



Teatro español en Tucumán: *El chico de la última fila* de Juan Mayorga

Valeria Mozzoni

UNT-CONICET

valeriamozzoni@hotmail.com

Resumen

El escritor español Enrique Vila-Matas afirma que no cree en la división entre escritores españoles y latinoamericanos puesto que todos habitan la misma lengua. Y, aunque él se refiere puntualmente a la narrativa, hacemos nuestra su idea –y la extendemos a los demás géneros– diciendo que hay un tipo de literatura de hoy que escapa a cualquier integración dentro de una literatura nacional. Así parece demostrarlo la obra teatral *El chico de la última fila* del madrileño Juan Mayorga, estrenada y multipremiada en Tucumán en el año 2007 y reestrenada en 2008, que logra comunicarse con todo éxito con el público tucumano a partir de planteos tan universales como actuales.

Palabras clave: teatro – puesta en escena – mirada – recontextualización

*En otro tiempo me atrajo la idea de convertirme
en una mirada fuera de mí: estar fuera de mí y mirar.
Como hacía Pessoa. Convertirme, pues, en un
fantasma, en una manera de ver, en una mirada ajena.*
Enrique Vila-Matas

Un juego de miradas

El madrileño Juan Mayorga, autor de *El chico de la última fila*, dice sobre su texto: “He escrito una obra sobre maestros y discípulos; sobre padres e hijos; sobre personas que ya han visto demasiado y personas que están aprendiendo a mirar”.¹

Un juego constante de múltiples miradas que se suceden, se determinan, se entrecruzan y se confunden, puede ser una de las claves para “leer” la propuesta escénica que, sobre la obra de Mayorga, hace el Director Leonardo Goloboff.

Este juego de miradas al que hacemos referencia es perceptible, creemos, en dos ejes, el de la fábula² y el de los diferentes códigos de la puesta en escena. Es decir, los ejes del qué y el cómo.

¹ Palabras del autor, citadas en el Programa de mano que se entregaba al público en las puestas llevadas a cabo en Tucumán, temporadas 2007/2008.



La obra cuenta la historia de un profesor de lengua y literatura que un día como tantos, corrige mediocres redacciones de sus adolescentes alumnos, hasta que descubre una que llama su atención. La escribe Claudio, el chico de la última fila, quien se introduce a la vez que involucra a su profesor en un peligroso viaje en el que vida y literatura parecen confundirse.

Claudio ha decidido convertirse en *una mirada*, en *una manera de ver* la vida de los otros. Germán, el docente desencantado de su profesión y de su vida personal, se entusiasma con el incipiente talento del joven escritor.

En el complejo juego de miradas, la de Claudio parece ser la primera. Se ha erigido en observador de la familia de su compañero Rafa, perfecto ejemplo de la clase media acomodada, a la que describe minuciosamente en sus escritos escolares. El primer receptor de las redacciones es el profesor, convertido, por tanto, en la segunda mirada que recae sobre el grupo familiar escudriñado. Pero Germán, inusualmente entusiasmado por la producción del joven alumno, comparte con su esposa la lectura de los textos, propiciando el ingreso de una tercera mirada; la de Juana, su mujer.

La pretensión de objetividad resulta imposible y las miradas se complejizan en opiniones y acciones. Claudio pasa a ser parte de lo que observa, integrándose cada vez más en la vida familiar de Rafa. El profesor, estimula la escritura para que no se limite a la mera descripción; y Juana, advierte constantemente sobre el peligro de inmiscuirse en vidas ajenas, criticando la abominación de estos escritos pero interesándose a la vez, por cada continuación.

Hasta aquí, el plano de la ficción; pero como estamos ante una obra de teatro que sólo se concreta como acontecimiento teatral completo por medio de la puesta en escena, debemos considerar una cuarta mirada, la de los espectadores. Receptores privilegiados en el circuito comunicativo del teatro, los integrantes del público constituyen la mirada totalizadora que integra las otras tres, necesariamente parciales.

El segundo eje en el que puede percibirse el juego de miradas es, como hemos dicho, el de los diferentes códigos involucrados en la puesta en escena: modalización de la palabra y poética de la interpretación actoral, vestuario, iluminación, escenografía, accesorios, gestualidad, movimientos, etc. (Dubatti, 1999).

En una escenografía particularmente operativa, conviven permanentemente en escena los tres espacios principales donde se desarrolla la acción dramática. Estos son: una

² Entendemos por fábula, junto a Jorge Dubatti "*al conjunto de actores y objetos vinculados a través de una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados entre sí, en un espacio y un tiempo*" (1999: 57).



habitación en la casa del profesor (biblioteca), un interregno que funciona alternativamente como parque y como el espacio institucional del colegio, y la casa de la familia de Rafa (ambientes interiores y exteriores). Esta distribución favorece, como es obvio, la mirada integradora del público y también permite una construcción casi cinematográfica de las escenas que se suceden a veces sin solución de continuidad, de manera vertiginosa. Por ejemplo, cuando la escena principal se está desarrollando en la casa del profesor, quien lee junto a su mujer lo escrito por Claudio, se ilumina el otro extremo del escenario que constituye el hogar de Rafa y su familia y, aquellos que están leyendo cobra vida trasladando la acción a ese otro espacio. Así también ocurre cuando Claudio está directamente de cara al público, narrando lo que escribió, y sus palabras se desplazan a la acción concreta llevada cabo en casa de su compañero de estudios.

De esta manera, no sólo el público es receptor de cuanto ocurre en escena, sino que también los personajes resultan por momentos espectadores de lo que leen o escriben. Este tipo de resolución estética de la puesta es la que refuerza, desde la representación, el complejo juego de miradas que domina esta obra de Mayorga en la forma de una metateatralidad estructural en tanto resulta una reflexión sobre los procedimientos del género dramático en sus diversos planos.

El chico de la última fila en Tucumán

La obra del madrileño Juan Mayorga subió a escena en Tucumán, con carácter de estreno nacional, en junio de 2007 bajo la Dirección de Leonardo Goloboff. Protagonizada por consagrados actores locales como Gloria Berbus, Juan Tríbulo y Pablo Delgado, esta puesta cuyo elenco estuvo integrado además por Alejandra Jiménez, Rubén Lizondo y Eliseo Jantzón, permaneció en cartel en el Círculo de la Prensa hasta fines del mes de septiembre de ese año.

El éxito de la temporada 2007 se vio coronado por los dos premios con los que se alzó la obra en la entrega de los Artea, galardones con que la Asociación Argentina de Actores filial Tucumán, distingue a lo más destacado del teatro local. De las varias nominaciones con que contaba, *El chico de la última fila* se llevó las de Mejor Director en la figura de Goloboff y la de Mejor Actor Protagonista para el joven Pablo Delgado.

En mayo de 2008 la obra volvió a los escenarios tucumanos ya que *“había dos razones fundamentales para hacerla. La primera, porque había mucha gente que se quedó*



sin poder verla. Y la segunda, porque es una historia muy linda que vale la pena ponerla a consideración de todos”, señaló el actor Juan Tríbulo (*La Gaceta*, 2008). La triunfante reposición siguió en cartel hasta el primer fin de semana de agosto de este año.

Ahora bien, ¿cómo llegó *El chico de la última fila* a Tucumán? La historia parece ser más o menos así: un Director y Autor tucumano –por adopción– sentado en una butaca en un teatro madrileño en el verano (europeo) del 2006 viendo una superproducción y preguntándose ¿qué texto habrá detrás?...

Así fue como Leonardo Goloboff consiguió el texto de manos de su autor y se propuso traerlo a Tucumán.

Recontextualización

Por supuesto que nada es tan sencillo y una vez tomada la decisión de poner en escena esta obra en una provincia del norte argentino, vino el trabajo de (re)contextualización.

En los medios gráficos tucumanos se habló de la “adaptación” de Goloboff sobre el texto español; conviene desambiguar este término si vamos a utilizarlo aquí. Entendemos junto a Jorge Dubatti que una adaptación es

[...] una versión dramática y/o espectacular de un texto-fuente previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad de dicho texto para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad. (Dubatti, 1999: 70)

Nosotros hemos propuesto arriba el concepto de recontextualización por entender que es una de las posibilidades de la adaptación. En el circuito de la comunicación teatral, el Director es, fundamentalmente, un intermediario entre el texto literario y el público, por medio del texto espectacular que propone. El texto literario ha sido creado para ser representado. Se “realiza”, se convierte en hecho teatral completo precisamente en el texto espectacular. Cuánto se corresponden el uno con el otro dependerá del Director, es decir, de los cambios de diferente calidad y cantidad que éste practique sobre el hipotexto elegido.

Entonces, esta recontextualización cultural llevada a cabo por Goloboff implica no sólo una “traslación de lenguaje”, sino también una versión escénica propia y una decodificación del texto-fuente en función del público al que está dirigida esta puesta. Pero vayamos por partes.



El chico de la última fila tal y como fue escrito, llamémosle en “español peninsular”, podía generar perturbaciones al oído del público tucumano y argentino en general. Podía sonar demasiado literario o mejor demasiado artificioso a los espectadores locales, actuando en desmedro del tono conversacional y coloquial que el autor pretendió darle. Por lo tanto, la primera preocupación del Director fue lograr una traslación al “argentino”, a un argentino promedio, respetando el nivel de lenguaje utilizado por el autor para cada personaje.

Esto supuso en primer lugar, cambiar el tratamiento de “tú” por el –para nosotros– más coloquial y comunicativo “voseo”. En segundo lugar, optar por acentuar la penúltima sílaba en el caso de la segunda persona singular del presente del subjuntivo (“saltes”, “vayas”, etc.) aunque en nuestro país se use mucho la acentuación aguda, (“saltés”, “vayás”). Y, en el caso de la segunda persona (singular y plural) del presente del indicativo, respetar las formas de expresión tan argentinas, como por ejemplo: “mirás”/ “miran”, “querés”/ “quieren”, “podés”/ “pueden”, “sos”/ “son”, etc.

En tercer lugar, conservar los modos compuestos utilizados por el autor español en el original, ya que coinciden con los usos de las provincias del norte de nuestro país, donde lo habitual es esta forma expresiva con auxiliar (“No les he pedido que compongan...” en lugar de “No les pedí...”; “Este año me he propuesto...” en lugar de “Me propuse...”, etc.).

Por último, modificar las palabras y giros que no se entenderían (como “gilipollas” o “darle de hostias al tío”), además del uso del ya famoso “coger” que remite, en nuestras tierras, a otro tipo de acción.

Conseguir una versión escénica propia es el trabajo fundamental de un Director, en tanto, su responsabilidad es otorgar materialidad a las palabras del autor. Una materialidad que, generalmente, va mucho más allá de las didascalias presentes en el texto literario y que constituirá, precisamente, la “identidad” de su puesta.

Cuando hablamos de una recontextualización en términos de versión escénica propia nos referimos, para el caso de *El chico de la última fila*, a que el Director responsable de la puesta tucumana trabajó sobre un texto literario en el que las didascalias son escasas y muy poco precisas, incluso en cuanto a escenografía y vestuario. Podemos encontrar el fundamento de esto en algunas declaraciones del propio Mayorga sobre su teatro. Indica el madrileño en una entrevista, que nunca quiso ser un autor hermético y que intenta que sus textos se abran a muchas representaciones posibles e imprevisibles (Campal, 2005).

Además, recordemos que Leonardo Goloboff tuvo su primer contacto con la obra justamente presenciando una puesta española con características de superproducción; por



lo que debió desprenderse del impacto visual de esa “puesta otra” y tomar decisiones no sólo de acuerdo a su propia poética escénica para este texto sino también a las posibilidades materiales del contexto teatral tucumano, lo que no es un detalle menor.

El primer y fundamental tema a resolver fue el de la espacialidad; según el Director, una vez resuelto esto, todo lo demás viene casi por añadidura³. Así, como hemos dicho, estableció los tres espacios: casa del profesor, casa de los Artola (la familia observada) y el operativo espacio del medio que cumplía varias funciones. Los tres espacios, tan cercanamente comunicados, favorecen la progresión vertiginosa de escenas casi a la manera del *zapping* televisivo. En el texto literario del autor español⁴, carente prácticamente de didascalias, estos pasos de un espacio a otro, de una escena a otra no están indicados, simplemente suceden.

En la puesta tucumana los efectos de vértigo y sucesión no se pierden pero se dan casi naturalmente, permitiendo que los espectadores puedan percibir en toda su complejidad pero de manera inteligible, el juego de miradas del que hablábamos más arriba.

Aquí es donde se advierte (y se agradece, hay que decirlo) el tercer punto que mencionábamos para hablar de la recontextualización llevada a cabo por Goloboff; se trata de la decodificación del texto en función del público.

Versión escénica y decodificación van de la mano, dependen una de la otra y se retroalimentan. Como planteábamos hace un momento, la materialización del texto literario resulta de la intervención, de la mediación del Director. De cómo éste lee el texto y lo imagina en escena según los recursos materiales y humanos con los que cuenta y, por supuesto, según la intencionalidad última que lo lleva a montar tal o cual obra en un contexto (tiempo y espacio) particular.

Para *El chico de la última fila*, versión tucumana, Goloboff además de las modificaciones léxico-expresivas que ya comentamos, realizó algunos cortes al texto original. Se trata de la supresión de unas pocas escenas que refuerzan lo que en la acción ya ha quedado planteado; por ejemplo alguna “reescritura” que hace Claudio de su propio texto luego de las devoluciones de su profesor. También, con delicada sutileza, el Director-adaptador, excluyó algunos pasajes de los diálogos o integró varios parlamentos en uno solo. Esto contribuye a despejar el texto de reiteraciones y favorece la progresión hacia el desenlace.

Además, en función del efecto de contigüidad de los espacios para reforzar la resolución de escenas que transcurren en forma simultánea (lectura o narración del texto del

³ Entrevista personal a Leonardo Goloboff realizada por quien suscribe el 27 de agosto de 2008.

⁴ Contamos con una copia del texto original de Mayorga, cedida por el Director Leonardo Goloboff.



Claudio – materialización de lo leído-narrado en escena), el Director optó por la ruptura de la cuarta pared, sobre todo para los momentos en que el adolescente “relata” lo que ha escrito, dirigiéndose entonces, directamente al público que interviene como cuarta mirada según lo que hemos propuesto anteriormente.

En relación con esto último, hay que decir que el Director no sólo recorta y suprime sino que también incorpora elementos que no están previstos en el texto de Mayorga. Nos interesa destacar, en la línea de ruptura de la cuarta pared, el final que le da Goloboff a la puesta tucumana, en el que con una acción sencilla pero altamente significativa, el Profesor (Germán) le baja la persiana de su casa a Claudio, excluyéndolo de su mundo, como ya lo han hecho los Artola, pero también baja la persiana al público como diciendo: *¿ustedes qué miran?*

En la compleja red de miradas que se suceden en la obra, la de Claudio, la de Germán y su esposa y la de los espectadores, subyace otra, anterior y extrínseca que es la del Director que decodifica el texto-fuente. Manifiesta Goloboff, en una entrevista que le realizáramos, que su intención es ser un comunicador, esto implica trabajar sobre las zonas ambiguas que propone el texto, aprovecharlas y explotarlas pero evitando que la ambigüedad se convierta en desconcierto para los espectadores. En este sentido adhiere a la opinión de Germán cuando le dice a Claudio: *El arte debe iluminar el mundo, no extender la confusión.*

Otro punto que nos interesa señalar es que, salvo unas pocas excepciones, el Director respetó todas las referencias culturales (autores, obras) que, a manera de intertexto, atraviesan la obra de Mayorga. Consultado sobre si su teatro es “culturalista”, el madrileño responde que su sueño es hacer un teatro culto más no elitista. Un teatro que “respete al espectador, que convoque su imaginación y su memoria y también lo desafíe” (Navarro, 2004). Su teatro resulta entonces, como el propio Mayorga lo define, un teatro “de experiencia”, que se propone servir para que los hombres amplíen su experiencia del mundo.

Por último, no queremos dejar de mencionar en relación con la adaptación-recontextualización llevada a cabo por el Director para la puesta tucumana, el hecho de que todas las variaciones efectuadas sobre el texto-fuente debieron ser aceptadas por el autor. Para cualquier Director, elegir una obra cuyo autor está vivo implica siempre tener que negociar el espectáculo. Hay, incluso, dramaturgos que no admiten ninguna modificación a su texto.



En el caso que nos ocupa, existió un intercambio epistolar (vía e mail) entre Goloboff y Mayorga, en el que el Director presentó y justificó su propuesta y el autor aprobó, sin objeción, cada una de las sugerencias formuladas. Este proceso se completó con el envío al autor de una grabación en DVD de una de las funciones de *El chico de la última fila*, que motivó una carta de Mayorga dirigida al elenco tucumano en la que el dramaturgo español destaca la “sabiduría” del Director para hacer sencillo lo complejo, y la enorme humanidad que Juan Tríbulo (quien interpreta a Germán) le otorga al personaje.

Comentario final

El escritor español Enrique Vila-Matas afirma que no cree en la división entre escritores españoles y latinoamericanos puesto que todos habitan la misma lengua. Y, aunque él se refiere puntualmente a la narrativa, hacemos nuestra su idea –y la extendemos a los demás géneros– diciendo que hay un tipo de literatura de hoy que escapa a cualquier integración dentro de una literatura nacional.

Así parece demostrarlo la obra teatral *El chico de la última fila* del madrileño Juan Mayorga, estrenada y multipremiada en Tucumán en el año 2007 y reestrenada en 2008; que logra comunicarse con todo éxito con el público tucumano a partir de planteos tan universales como actuales. Mayorga parece tener plena conciencia de que su público potencial está en todo el mundo; así lo señala en una entrevista en la que afirma: “Hay una fragmentación de los públicos y de los mundos teatrales, pero esta fragmentación no es geográfica, ni de tipo estatal” (Navarro, 2004).

Al ser consultado sobre su decisión de poner *El chico de la última fila* en Tucumán, Leonardo Goloboff destacó la universalidad, tanto del planteo sobre el encuentro intergeneracional, como del tema de la creación y del estímulo a la creación.

No es menor el hecho de que Goloboff subraya que además se trata de un texto literariamente valioso, una obra bien escrita por un dramaturgo que es también un buen literato. Y esto lo dice, justamente, un Director que también escribe.

Manifestó el responsable de la puesta tucumana que quería contar la historia de un chico creativo, mal conducido. Un chico que en el afán creativo termina por meterse en mundos que, para los adultos, le están vedados. Y estos adultos, que no saben cómo resolver la problemática del joven, terminan por cerrarle sus casas, por bajarle la persiana. Este es el planteo sencillo pero a la vez agudo que hace que la obra de Mayorga trascienda



fronteras espaciales sin perder su genuino encanto y sin desmedro de los sentidos profundos que ofrece.

Mayorga y Goloboff, autor y director, dos miradas –ya que de miradas hemos hablado aquí– que parecen converger en un teatro que busca mucho más que entretener o halagar al espectador.

Bibliografía

Campal, José Luis (2005). “Charlando con Juan Mayorga”. *La Ratonera*. Revista asturiana de teatro, n15, septiembre (<http://www.proscritos.com/larevista/notas>).

Dubatti, Jorge (1999). *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Buenos Aires: ATUEL.

La Gaceta (2008). Sección Espectáculos, 24 de mayo de 2008.

Navarro, Luis (2004). “Entrevista a Juan Mayorga”. *Proscritos-La revista*. Año 3, n11, mayo (<http://www.proscritos.com/larevista/notas>).

Datos de la autora

Licenciada en Letras (Universidad Nacional de Tucumán) y estudiante regular del Doctorado en Letras (UNT – Argentina). Actualmente posee una Beca de Postgrado Tipo I otorgada por el CONICET. Ha publicado: “*El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega: un clásico actualizado en una puesta escénica tucumana”, ILE – Universidad Nacional de Tucumán, 2004; además de artículos en actas y libros especializados. Es integrante del Proyecto: “Presencia hispánica en el espacio multicultural de Tucumán”. Aprobado por el CIUNT para ser desarrollado en el período 2008-2011.

Los resultados de sus investigaciones han sido difundidos en encuentros nacionales e internacionales.

