abrir un espacio para la reflexión del espectador» [Vilar y Artesero, 2010, párr. 10]. Así, con una compleja y precisa elaboración formal, cual engranaje de relojería, en la obra misma se desarrolla la construcción de la propia representación y se dictamina el destino de los personajes: Claudio adquiere el poder de demiurgo y decide el transcurso de los acontecimientos, y el espectador es advertido constantemente sobre el hecho de que está presenciando un artificio que permite la activación de su ingenio y actitud crítica.

En definitiva, la metateatralidad, los diferentes planos de la ficción, los entresijos de una puesta en escena constituyen algunas de las preocupaciones y búsquedas formales de Juan Mayorga. El dramaturgo hace trabajar internamente al espectador, desordena sus dogmas, le insufla incomodidad en su butaca, despierta su raciocinio. Según el autor, el conflicto más interesante que ocurre en el teatro no reside en la trama, sino que se da entre el patio de butacas y el escenario cuando se rompen las expectativas del espectador: «a veces la mejor forma de ser útil a la gente es desafiarla, ofrecerle lo que no busca» [*Atención obras*, 2014: 13:33 min].

En opinión del autor, el mejor teatro es aquel que es capaz de dividir el patio de butacas y, sobre todo, el que es capaz de dividir a cada espectador. Esto significa que el público amplíe sus perspectivas, su memoria y su imaginación; se cuestione nuevas formas de entender la obra de arte, el mundo y el ser humano: «cuando eso ocurre el espectador probablemente se va a sentir incómodo, pero el teatro le habrá entregado algo. Es mucho más importante plantear una buena pregunta que confirmar una certeza, cuando el teatro nos confirma lo que somos es irrelevante y finalmente inútil» [*Atención obras*, 2014: 14:11 min].

Pilar Jódar Peinado, citando a Anxo Abuín González, introduce el término ‘autotematismo’ como «la reflexión crítica del artista sobre su obra, sobre su oficio, sobre su proceso creativo» [2016: 43] y esto lleva a



mencionar los términos ‘autorreflexivo’ y ‘autoconsciente’ que Jódar equipara a metateatral y que definen la obra de Juan Mayorga:

El teatro autoconsciente, autorreflexivo y autorreferencial, el metateatro, en definitiva, busca romper con la ilusión dramática, haciendo partícipes a sus destinatarios de que lo que ven es solo arte, es decir, ficción, impidiéndoles el cómodo refugio de una fácil identificación con el mundo que habita la escena, obligándonos a tomar una postura mucho más activa y crítica con lo que allí se está mostrando [Abuín citado en Jódar Peinado, 2016: 43].

Por tanto, con el objetivo de sacar al espectador de su adormilamiento, crear conciencia y alertar al público sobre la responsabilidad compartida ante los fenómenos, Juan Mayorga somete las estructuras narrativas a nuevas búsquedas, extrapolando los usos tradicionales, de manera que su estilo presenta una combinación entre rigor y libertad, tradición y ruptura.

La actitud comprometida de Juan Mayorga con respecto al lenguaje, a la literatura y al teatro es reconocible en su obra y podemos observarlo en la construcción formal, los recursos y los temas frecuentes. Así, podemos afirmar que el compromiso autorreflexivo sobre la propia creación es un eje de la producción del autor.

Finalmente, podemos concluir que el culmen metaliterario de la obra de Juan Mayorga se presenta en la precisa y compleja construcción literaria dentro del drama de *El chico de la última fila*, obra de una intrincada elaboración formal en la que asistimos «a la puesta en escena de la escritura» (Vilar y Artesero, 2010, párr. 10), en la que el uso de los recursos autorreflexivos obliga al espectador a adoptar una postura crítica y reflexiva ante lo que observa. Además, la original utilización de dichos recursos metaliterarios responde a una voluntad de renovación y de compromiso que consolidan al autor como uno de los principales referentes de la dramaturgia contemporánea.



BIBLIOGRAFÍA

- «Entrevista a Juan Mayorga» [en línea] en *Atención obras*, RTVE, 5 de diciembre de 2014, <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/atencion-obras/atencion-obras1-051214/2891781>> [Consultada el 22-04-2022]
- BLANCO, Raquel y TALIÁN, Ángel, «Juan Mayorga: “La filosofía no es una disciplina académica, es un plan de vida: todos estamos llamados a ser filósofos”» [en línea] en *Jot Down*, <<http://www.jotdown.es/2014/09/juan-mayorga-la-filosofia-no-es-una-disciplina-academica-es-un-plan-de-vida-todos-estamos-llamados-a-ser-filosofos/>> [Consultada el 22/04/2022]
- CAMPAL FERNÁNDEZ, José Luís, «Charlando con Juan Mayorga», *La ratonera: revista asturiana de teatro*, núm. 15, 2005, 68-70.
- JÓDAR PEINADO, Pilar, *Metateatro español. Estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos XX y XXI* (Tesis doctoral). Salamanca. Universidad de Salamanca, 2016.
- _____, *Metateatro español en el umbral del siglo XX*, Academia de las Artes Escénicas de España/Universidad de la Rioja, 2017a.
- _____, «El metateatro como testimonio del quehacer dramático y escénico en siete textos teatrales del siglo XXI», en José Nicolás Romera Castillo (coord.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, José Nicolás Romera Castillo (coord.), Madrid, Verbum, 2017b, 230-240.
- LARSON, Catherine, «El metateatro, la comedia y la crítica. Hacia una nueva interpretación», en Antonio Vilanova (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, vol. 2, 1992, 1013-1020.
- MAYORGA, Juan, «Mi padre lee en voz alta», *Revista Participación Educativa*, núm. 8, 2008, 139-141.
- _____, *Teatro 1989-2014*, Segovia, La uña rota, 2014.
- O'CONNOR, Flannery, *El negro artificial y otros escritos*, Madrid, Encuentro Ediciones, 2000.



TITOS MARTÍN, Carmen, «Metalenguaje, metaliteratura y metateatro en la obra de Juan Mayorga», Gaston Gilabert (dir.), UNIBA, Barcelona, 2017.

UNAMUNO, Miguel de, *Niebla* (1914), Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

VILAR, Ruth y ARTESERO, Salva, «Conversación con Juan Mayorga» [en línea] en *Pausa*, núm. 32, 2010, <http://www.revistapausa.cat/conversacion-con-juan-mayorga/> [Consultada el 22-04-2022], 3-6.

