

ENTRE LA INCERTIDUMBRE Y LA VIOLENCIA: ESTRATEGIAS DEL SUSPENSO EN *EL CHICO DE LA ÚLTIMA FILA*, DE JUAN MAYORGA

Amidst Uncertainty and Violence: Suspense Strategies
in Juan Mayorga's *El chico de la última fila*

Karla P. Zepeda-Wenger, Ph. D.
Purdue University Fort Wayne
Correo electrónico: zepedak@pfw.edu

Resumen

Juan Mayorga sobresale en la dramaturgia española actual por su prolífica producción literaria. Sus obras articulan elementos socio-psicológicos a través de un teatro experimental. Entre sus obras, destaca *El chico de la última fila* (2006), ganadora del Premio Max al mejor autor (2008) y del Premio Telón Chivas (2007). *El chico de la última fila* despierta el interés y envuelve al lector en el universo narrativo utilizando técnicas emotivas análogas a la cinematografía. El presente estudio se propone analizar la emoción dramática en esta obra partiendo de los postulados de Greg M. Smith en *Film Structure and the Emotion System* (2003). En *El chico de la última fila*, nos centraremos específicamente la emoción del suspenso, las técnicas utilizadas para evocarlo y su función en la obra en relación con el tema de la violencia.

Palabras claves: emoción, incertidumbre, suspenso, violencia, Juan Mayorga, *El chico de la última fila*

Abstract

Juan Mayorga is recognized as one of the foremost accomplished playwrights of Spain today given his prolific literary production. In his plays, Mayorga presents socio-psychological elements through his experimental plays. Amidst his literary production, *El chico de la última fila* occupies a prominent place; awarded the Premio Max for best Author (2008) and

the Premio Telón Chivas (2007). The play awakens the interest of readers and involves them in its narrative universe using emotive techniques akin to cinematography. The objective of this study is to analyze dramatic emotion in this play using the approach proposed by Greg M. Smith in *Film Structure and the Emotion System* (2003). This study will examine suspense in *El chico de la última fila*, the techniques devised to evoke it, and its function in relation to the theme of violence.

Keywords: emotion, uncertainty, suspense, violence, Juan Mayorga, *El chico de la última fila*

Recibido: 1 de junio de 2021. *Aceptado:* 30 de marzo de 2022.

Juan Mayorga (1965, Madrid) sobresale en la dramaturgia española actual por su prolífica producción literaria que goza de una proyección nacional e internacional. Su obra ha sido traducida a una treintena de idiomas y ha recibido notables premios¹. Sus trabajos articulan una preocupación socio-psicológica a través de un teatro experimental. Asimismo, su dramaturgia se aleja del compromiso político para mantenerse al margen del adoctrinamiento sistemático pues su objetivo es suscitar la reflexión y mostrar la realidad. Por ello, Mayorga se distingue de los escritores peninsulares de los años 50, 60 y 70. En una entrevista con Karina Sainz Borgo, Mayorga puntualiza su objetivo dramático de la siguiente forma: «Yo no quiero usar el escenario como lugar para tener razón de nada, sino para compartir mi experiencia del mundo y la vida, que es compleja. Precisa-

¹ Entre su amplia obra teatral, se destacan las siguientes piezas: *Siete hombres buenos* (1989), accésit del premio Marqués de Bradomín 1989; *Más ceniza* (1992), premio Calderón de la Barca 1992; *Cartas de amor a Stalin* (1997), premio Caja España 1998, Premio Borne 1998 y Premio Celestina al mejor autor en la temporada 1999-2000; *Himmelweg (Camino al cielo)* (2003), Premio Enrique Llovet 2003; *Hamelin* (2005), Premio Max al Mejor Autor 2006, Premio Ercilla 2006, Premio Telón Chivas 2006, Premio Quijote de la Asociación Colegial de Escritores 2005; *El chico de la última fila* (2006), Premio Max al mejor autor 2008, Premio Telón Chivas 2007; *La tortuga de Darwin* (2008), Premio Max al mejor autor 2009, Premio Teatro de Rosas al mejor autor 2008; y *La lengua en pedazos* (2011), Premio Nacional de Literatura Dramática 2013. Mayorga también recibió los premios Nacional de Teatro (2007), Vallen-Inclán (2009), Ceres (2013) y La Barraca (2013).

mente por eso tengo que advertirme contra la tentación de la militancia». No obstante, su arte no es apolítico o ahistórico, como lo muestran *Siete hombres buenos*, *El jardín quemado*, *Cartas de amor a Stalin* y *Himmelweg* (*Camino al cielo*). Esta última se basa en una historia real sobre el Holocausto, cuando una delegación de la Cruz Roja visita el campo Theresienstadt en junio de 1944 y no encuentra indicios del genocidio pues los Nazis se habían encargado de embellecer el lugar y preparar una serie de programas culturales para entretener a los dos delegados. Aunque *Himmelweg* alude a un acontecimiento histórico, la pieza no solo suscita la reflexión y despierta la conciencia, sino que manifiesta la invisibilidad de la violencia y muestra el límite entre la realidad y la ficción, ambos temas recurrentes en su teatro en general.

Entre las obras de Mayorga, destaca *El chico de la última fila*, adaptada al cine por el director francés François Ozon con el título *Dans la maison* (2012), y ganadora de la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián en el mismo año de su producción. Mayorga escribió la pieza como encargo para la compañía Ur-Teatro y se estrenó en octubre de 2006 en el Teatro Tomás y Valiente de Fuenlabrada, en Madrid. Es un texto inspirado en una experiencia propia de Mayorga cuando era profesor de enseñanzas medias: un estudiante le escribió una nota personal en un examen de fracciones. Esta experiencia lo impulsó a escribir una obra que revela un conflicto entre lo privado y lo público, la casa y la escuela, entre otros temas.

Al inicio de *El chico de la última fila*, conocemos a Germán, un profesor de literatura que corrige las redacciones de sus alumnos de bachillerato, quienes escriben sobre su fin de semana. Germán se siente desalentado al leer uno y otro ensayo deficiente en contenido y creatividad. Sin embargo, la redacción titulada «El pasado fin de semana» de Claudio García conquista su interés. El estilo de este estudiante es simple, claro, directo. No obstante, el relato articula algo oscuro: la confesión de un acecho. Claudio narra que el pasado fin de semana fue a estudiar a la casa de un compañero de clase, Rafael Artola, a quien ha estado observando desde el parque enfrente de su casa desde el verano pasado. Claudio escribe: «este verano, por las tardes me iba a mirar la casa desde el parque, y una noche el padre de Rafa casi me coge mirando desde la acera de enfrente» (428). Cuenta también que se las ingenia para ingresar en la casa. Aprovecha que Rafa fracasa en matemáticas para proponerle ayuda como pretexto para entrar. Rafa consiente y es así como Claudio finalmente logra su propósi-

to. Escribe: «A las once toqué el timbre y la casa se abrió ante mí» (429). Esta escena inicial provee la base para la orientación emotiva del lector hacia la obra puesto que introduce incertidumbre, aprensión y sospecha. ¿Por qué Claudio ha estado espionando la casa de Rafa desde el verano pasado? ¿Qué incita su interés hacia esa casa específicamente? ¿Cuáles son sus intenciones? ¿Por qué decide revelar un hecho tan desconcertante en la redacción? ¿Cómo responderá Germán a una situación que lo compromete inesperadamente? Una serie de interrogantes suscitan el suspenso en el lector.

A partir de este planteo dramático, *El chico de la última fila* ofrece una variedad de ángulos para su estudio, tales como el arte de contar historias, la tensión entre la vida y la literatura, la metaficción, el tema de la mirada, la relación entre emisor y destinatario, la articulación del poder en las interacciones sociales y la invisibilidad de la violencia, entre otros. La crítica literaria María Jesús Orozco Vera ha señalado la importancia de *El chico de la última fila* en la producción dramática de Mayorga, pues configura «una especie de arte poética, donde se apuntan las claves de su dramaturgia» (297). Orozco Vera destaca el rol de la narratividad en la obra de Mayorga, indica que «muchas de sus obras dramáticas se tejen a partir de historias, relatos que los personajes-narradores cuentan, intercambiando, en ocasiones papeles narrador-narratario» (296). Asimismo, Diana B. Salem hace un comentario acerca de la importancia del texto y la palabra en la obra para representar la realidad, pues es un relato que se focaliza en el acto de leer y escribir. Por su parte, Enrico Di Pastena considera clave no solo el poder de la creación literaria en la obra sino también su construcción dramatúrgica. La obra se aleja de la articulación tradicional de actos y escenas, consta de una serie de secuencias, cada una «confluye en la siguiente, según un sistema de transiciones a menudos conectadas por el actor ‘interno’ –es decir, en el interior de la propia intriga– de la lectura» (29). Según observa Di Pastena, en *El chico de la última fila*, la creación literaria «acaba influyendo en la realidad y establece con ella una continuidad» (28). De esta forma, en la obra efectivamente confluyen arte, vida, ficción y realidad.

A pesar de los temas ya abordados por la crítica literaria, existe una laguna en los estudios en torno a la manera en que *El chico de la última fila* estimula la emoción en la audiencia. La pieza despierta el interés y envuelve al lector en el universo narrativo utilizando técnicas emotivas

análogas a la cinematografía. El presente estudio se propone analizar la emoción dramática en esta obra partiendo de los postulados de Greg M. Smith en *Film Structure and the Emotion System* (2003). Smith propone The Mood-Cue Approach, un método para explicar la manera en que un texto filmico se estructura para provocar emociones en diversos miembros de una audiencia (41). Hasta antes del uso masivo del video, el cine y el drama se asemejaban en que compartían el espacio del teatro para expresar y experimentar la emoción, por ello consideramos justo aplicar a una obra dramática el método desarrollado por Smith. En *El chico de la última fila* analizaremos específicamente la emoción del suspenso, las técnicas utilizadas para provocarlo y su función en la obra en relación con el tema de la violencia.

En sus postulados sobre la producción cinematográfica, Smith propone un acercamiento hacia el análisis de las estructuras implementadas para acceder al sistema de emociones de los miembros de una audiencia. Señala que el efecto emotivo principal del cine es establecer “a mood” –ambiente o entorno– cuyo propósito es erigir la probabilidad de que una audiencia experimente una serie de emociones predeterminadas. Smith plantea que “film structures seek to increase the film’s chances of evoking emotion by first creating a predisposition toward experiencing emotion: a mood” (42). Una serie de momentos emotivos breves situados al inicio de una obra suscita el ambiente emotivo y establece una predisposición hacia la sucesión de emociones que surgen en un texto. Como primer paso para analizar las emociones activadas en un texto, Smith se centra en la orientación emotiva de la escena inicial.

Para discutir la orientación emotiva predominante y el entorno (*mood*) que se establecen al comienzo de *El chico de la última fila*, analizaremos la primera secuencia. La obra se abre con una situación cotidiana en la cual un profesor de bachillerato corrige unas redacciones en su casa y habla con su mujer. La escena sirve para presentar a dos de los personajes principales e introduce un elemento de la estructura –el relato marco– compuesto por las conversaciones de Germán y Juana. El diálogo es un intercambio privado, estableciendo un tono íntimo y seguro. La puesta en escena se centra en la descripción detallada de los movimientos de Germán mientras lee los folios: hace anotaciones, tiene reacciones y corrige. Comparte con su mujer lo que piensa al evaluar las redacciones: siente que este es el peor curso de su vida (Mayorga 428). Opina estar frente al

«horror» y «la ignorancia más atroz» (Mayorga 428). Mientras Germán revela su frustración y decepción como maestro, la audiencia puede identificarse con el personaje pues se activa un sentimiento familiar: el anhelo de un futuro próspero y el desasosiego ante el presente y las nuevas generaciones. En tanto que Germán se lamenta, también se percibe lo cómico de su estado a través de sus exageradas quejas sobre estos estudiantes que son similares, según él, a los chimpancés y a los bárbaros (Mayorga 428). Mientras Germán se sumerge en la lectura de las redacciones, Juana le cuenta sobre el funeral del cual acaba de regresar y su miedo de perder la galería donde trabaja.

A través de Germán, la obra establece una serie de emociones: la frustración, la decepción y el deseo. Simultáneamente, el texto dramático también promueve la empatía ya que el lector empírico puede identificarse con Germán, quien se siente desilusionado con su profesión y los jóvenes del presente. La afición e interés por el personaje también se estimulan a través de su conflicto interno que se trata de resolver en la historia: su deseo de prosperar (en su meta de impartir conocimiento), no obstante su sentimiento de fracaso. Al despertar interés y simpatía hacia Germán, Mayorga implementa una técnica elemental para el desarrollo del suspenso: el lector empírico debe sentir una conexión con los personajes para luego poder preocuparse por ellos. Si la audiencia va a sentir inquietud, debe identificarse con la situación y el personaje. Debe apreciar los deseos de los personajes para vivir con ellos el proceso de alcanzarlos o la frustración de perderlos. De hecho, Mayorga ha comentado que, para él, «una obra de teatro es fundamentalmente un personaje que desea algo y hay muchas dificultades para consumir ese deseo. La obra termina cuando ese deseo se consuma o se frustra para siempre» (citado en Gabriele 1100).

El chico de la última fila establece la orientación emotiva hacia la diégesis en esta primera secuencia. En el relato marco (las conversaciones entre Germán y Juana), se intercalan citas de las redacciones escritas por los estudiantes de Germán enmarcadas entre comillas. Estos intertextos colegiales coinciden en su doble cualidad como ejercicio de escritura asignado por Germán a su clase de literatura y como texto leído por Germán y, algunas veces, Juana. Consecuentemente, forman parte de un género discursivo reconocible: el ensayo académico. Como tal, el emisor es un alumno, y el receptor, un maestro. La función es pedagógica. Por ello, el contenido se rige por expectativas y restricciones socioculturales estable-

cidas en términos lingüísticos y temáticos. Sin embargo, estos intertextos se caracterizan por ingresar en lo privado, pues Germán les ha asignado a sus alumnos que escriban sobre lo que han hecho en su fin de semana. Entre las redacciones que Germán lee, la de Claudio García es notable. Se incluye en la obra precedida y seguida por la acotación «silencio» (Mayorga 428, 429). Esta pausa representa una interrupción a la diatriba anterior de Germán, tanto que Juana se alarma y le pregunta: «¿Pasa algo?» (Mayorga 428). Así introduce Mayorga el relato enmarcado que consiste en los escritos de Claudio sobre su compañero Rafa y la familia de este.

Es en este relato enmarcado que Mayorga articula la orientación emotiva de la obra. La redacción cumple con algunos aspectos del género que la rige: se encabeza con un título —«El pasado fin de semana»—; se indica la autoría —Claudio García—; y desarrolla el tema asignado. Aunque el ensayo se inicia de forma sencilla e inocua —el hablante indica que el sábado fue a estudiar a la casa de Rafael Artola— pronto manifiesta hechos preocupantes. Fue a la casa de Rafa porque «hace tiempo deseaba entrar» (Mayorga 428). Desde el verano se iba a mirar la casa desde el parque ubicado al frente del inmueble (Mayorga 428). Finalmente, concibió «un pretexto» para entrar (Mayorga 429). Estas indicaciones emotivas (Smith las denomina “emotion cues”) incitan sospecha, inquietan y angustian (Smith 44). En esta primera entrega, Claudio se revela como un narrador-protagonista cuyas acciones pueden indicar un acoso compulsivo por espiar, manipular e ingresar en la casa de los Artola. Así se socava la expectativa del ensayo académico en términos de contenido y se siembra la duda: ¿Es el contenido real o ficticio? ¿Existe Rafa? ¿Revela el ensayo una situación concreta de acoso? De esta manera desarrolla Mayorga el suspenso en la obra y sitúa al lector empírico en un estado de incertidumbre en torno al texto escrito por Claudio.

El relato enmarcado ofrece las indicaciones perceptivas centrales a la historia. Smith indica que el cine adopta una variedad de “perceptual cues” para estimular la red de asociaciones que evoca las emociones: “Filmic cues that can provide emotional information include facial expression, figure movement, dialogue, vocal expression and tone, costume, sound, music, lighting, *misè-en-scène*, set design, editing, camera (angle, distance, movement), depth of field, character qualities and histories, and narrative situation” (42). Del mismo modo podemos referirnos a las *indicaciones dramáticas*. La primera redacción de Claudio narra una ex-

periciencia que traza sus movimientos desde su punto de vista, así sitúa al lector (tanto el lector explícito como el empírico) como espectador e intérprete de un escenario comprometedor. Claudio narra sus acciones una vez que llega a la casa: sigue a Rafa hasta su cuarto, lo deja ocupado en matemáticas para echar «un vistazo a la casa» (Mayorga 429). Luego, recorre la vivienda y advierte que es grande, limpia y ordenada. La audiencia siente la amenaza de su presencia ante residentes incautos que ignoran el acecho. De pronto, un olor le llama la atención a Claudio: es el «inconfundible olor de la mujer de clase media» (Mayorga 429). Ve a Ester –la madre de Rafa– sentada en el sofá. Nota sus ojos. Se fija en sus manos. Lleva una alianza y una sortija. Claudio visualmente fracciona el cuerpo de Ester, acción que despierta el sentimiento de amenaza, riesgo y peligro ya que la cosifica al observarla en partes; convierte el cuerpo en trozos que deshumaniza y sexualiza a la vez que le niega una expresión completa de su subjetividad. Los movimientos de Claudio forman una secuencia visual y activa, similar al plano subjetivo en el cine que sigue intrínsecamente el punto de vista de un personaje. Se nota lo que ve en general y luego los detalles. Por ello, el lector empírico y el lector explícito convergen como espectadores y se sitúan en la experiencia de Claudio. Consecuentemente, la audiencia se aproxima a la acción a la vez que ignora el propósito y el fin de esta situación. Como resultado, se provoca el suspenso, puesto que se desconocen las intenciones de Claudio; esto produce incertidumbre, inquietud y angustia.

El suspenso caracteriza la secuencia inicial de *El chico de la última fila* y establece su orientación emotiva. Además, forma el entorno (“the mood”) que va a prevalecer en la obra. No obstante, una vez que se establece la orientación emotiva, debe sostenerse para poder conservarse. Es decir, la predisposición emotiva tiende a mantenerse, pero para prolongar esta inclinación en la audiencia, se necesitan momentos fuertes de indicaciones emotivas a través del texto. Según Greg Smith, el cine utiliza no solo una, sino una variedad de indicaciones emotivas redundantes para optimizar la estimulación de emociones en miembros diversos de una audiencia (43). En *El chico de la última fila*, las redacciones de Claudio sobre Rafa y su familia asumen la estrategia de «una novela por entregas» (Orozco Vera 297). Cada secuencia escrita por Claudio culmina abruptamente y cierra con un simple «continuará» o «basta por hoy», de modo que la promesa de continuar la narración aumenta la intriga y fomenta el suspenso.

La obra presenta otras estrategias emotivas que hacen posibles ráfagas ligeras de emociones que reafirman el suspenso a través de los sentimientos de incertidumbre, sospecha y cautela. Por ejemplo, Juana (la esposa de Germán) lee las redacciones de Claudio y cuestiona si existe Rafael Artola: «¿Existe? Lo mismo es una fantasmada» (Mayorga 430). Y luego, refiriéndose a Claudio, se pregunta: «¿Oye todo eso o se lo imagina?» (Mayorga 445). Ella siente la ambigüedad creada por el texto y la dificultad de afirmar si el referente es ficticio o real. La indeterminación que articula Juana incita a la incertidumbre sobre el relato; por un lado, puede ser ficticio; por otro, resulta sumamente homólogo a la realidad. De esta forma, se enfatiza la falta de resolución sobre los escritos de Claudio puesto que en ellos confluyen realidad y ficción. Juana abriga sospechas y le pregunta a su marido: «¿está fabulando? Pues si fabula, fabula bastante bien. Resulta todo muy creíble» (Mayorga 449). Su preocupación se concentra en el aspecto fidedigno del relato ya que remite a una familia extra-textual. Juana interpreta las redacciones con prudencia porque si reportan eventos experimentados en la vida real entonces pueden ser esencialmente la confesión de un acechador y, por lo tanto, las pruebas de un delito.

Asimismo, el suspenso se prolonga a través de expresiones de desconfianza y precaución, pues el relato enmarcado despierta una sensación de riesgo y peligro. Los psicólogos Andrew Ortony, Gerald L. Clore y Allan Collins proponen que el suspenso se forma del miedo, la esperanza y el estado cognitivo de la incertidumbre (citados en Smuts 281-282). Según sus postulados, “people feel suspense when they fear a bad outcome, hope for a good outcome, and are uncertain about which outcome will come to pass” (Smuts 281). La intensidad del suspenso depende de “its uncertainty and the significance of what is at stake” (Smuts 282). Son los dos personajes femeninos de la obra quienes articulan la sospecha y sienten un nivel de riesgo en torno al personaje de Claudio. Juana le aconseja a Germán que le muestre la redacción al director (Mayorga 429). Le pregunta a su esposo si de verdad no le preocupa porque a ella le parece una situación «repugnante» (Mayorga 434). Posteriormente, le dice directamente a Germán: «Ese chico necesita un psiquiatra. Puede ser peligroso. Es capaz de hacerles algo [a Rafa y su familia]. Deberías cortar esto antes de que pase algo malo» (Mayorga 434). Más tarde, vuelve a advertirle a su marido: «esto no puede acabar bien. Esto acaba mal» (Mayorga 448). El suspenso se incrementa a través de las advertencias de Juana, quien siente el riesgo

en el escrito de Claudio. Puesto que el relato enmarcado está íntimamente ligado al tema del *stalking* (acoso), Juana desconfía del estado psicológico de Claudio y de sus acciones hacia Rafa y su familia. Finalmente, la mujer le revela a Germán que teme que Rafa y su padre maten a Claudio (Mayorga 449). Mientras Juana articula sus graves reservas, Ester lo hace más sutilmente cuando expresa su incomodidad ante la presencia de Claudio en su casa. Le dice a Rafa Padre: «Ese chico, ¿no te incomoda tenerlo todas las tardes por aquí?» (Mayorga 445). Y después: «¿A ti no te pone nervioso, con esa mirada perdida?» (Mayorga 445). El desasosiego que declara Ester es señal de su ansiedad y miedo. Presiente, de alguna forma, su estado de víctima al ser vigilada contantemente. De esta manera, son los personajes femeninos los que sienten miedo y perciben el peligro. A través de Juana y Ester, Mayorga acumula las indicaciones de suspenso a través de advertencias, sospechas, inquietud y alarma.

Además de las indicaciones emotivas que articulan el entorno de suspenso en *El chico de la última fila*, también se presentan microguiones que aluden al género del suspenso. Según Greg M. Smith, “genres are composed of narrative and iconographic patterns, but they also specify patterns of emotional address, providing the viewer with scripts to use in interpreting a genre film” (48). Smith postula: “we approach a film with an enormous collection of microscripts we have gathered from real-world experience and from encounters with other genre texts, scripts for feuding lovers, showdowns, fight sequences, romantic reconciliations, chases and stalkings. These microscripts encourage the viewer to anticipate what will happen next narratively, stylistically, and emotionally” (48). La obra despliega una serie de microguiones clásicos del suspenso: un personaje (Claudio) espía a otros (los Artola) y la audiencia/los lectores empíricos saben más sobre la situación de los personajes que los personajes; por ello, se preocupan o temen por ellos. También presenta el clásico plano del acoso o la persecución. Antes hemos mencionado que Claudio ha estado espionando a los Artola desde el parque de enfrente de su casa. Luego, incrementa su acoso al entrar en el espacio privado de la familia. Sin embargo, nos damos cuenta de que Claudio también se interesa obsesivamente por Germán, su profesor, pues desde que lo conoció tuvo ganas de ver cómo vivía (Mayorga 474). Claudio indaga en la vida de otros de forma compulsiva, manipula las situaciones para crear comunicación y contacto constante con sus víctimas.

Otro microguion reconocible es el acoso físico, ese movimiento de ver, perseguir o sorprender. Por un lado, Claudio recorre la casa de los Artola, pero, por otro, sorprende a Juana y va a verla a su galería y luego se las ingenia para ir a su casa. Con todo, se desconocen las intenciones de Claudio; de allí que se sospeche y se sienta incertidumbre. Por su parte, el personaje de Claudio también funciona para desarrollar el suspenso pues su comportamiento es extraño, diferente, fuera de lo común. La audiencia puede percibir que hay algo raro en él. Mientras se revela poco de su vida, él indaga sobre la vida de los demás.

En el análisis precedente, se ha mostrado la manera en que Mayorga produce la emoción en *El chico de la última fila*. El dramaturgo utiliza técnicas específicas para estimular la incertidumbre, la sospecha y el miedo, entre otras emociones que, al final, funcionan para establecer el suspenso como la orientación emotiva y el ambiente que prevalecen en la obra. En función de lo planteado, el suspenso permite indagar en la violencia como tema central de la obra. En una entrevista con John P. Gabriele, Mayorga revela que uno de los temas fundamentales que vertebra su obra es la violencia. A nuestro dramaturgo le preocupa el tema y expone su definición: «Entiendo por violencia la dominación de uno sobre otro o de una realidad sobre un ser humano, sea hombre o mujer. Me interesa poco la violencia explícita, o sea, física. Esa no creo que merezca la pena ser presentada en escena porque es evidente, es obvia» (1097). Piensa que el propósito del arte y el teatro es «intentar hacer visible lo menos evidente,» pues «ha de intentar desvelar, revelar» (1097). Por lo tanto, le interesa la violencia incorpórea, la intangible, presente en la vida cotidiana. Desde su punto de vista, «la violencia es el gran mal. La violencia es intentar matar a otro, pero no a través de la muerte física sino a través de algo que pueda ser mucho más perverso, que es la muerte moral, la humillación, la aniquilación moral de algún ser humano» (1097). Considerando el lugar primordial que Mayorga le otorga al tema en su obra, exploraremos la manera en que el suspenso indaga en aspectos imperceptibles de la violencia.

En *El chico de la última fila*, el suspenso se concentra en los relatos escritos por Claudio. Consecuentemente, a primera vista, el suspenso se basa en este personaje, es decir, en la incertidumbre y la sospecha que sus acciones evocan. Sin embargo, aunque el componente narrativo del texto dramático es elaborado por los escritos de Claudio, se alimenta y desarrolla gracias a los comentarios y sugerencias de Germán. Desde la primera

redacción de Claudio sobre los Artola, Germán se rehúsa a aceptar las advertencias de Juana sobre el contenido del relato. Descarta la idea de que esta primera redacción sea alarmante. Juana le dice que ella llevaría la redacción al director puesto que, desde su perspectiva, el texto revela algo desconcertante: una obsesión por los Artola. Claudio ha estado espiando a su compañero y, con una excusa legítima, ha logrado entrar en su casa. Invade el espacio vital de los Artola y lo hace de forma insistente y reiterada. Las intenciones de Claudio se desconocen, pero aun así son desconcertantes y perturbadoras. No obstante, Germán niega la interpretación de Juana, no considera que el texto sea alarmante. A la sugerencia de su mujer de que le muestre la redacción al director, él contesta: «¿Por qué? ¿Porque la madre de su compañero Rafa tiene ojos color sofá?» (Mayorga 429). Germán elude la preocupación de Juana y la minimiza concentrándose en los detalles del texto, como el pobre uso de la metáfora (i.e., «los ojos color sofá»). Como lector, él interpreta la redacción estrictamente como texto y escoge ignorar su responsabilidad ética en el contenido. De hecho, Germán le dice directamente a su mujer que la asignatura que imparte «no es clase de Ética, ni de Religión. Es Lengua y Literatura» (Mayorga 430). Germán se resguarda bajo su disciplina y la interpretación del escrito de Claudio como texto literario. Según Germán, la redacción se remite a un referente extratextual, pero su responsabilidad ante el texto es estrictamente didáctica y no ética. De hecho, cuando finalmente habla con Claudio a instancias de Juana, el intercambio es insubstancial. Germán le dice que «a alguien le podría parecer mal» (Mayorga 430), y le pide que reflexione: «¿cómo se sentiría Rafa si oyese esto?» (Mayorga 431). Aunque el maestro encara la situación, no procede más allá de un discurso, pues concluye diciendo: «vamos a pasar de página» (Mayorga 431). De esta forma, Germán afirma que el intercambio es sobre un tema textual para él. Así, se ve su perspectiva de que la redacción es solo un texto que no tiene necesariamente repercusiones en la realidad.

De esta manera, el suspenso se desarrolla también en torno a Germán. ¿Por qué no se preocupa del contenido de los escritos de Claudio? ¿Qué riesgos corre al ignorar la situación? ¿Qué le puede pasar a la familia de Rafa dada su falta de prevención? ¿Qué propósito tiene Germán al alimentar la escritura de Claudio? La obra estimula estos cuestionamientos en el lector para mantener el suspenso que gira alrededor de la relación entre Germán y Claudio. Como consecuencia de su falta de compromiso en

torno al contenido de los relatos que su alumno escribe, Germán se vuelve en el cómplice de Claudio. En efecto, Juana se lo dice directamente: «En cierta manera, te estás convirtiendo en su cómplice» (Mayorga 435). De hecho, Germán no solo lee y corrige las redacciones de su estudiante, sino que las edita y le proporciona a su discípulo comentarios y sugerencias de lecturas para mejorar la narración.

En la obra, la violencia es intangible y se desarrolla ante la imperturbabilidad de Germán como lector y docente. Al fomentar la escritura de Claudio, Germán sustenta sus acciones. Es partícipe de la transgresión y el abuso de su alumno, quien invade no solo el espacio privado de la casa de su compañero, sino también su vida personal. Cuando Claudio entra en la casa de los Artola, primero observa lo superficial, pero luego indaga en lo más íntimo: nota el decorado de la casa, observa el comportamiento de las personas, explora los libros de la biblioteca, examina los álbumes familiares, registra los cajones en el despacho, se adentra en la alcoba matrimonial e inspecciona el cuarto de baño (Mayorga 456-457). En algún momento, ve las escrituras de la casa, una radiografía de una columna vertebral, una crema antiestrías, entre otros objetos privados (Mayorga 456-457). Puesto que estas acciones se relatan en los escritos de Claudio y se basan en su experiencia, sus redacciones toman más bien el carácter de reporte o diario. Consecuentemente, desde la perspectiva de la obra, los textos escritos por Claudio no son ficción. Representan una prueba de su transgresión. Claudio no solo abusa de la confianza que Rafa ha puesto en él al acogerlo en su casa, sino que también viola la privacidad familiar de los Artola. Teniendo en cuenta que Claudio invade los aspectos más íntimos de la familia, los Artola se convierten en sus víctimas. Ellos ignoran las acciones de Claudio. No saben que él los está observando y que se han convertido en el objeto de su mirada. Los Artola desconocen el abuso que están sufriendo ya que la observación indagadora de Claudio es imperceptible. La familia cree hallarse en la seguridad de su hogar, pero Claudio socava esta expectativa y revela la vulnerabilidad de los espacios privados.

Mientras que la violencia realizada por Claudio es intangible, la que consume Germán es visible y palpable porque perjudica a otros. A Claudio le interesa observar a los Artola para conocerlos. En su segunda redacción, explica por qué escoge a Rafa como objeto de su acecho: lo elige porque es su «extremo OPUESTO. Él es normal» (Mayorga 433). Piensa que Rafa no se avergüenza de sus padres, por ello se pregunta: «¿Cómo será

su casa? ¿Cómo será la casa de una familia normal?» (Mayorga 433). Este deseo de saber lo lleva a entrar en la casa y la vida de los Artola. Claudio revela un deseo de intimidad que no ha gozado en su propia vida. No obstante, Germán se aprovecha de la oportunidad que le presenta Claudio. Lo manipula e instiga a continuar en una situación con repercusiones imprevistas. En Claudio encuentra a su doble y trata de consumir, a través de él, sus metas como maestro y escritor. Al igual que Claudio, Germán también se sentaba en la última fila porque, según él, «Es el mejor sitio. Nadie te ve, pero tú los ves a todos» (Mayorga 435). Así revela Germán su apego a Claudio: lo hace recordarse a sí mismo en su época de estudiante. Opina que «es un tío raro. O sea, un tío como Dios manda» (Mayorga 435). Germán no solo normaliza las acciones aberrantes de Claudio, sino que se aprovecha de ellas. En su alumno encuentra a alguien único a quien puede guiar y enseñar. Le dice a Juana que Claudio «tiene madera de narrador. Nunca había tenido un alumno así. No quiero que se lo crea, pero ese chaval, bien orientado...» (Mayorga 449). En Claudio, Germán puede consumir su deseo de enseñar. El maestro valora su vocación por encima de todo, por ello arriesga la seguridad de Claudio, los Artola y luego la suya misma.

Mientras Germán guía la escritura de Claudio, lo coacciona para seguir en la casa de los Artola con el fin de crear el conflicto en sus escritos. Un diálogo decisivo ocurre entre Germán y Claudio después de que Juana le dice a su marido que los relatos parecen ser una indagación sobre lo privado sin propósito, solo «levantar el tejado de una casa y cotillear» (Mayorga 445). Consecuentemente, Germán le dice a Claudio que necesita conflictos. Le aclara: «Un personaje desea algo, pero encuentra problemas para realizar ese deseo. Le salen rivales, enemigos. Antagonistas» (Mayorga 446). También le dice que «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?» (Mayorga 446). Estas frases animan a Claudio a crear el conflicto y llevar a su lector (i.e., Germán) a la incertidumbre. Decide ir a la casa de los Artola cuando Ester se encuentra sola. Le cuenta su triste historia de abandono –su madre lo dejó cuando tenía nueve años– para despertar la simpatía y desarmar a la mujer: «Nunca falla, suelto lo de mi madre y me gano la simpatía de la gente. Se establece un vínculo. El otro desea compensarme. El otro desea ser mi madre» (Mayorga 448).

Cuando Juana lee sobre esta visita, le advierte a Germán que las cosas no van a acabar bien. Siente la intensidad y el cambio en la narración puesto que Claudio acecha a Ester. De allí que Germán le pregunte a Claudio qué es lo que pretende conseguir: «¿Citarte con ella en un hotel de carretera?» (Mayorga 449). El muchacho le contesta que intenta crear el conflicto y plasmar la pregunta de oro (Mayorga 449). De hecho, su lector (Germán) ya se está preguntando qué es lo que va a pasar. El alumno en busca de conflicto crea un relato en el que desea a la madre de su compañero. Le escribe un poema. La hace sentirse amada. Luego, la besa. Finalmente, le dice a Germán que quiere sacar a Ester de su casa (467). De esta forma, se incrementan las dudas sobre las intenciones de Claudio. ¿Está Claudio seduciendo a la madre de Rafa? ¿Es su objetivo escaparse con una mujer casada? A pesar de los aspectos alarmantes en el texto —pues ahora Claudio ha creado un conflicto amoroso— Germán sigue priorizando el proceso de escritura y urge a su alumno a aplicarse en este objetivo sin importar las consecuencias. Cuando después de diez días este no le dado más escritos, le dice que no puede dejar así su narración. Debe darle un final. De esta manera, Germán se convierte en cómplice y promulgador de una situación perjudicial inesperada.

Como buen escritor, Claudio crea un final sorprendente para su lector, es decir, para Germán. Aprende de su maestro lo que caracteriza una buena historia: un final imprevisto, marcado, además, por una doble violencia física. El relato de los Artola no se puede contener bajo el enmarcado ficticio de los escritos de Claudio pues Rafa se da cuenta de que su compañero le escribe un poema a su madre y que su intención al ayudarlo con las matemáticas ha sido otra. Rafa reacciona siguiendo a Claudio hasta su casa y lo espía por la ventana. Descubre algo íntimo de su compañero: su padre tiene una enfermedad en la piel. Ahora el espía se convierte en espía y el espía en espiado; el acechado es el acechador y el acechador es el acechado. Este giro argumental revela que la violencia evoluciona y tiene fines imprevistos. Rafa acosa a Claudio por ira y resentimiento. Cuando confronta a su compañero, le explica su filosofía de la vida: si alguien le hace daño a su padre, le dará de hostias al listillo y al padre del listillo (Mayorga 468). Se siente el riesgo de la situación y se materializan las repercusiones de los escritos de Claudio. Rafa le da un codazo en el ojo a Claudio, reacciona violentamente al sentirse manipulado. La ficción se desborda y cruza palpablemente a la realidad física.

Aunque Germán interpreta las redacciones estrictamente como ficticias, las secuelas extratextuales resultan concretas, violentas e inesperadas. Luego de la revelación y el enfrentamiento que ocurre con Rafa, está la secuencia en que Germán ve a Claudio con evidentes signos de haber sido golpeado. Le pregunta qué le ha pasado en el ojo. Este no le contesta y Germán regresa al tema de las redacciones. El maestro sigue su propia obsesión con los relatos sin importar el estado físico de Claudio. El maestro le dice que tiene que darle un final a la historia, una conclusión «inevitable y sorprendente» que «reconforte al lector o que lo deje herido» (Mayorga 469). En esta secuencia, Germán emplea una violencia sutil contra su estudiante al ignorar su estado físico. Prioriza la producción literaria sobre el bienestar del individuo, actitud que aparece antes en la obra a través de los encuentros con Claudio, cuando lo alienta a seguir su arriesgado método de escribir (i.e., Claudio usa a los Artola como fuente de su material literario). Por un lado, esta secuencia expone el desinterés de Germán por Claudio; por otro, presenta el riesgo que el maestro está dispuesto a correr para obtener un buen final, una conclusión que «reconforte o hiera al lector». Cuando Germán le dice a Claudio que el final debe ser dirigido al lector, lo desafía como escritor a crear otra situación comprometida que lo inspire a escribir; este nuevo objetivo imprevisible resulta inadvertidamente turbador para el propio lector (i.e., Germán).

Claudio, guiado por la sed literaria de Germán, le da a su maestro/lector lo que le pide, un final inesperado. En la siguiente secuencia, Claudio transgrede el espacio personal y la vida privada de Germán. El joven va a la galería a ver a Juana para regresarle los libros que su maestro le ha prestado y para darle su última entrega. Ella reconoce a Claudio y lo acoge, hablan y lo invita a la casa para dejar los libros. Allí Claudio tiene la oportunidad de estar en la casa de Germán, ver sus libros y sentarse a charlar con la mujer de su maestro. También come con ella y la ve dormirse en el sofá. En esta secuencia, Claudio crea la experiencia vital que inspira el final de sus redacciones. Mientras se encuentra en la casa de Germán, Claudio escribe: «Me invita a comer. Después de comer, se tumba en el sofá y se queda dormida. Escribo todo esto a su lado, mientras ella duerme. Tiene los pies muy blancos» (Mayorga 472). Claudio observa a la mujer de Germán de la misma forma en que ya ha mirado a la madre de Rafa, aparenta tener un interés sensual. Centra su mirada en las partes del cuerpo de Ester y Juana. Esta contemplación ocurre en un domicilio

personal, espacio considerado íntimo y seguro. De esta forma, el acoso de Claudio –fuente de inspiración de su escritura– se desplaza de los Artola a la vida familiar de Germán.

De este modo, la violencia del acoso se torna hacia el maestro. La víctima de Claudio ahora es otra. Es posible que el personaje tenga rasgos que induzcan a pensar que estamos ante el síndrome del acoso, dado que persigue y acecha de forma impulsiva y compulsiva. Mientras Claudio ha establecido un contacto constante y prolongado con los Artola, también lo ha hecho con Germán, utilizando las redacciones como pretexto. Aunque no lo ha estado espiando en su hogar, sí ha puesto atención a todo detalle personal que Germán ha compartido. En la secuencia posterior a la referida, Germán regresa a su casa y se da cuenta de que Claudio ha estado allí. Juana le entrega la última redacción de su alumno. Germán la lee en silencio. Luego toma todas las redacciones y sale. El maestro encuentra a su estudiante en el parque, frente a la casa de los Artola, sentado en el banco de siempre. Ambos comentan sobre la vida de las personas que pueden observar desde este lugar. Luego, Germán le devuelve la carpeta a Claudio con todos sus escritos y le dice: «No vuelvas a acercarte a mi casa... No vuelvas a acercarte a mi mujer. Si vuelves a acercarte a ella, te mato» (Mayorga 474). La amenaza es directa, la intimidación es clara. Al verse víctima del acecho de Claudio, Germán responde de manera similar a Rafa cuando este se dio cuenta de las acciones de su compañero: la respuesta de ambos es física. Claudio escucha al maestro y le dice que desde que lo conoció tenía ganas de ver cómo vivía (Mayorga 474). Se preguntaba: «¿cómo será la casa de ese tío? ¿Quién podría vivir con un tipo así? ¿Habrá una mujer lo bastante loca, una tía tan loca...?» (Mayorga 474). Así revela Claudio que su interés por indagar en la vida privada de otros ha tenido como objetivo no solo a los Artola sino también a Germán. El final sorprendente de las redacciones de Claudio representa un segundo giro narrativo en el que el maestro se convierte también en el blanco del acoso de Claudio. Germán lo interrumpe y le da una bofetada, a lo que Claudio responde: «Ahora sí, maestro. Es el final» (Mayorga 474).

En este desenlace, la obra dramática de Mayorga y el relato de Claudio convergen cuando el relato marco (el maestro lee redacciones) y el relato enmarcado (las redacciones de Claudio) traspasan los límites entre vida y ficción. Mientras Germán interpreta las redacciones de Claudio como textos literarios que poseen libertad creativa, Claudio emplea un método

problemático para inspirar su escritura. Las redacciones documentan esencialmente un delito, y cuando las víctimas descubren la situación a la cual han sido sometidas, responden violentamente. Así, Mayorga nos invita a reflexionar como lectores sobre un tema actual: ¿cuál es nuestra responsabilidad ante los textos literarios, visuales o virtuales que llegan a nosotros? Si digerimos contenidos que se basan en la realidad o documentan la realidad, ¿en qué nos hacemos partícipes inadvertidamente?

En *El chico de la última fila*, Juan Mayorga muestra la manera en que las emociones se teatralizan. A través de un encuentro entre un maestro y un estudiante, el dramaturgo indaga en la emoción específica del suspenso y el poder que esta tiene para capturar la atención de una audiencia. También revela que un texto literario está íntimamente ligado con la realidad y la vida. Como tal, la literatura refleja la complejidad de la experiencia humana y nuestra responsabilidad ante ella.

OBRAS CITADAS

- Di Pastena, Enrico. «La escritura forja mundos (y engaños): *El chico de la última fila*, de Juan Mayorga». *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 43, no. 2, 2018, pp. 303-342. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/26637072.
- Mayorga, Juan. *El chico de la última fila. Teatro 1989-2014*. Ediciones La ña rota, 2017.
- _____. «Entrevista con John P. Gabriele». *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 25, no. 3, 2000, pp. 1095-1103. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/27741512>.
- _____. «Una ciudad es más rica si tiene teatros y se empobrece si los pierde». Entrevista con Karina Sainz Borgo. *Voz pópuli*, 16.12.2020, <http://www.larota.es/noticias/rotas/karina-sainz-borgo-entrevista-mayorga-una-ciudad-es-m%C3%A1s-rica-si-tiene-teatros-y-se>. Consultado el 30 de abril de 2021.
- Orozco Vera, María Jesús. «La escritura como revelación: Claves temáticas y estrategias artísticas en *El chico de la última fila*, de Juan Mayorga». *Cauce: Revista internacional de filología, comunicación y sus didácticas*, no. 34-35, 2011-2012, pp. 295-306. https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce34-35/cauce_34-35_016.pdf

- Salem, Diana. «La representación de lo real en *El chico de la última fila*, de Juan Mayorga». *Escritura, cultura y referencialidad*. Coordinado por Daniel Altamiranda, Editorial Dunken, 2015, pp. 193-206.
- Smith, Greg M. *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge University Press, 2003.
- Smuts, Aaron. “The Desire-Frustration Theory of Suspense.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 66, no. 3, 2008, pp. 281-290. EBSCOhost, doi:10.1111/j.1540-6245.2008.00309.x.