

Idea y composición como pilares del edificio teatral ferreriano*

Manuel Pérez Jiménez
Universidad de Alcalá

1. Introducción

La irrupción, tan relativamente reciente cuanto plenamente fecunda, de Juan Ignacio Ferreras en el campo de la creación teatral supuso un acontecimiento tan alejado de los ecos encomiásticos que suele brindar la proximidad a los círculos del poder artístico, como rico en consideraciones de gran calado en los niveles más verdaderamente esenciales de la historia del teatro y de la entidad conceptual y estilística de la obra del propio autor.

Dichas consideraciones abren un sugerente haz de paradojas que afectan a diversos aspectos del teatro de Ferreras y cuya evidenciación resulta, por lo mismo, necesaria para dar cuenta de la notable singularidad del mismo, propósito evidenciador al que intenta responder el presente estudio, más digno de elogio por cuanto pueda contribuir a acercar estas obras al gusto y a la comprensión del lector, que por cualquier pretensión –bien ajena a estos párrafos- de cerrar la descripción de una labor creadora que, como hemos señalado, se halla todavía en una fase creciente y demanda por ello nuevas y futuras aproximaciones críticas.

En el presente volumen, podrá el lector encontrar clarificadores trabajos analíticos, centrados en la considerable producción de obras teatrales breves de Juan Ignacio Ferreras. De manera complementaria, el nuestro adoptará como objeto de estudio las obras de este autor que podemos considerar mayores (por presentar el formato y alcance habitual de los textos que sustentan las funciones de teatros y salas en nuestros días) o extensas (por contraste con aquella otra creación teatral ferreriana recién mencionada). Una parte muy considerable de este teatro extenso de Juan Ignacio Ferreras ya ha sido publicada en un volumen, titulado, en el momento de su aparición, *Obra Dramática. Trilogías*.¹ El

* El presente trabajo fue publicado en el libro: *Geometrías del laberinto. Estudios sobre la obra de Juan Ignacio Ferreras*, Mireya Angulo (ed.), Colmenar Viejo (Madrid), La biblioteca del laberinto, 2010, pp. 221-248.

¹ Dicho volumen (Ferreras, 2006) incluye un estudio preliminar nuestro, cuyas líneas generales reproducimos como parte del presente trabajo.

contenido de dicho tomo se halla formado por nueve piezas que se agrupan en tres trilogías, denominadas estas últimas *Teatro de internos*, *Teatro de finales* y *Antiteatro*. Los nueve textos están fechados en un breve período inscrito en los primeros años del siglo veintiuno. Algo posteriores son las otras dos piezas que conforman el teatro extenso de Juan Ignacio Ferreras y completan, por tanto, el objeto del presente estudio. En efecto, *Pasarela* y *Ha llegado Godot o para acabar con Samuel Beckett* ofrecen, además de sus propios valores intrínsecos, la condición de suponer sendos colofones (de rango existencial, nítidamente explicitado mediante procedimientos metateatrales) para el conjunto general de estas obras, viniendo con ello a culminar, en los planos compositivo y temático, un universo creador que, con todo, se presenta como susceptible de generar nuevas piezas en el futuro inmediato.

Hallamos, así pues, once piezas de cuya relevancia particular y colectiva procuraremos dar cuenta en los siguientes párrafos, escritas todas ellas, como se ha dicho, en un intervalo temporal tan breve cuanto reciente. Lo singular de este hecho requiere, pensamos, alguna explicación, tanto más pertinente cuanto que contribuirá sin duda a la más cabal comprensión de la obra del autor y a la caracterización que, de la misma, realizamos en el siguiente trabajo introductorio. Aunque Ferreras cuenta con un primer y muy original conjunto de piezas breves (Ferreras, 1995), unificadas temática y estilísticamente bajo el título del volumen en el que han sido publicadas (*Esperpentos nacionales*), realiza nuestro dramaturgo su obra teatral mayor en una fase avanzada de su trayectoria biográfica, etapa que, a su vez, se corresponde con sendas y dilatadísimas trayectorias en los ámbitos creativo e intelectual.²

En efecto, este autor, a quien se debe la investigación de mayor alcance acontecida en la historiografía de la narrativa española,³ tiene de sobra acreditados los perfiles de historiador de la novela y, en menor medida, del teatro,⁴ como lo muestra cualquier consulta a los repertorios bibliográficos más comunes, así como también a los más especializados. A las consiguientes labores de lectura de textos, recopilación de datos, elaboración de descripciones, trazado de tendencias y evidenciación de fenómenos literarios de alcance general -generadoras todas ellas de bien fundamentados hábitos de reflexión y de trabajo conceptual-, une Ferreras el enorme caudal de una experiencia vital que ha navegado las aguas bravas de nuestra época, especialmente convulsa en el terreno del pensamiento, nadando a brazo partido en el torrente de la vida, cuando no inspeccionando con precisión sus procelosas corrientes desde el prisma del pensador y del estudioso. Y, ya sumido de lleno en el piélago literario, el investigador se ha revestido, con

² A la explicitación de ambas trayectorias responde el propósito del presente volumen, así como al de rendir merecido homenaje a la ingente labor humanista del autor.

³ Véase, como culminación de la misma, su ingente historia de la novela española (Ferreras, 2009).

⁴ Son referentes ineludibles para el conocimiento de la historia del teatro español, entre otros, los libros Ferreras (1988) y Ferreras (1989), el segundo en coautoría con Andrés Franco. Ambos forman parte de la imprescindible *Historia crítica de la Literatura Hispánica*, publicada por Editorial Taurus y dirigida por nuestro autor (a los dos volúmenes mencionados corresponden, respectivamente, los números 25 y 18 de la colección).

profusión y suerte notables, de los ropajes del creador, dando a la imprenta y a los lectores una cuantiosa labor -que aún continúa- como autor de poemarios, novelas, diálogos y otras manifestaciones de una creación literaria que -hay que decirlo- es una y consustancial con la faceta ensayística del autor, configurando así, en su integridad, el perfil de auténtico escritor que caracteriza a Juan Ignacio Ferreras. En relación con este perfil, el carácter reciente de su condición de dramaturgo viene a constituir la primera de las varias paradojas sobre las que estos párrafos tratan de llamar la atención. La relevancia de la misma para la caracterización del teatro ferreriano se relaciona con la importancia cuantitativa y cualitativa del componente conceptual en la obra de nuestro dramaturgo, aspecto éste en el que estaremos necesario insistir a lo largo de esta exposición.

Por otra parte, debe ser también considerado el contraste existente entre la condición de *opera prima* del teatro que estamos estudiando y la coherente organicidad de las obras que lo conforman. En efecto, la reiteración del número tres en el conjunto y en el interior de las siguientes trilogías (por no hablar ahora de las dos piezas que coronan el edificio), más allá de cualquier significado órfico o cabalístico (manifiesto, por ejemplo, en la obra valle-inclaniana), informa al lector sobre el carácter cuidadosamente estructurado de esta obra, en la que se aúnan los resortes intuitivos y profundos de la creación artística con -de nuevo- la presencia del plano conceptual en todos los órdenes de la tarea llevada a cabo por Juan Ignacio Ferreras. De manera bien evidente, cada una de las trilogías se halla atravesada por un hilo conductor que alimenta -bien en el plano temático, bien en el formal o, más propiamente, en la intersección de ambos- la unicidad de las piezas que las conforman. Así, elige el autor la denominación de *Teatro de internos* para tres piezas que, aunque diferentes en sus moldes genéricos y en sus estilos escénicos, poseen como rasgo común -y como elemento generador de similitudes entre sus respectivos fondos conceptuales- las situación de internamiento que envuelve a sus personajes, bien sea aquélla la del centro psiquiátrico (*Internos*), bien la de la institución asistencial para los mayores (*El futuro desvelado*), bien -en el filo de una situación límite en toda regla- la de la antesala hospitalaria del fin de la vida (*Sainete mortal*). Igualmente, el marbete *Teatro de finales* sobrepuesto a la tríada de obras que conforman este grupo alude explícitamente a la presencia de la catástrofe o del fin súbito en las obras *El director de teatro* (el acabarse acelerado de una vida y de un imperio lo es, también, de una forma de ver el mundo), *La piel de la culebra* (luminosa metáfora sobre la renovación del ciclo de la existencia) y *That is the question* (codificada, de acuerdo con su subtítulo, como farsa económica). En los tres casos, como veremos, la fuerza del elemento situacional que unifica la trilogía supera el plano meramente argumental para alcanzar el ámbito de la concepción existencial, imprimiendo así otros tantos rasgos singularizadores que vienen a sumarse a las particularidades formales de las tres obras. Finalmente, en la trilogía titulada *Antiteatro* es la reflexión metateatral el plano que proporciona una base temática y estética común a las piezas *Academia de teatro*, *El gran teatro del mundo* y *Un ensayo*, propiciando al mismo tiempo la elaboración, por parte del autor, de aparatos conceptuales que van más allá de la mera -pero cierta y clarividente- contraposición entre escena y literatura como elementos conformadores del arte del teatro.

De esta manera, el carácter de creación *hecha* que se desprende de la descripción que acabamos de realizar constituye -con respecto a una obra teatral, aunque reciente, ya

relativamente amplia y, sobre todo, sólidamente cohesionada- una segunda y feliz paradoja que, de nuevo, halla la conciliación de los términos que la conforman en la condición netamente *intelectual* del teatro de Ferreras, la cual anima, como estamos viendo, el fondo del que brotan sus rasgos caracterizadores.

Esto último nos advierte acerca de la tercera y, quizá, más feraz y enriquecedora de las paradojas constitutivas de las obras que estamos presentando. Éstas, en efecto, van a poseer en todos los casos sendos núcleos temáticos de gran densidad y de elaborada estructuración conceptuales, los cuales dotan a estas piezas de contenidos altamente relevantes y enriquecedores para el receptor. Ahora bien, dichos contenidos aparecerán envueltos en procedimientos comunicativos –de rango, siempre, inequívocamente teatral- que, aunque variados, coinciden en la eficacia que emana de la seducción ejercida por unos universos imaginarios sofisticados, a veces, y atrayentes, en todos los casos. Y, si lo primero confirma el carácter *intelectual*, ya señalado, del teatro de Juan Ignacio Ferreras, lo segundo advierte sobre la condición auténticamente *teatral* de las obras que aquí se estudian.

La identificación y consiguiente descripción por la historiografía teatral de una tendencia o corriente *intelectual* en el teatro español contemporáneo –y, específicamente, actual- se percibe como una necesidad ineludible tras la aparición del teatro de Ferreras. Y ello, no porque se produzca la inexistencia absoluta de una producción adscrita a dicho rasgo, sino precisamente porque las obras a las que el mismo podría ser aplicado todavía aguardan una sistematización que señale y explique su común entidad, singularizándolas a la vez con respecto al resto de las piezas del teatro actual.⁵ Bien es verdad que dichas obras no son numerosas, del mismo modo que tampoco llegan a caracterizar considerables porciones –y, menos aún totalidades- de la creación de dramaturgos concretos. Resulta, en este sentido, evidente que la proyección sobre el escenario de contenidos relativamente elaborados desde el punto de vista conceptual exige condiciones de experiencia y, sobre todo, de formación que apenas se conjugan en algunos autores, por lo mismo que también escasean en la creación literaria y artística en general, sin duda en lógica correspondencia con la valoración que dichas condiciones adquieren en el panorama cultural español de nuestro tiempo. Sin embargo, es cierta la existencia de piezas cuya razón de ser se justifica desde la inserción, en marcos ficcionales y escénicos auténtica y eficazmente teatrales, de contenidos conceptuales relevantes, ya sea por la altura y elaboración de sus planteamientos, ya sea por la fundamentación de éstos en labores de investigación que cuentan, en algunos casos, con trabajos de varios años. En este sentido, la categoría *intelectual* se torna imprescindible para la adecuada comprensión de una parte del teatro español de hoy, si bien la historiografía convencional carece, en general, de dicho concepto sistematizador, pese a hallarse éste sólidamente asentado en la historia de la novela contemporánea, como lo prueban los estudios llevados a cabo, precisamente, por el propio Juan Ignacio Ferreras en su condición –ya reseñada- de investigador y de historiador de la literatura. De todas formas, la necesidad de considerar una corriente o tendencia de teatro

⁵ Por nuestra parte, hemos llevado a cabo tareas de sistematización del teatro español actual en varios estudios (Pérez, 2004 y 2005). Estimamos que la corriente de teatro *intelectual* que estamos considerando se incardina sin dificultad en el ámbito del *Teatro-Asunto* que describimos en estos trabajos.

intelectual en el panorama inmediato del teatro español actual viene refrendada por la existencia de importantes obras cuya esencia responde a la tipología designada por dicha categoría.⁶ Y, como sucede en tales obras, también en las de Juan Ignacio Ferreras coexisten los núcleos reflexivos o conceptuales con manifestaciones estilísticas tan notables desde la perspectiva teatral cuanto atractivas para el gusto del receptor.

Estas materializaciones formales se caracterizan, en primer lugar, por una notable variedad, que pone en juego –considerado el conjunto de la obra completa del autor– procedimientos que se extienden desde el ámbito propiamente compositivo hasta el más específicamente escénico. Entre los primeros, se cuentan los referidos a la configuración de las obras, tales como los que afectan a los planos de la dramaticidad (conflictos nítidamente trazados, como en *El director de teatro*) o de la narratividad (introducción de elementos de intriga y, en general, anécdotas subyugantes); o bien, los relacionados con la esfera de la ficcionalidad (sobre todo, con la utilización de elementos metaficcionales en varias de estas piezas). Si en todos estos recursos compositivos se advierte la influencia vivificadora del profundo conocimiento de las técnicas narrativas que, como estudioso y como creador, posee Ferreras, también es cierto que los procedimientos que vamos a mencionar a continuación revelan una dilatada y rigurosa familiaridad con el hecho teatral, tanto en su vertiente de objeto historiográfico (materializada en los varios ensayos teatrales del autor), como en la de actividad escénica y espectacular, a la que Juan Ignacio Ferreras ha prestado atención y asistencia desde antiguo. En efecto, no podrá por menos de sorprender al lector (y de seducir al director de las futuras –y también, de las ya acontecidas– puestas en escena) la profusión de recursos materializados de manera explícita en las acotaciones de los textos y extraídos del juego consciente y enriquecedor que el autor encomienda a los códigos de la escenidad. Abundan, pues, en estas obras las didascalias que muestran el plan de disposición del espacio escénico, de la luminotecnia o del sonido; así como aquellas que informan sobre los signos relacionados con el cuerpo y la voz del actor; como, finalmente, las que señalan con precisión los aspectos de dinamismo y de movimiento escénicos.

Tal cúmulo de procedimientos formales sustenta, además, el que quizá sea uno de los aspectos más valiosos de la creación teatral de Juan Ignacio Ferreras, cual es el de la portentosa intertextualidad de su teatro, que pone en juego –confirmando desde una nueva perspectiva su condición de *intelectual*– un haz de referencias que abarcan amplios espacios del pensamiento universal, si bien con predominio de los que se alimentan de la literatura y, sobre todo, de la historia del teatro. A este respecto, bastará con recordar títulos de la obra completa del autor tales como *That is the question*, *El gran teatro del mundo* o *Un ensayo*, cuyos respectivos y muy explícitos referentes aparecen relacionados con Shakespeare, Calderón o Goethe, así como la inequívoca referencia beckettiana de *Ha*

⁶ Entre estas obras, es posible destacar ejemplos tan notables del teatro *intelectual* como lo son algunas de las creaciones de Santiago Martín Bermúdez (*Garcilaso: coloquio y silencio* y, sobre todo, *El vals de los condenados*) o como varias de las piezas, de densísimos referentes históricos, culturales o conceptuales, escritas conjunta o separadamente por los dramaturgos Rodolf y Josep Lluís Sirera (*Silencio de negra* o la más reciente *Benedicat*).

llegado Godot, explícita ya en el subtítulo de la pieza. Una vez más, resultará útil apelar a la unicidad de la obra escrita por nuestro autor, que –desde una configuración literaria no lejana al género teatral- ha dado recientemente a la luz de las imprentas y a la delectación de sensibilidades y mentes su *Don Juan*, trilogía de novelas dialogadas sobre el mito y la figura de este personaje universal, tan intensamente generador de referencias intertextuales en la historia de la literatura.⁷

Tanto la existencia, en la obra de Juan Ignacio Ferreras, de las paradojas que acabamos de describir como, sobre todo, la aportación de las mismas al enriquecimiento formal de su teatro obligan a matizar la categorización de *intelectual* que venimos esgrimiendo como importante valor cualitativo del mismo. Ocurre, en efecto, que lo intelectual no va a quedar nunca reducido, en estas obras, a pura reflexión abstracta o a fría superestructura conceptual, en donde las ideas pudieran aparecer despegadas del resto de los elementos –aquí, como se ha dicho, inequívocamente teatrales- de las obras. Antes bien, estimamos adecuado aceptar la ayuda que, para explicar lo que decimos, nos brinda la máxima horaciana *delectare aut prodesse*, esto es, el ilustrado *deleitar aprovechando* que, siendo mucho más que un rasgo exclusivo de las fábulas dieciochescas, caracteriza a la mayor parte de la literatura neoclásica. Resulta, pues, evidente que Ferreras consigue, con pleno acierto, encerrar la densidad conceptual de todas sus piezas en marcos formales de enorme atractivo, los cuales, al tiempo que garantizan el placer en la recepción y, con ello, la máxima eficacia en su comunicación al lector o al espectador, aseguran –a base de constituir procedimientos intrínsecamente teatrales- la condición y la calidad de estas obras en cuanto piezas de teatro.

Así, aunque, sin duda, lectores y estudiosos, junto a escenificadores, coadyuvarán en el futuro a aumentar la difusión e incidencia de una labor creadora que, estamos seguros, incrementará tanto su existencia –mediante nuevas obras- como su materialización indeleble –a través de sucesivas ediciones y puestas en escena-, también estos párrafos desean contribuir al conocimiento del teatro de Juan Ignacio Ferreras, llamado a deparar placer y aprovechamiento para el lector en idéntica medida que a ocupar un lugar de relieve en la historia del teatro español de comienzos del siglo XXI.

2. Teatro de internos

Más allá de sus similitudes temáticas, situacionales o ideológicas, así como también por encima de las diferencias compositivas y formales que presentan entre sí, las tres obras que constituyen esta trilogía (*Internos*, *El futuro desvelado* y *Sainete mortal*) comparten el rasgo de una radical originalidad en el panorama del teatro español actual.

Así, la base anecdótica de *Internos* –pieza que abre la trilogía- viene dada, de acuerdo con el propio título, por la metáfora de la institución psiquiátrica, cuyos inquilinos asumen, en el transcurso de la pieza, los atributos de lucidez que, de forma habitual, les niegan quienes, como externos a la institución, manejan los resortes del poder.

Resulta, sin embargo, evidente que, tras la idea de la enajenación como estado de

⁷ Véase el estudio de *Don Juan* realizado por Fernando Cantalapiedra en este mismo volumen.

clarividencia se halla el erasmista *Elogio de la locura*, como también lo mejor de la obra de Cervantes y muy especialmente el *Quijote*. En sintonía con tan augustos precedentes, alberga esta obra de Ferreras una portentosa reflexión sobre la paradójica lucidez de la locura y, por lógica contraposición, sobre las oscuridades intelectuales que esconden quienes se consideran ajenos a aquella perturbación psíquica. Pero, sobre este marco de hondas raíces en el pensamiento clásico, imprime nuestro autor a su obra un propósito de carácter bien singular: materializar sobre la escena un juicio, de alcance universal, a los pilares que, en su opinión, sustentan el edificio social y económico de la sociedad occidental contemporánea.

Es, por otra parte, también cierto que los principales motivos temáticos presentes en *Internos* habían hecho ya su aparición en obras sobresalientes de la vanguardia teatral de la segunda mitad del siglo XX, tales como *El laberinto*, de Fernando Arrabal y *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, del mismo autor,⁸ piezas en las que se halla presente el motivo del proceso como elemento subvertidor de la propia institución judicial. Y, de igual modo, Peter Weiss había ofrecido en su *Marat-Sade* uno de los más influyentes muestras de configuración de la pieza teatral como evidenciación paradójica de las relaciones, en el interior de un manicomio, entre internos y externos, confirmando para ello a uno y otro grupo funciones opuestas y, finalmente, contradictorias tanto en el ámbito cognoscitivo como en el del ejercicio del poder (Weiss, 1994).. Sin embargo, Ferreras lleva mucho más lejos que el autor alemán las consecuencias de la antítesis conceptual e ideológica que se desprende del universo asistencial habitado por los internos. En efecto, si Weiss plantea una reflexión sobre la evolución y control del proceso revolucionario, el autor de *Internos* albergará en su obra el desarrollo, completo y efectivo, de la revolución misma, asentada, para mayor contundencia, sobre un juicio social de alcance universal.

Elige, para ello, nuestro dramaturgo una tríada de figuras que, con ligeras variaciones, reaparecerán en todas las obras de la trilogía *Teatro de internos*. En dichas figuras sintetiza el autor su visión de la sociedad occidental como un entramado de poderes que oprimen y esclavizan al individuo. Así, clero, milicia y capital son presentados como verdaderas fuerzas del mal, cuya eliminación constituiría un acto de estricta justicia, en el caso de que ello fuera posible. Desde luego, en *Internos* lo es. Para tal fin, concibe el autor un procedimiento teatral muy sofisticado desde el punto de vista artístico, en cuyo funcionamiento poseen especial eficacia los recursos metateatrales. Así, el envoltorio anecdótico de la pieza viene a ser una representación teatral que, como en *Marat-Sade*, llevan a cabo los internos con la autorización e incluso la presencia de sus superiores. Como también sucede en la pieza de Peter Weiss, tras la figura del Director se halla la óptica del espectador, que, en *Internos*, asiste a la evolución del psicodrama auxiliado por los comentarios, exentos de verdadera comprensión del proceso, que aquél mantiene con el Subdirector y, ocasionalmente, con el Guardián. Bajo el orden representado por estos tres únicos externos, los reclusos organizan sucesivos rituales de justicia, en los que son discutidos y proclamados los cargos que se imputan sucesivamente a Dictador, Sumo

⁸ Pueden hallarse precisas referencias de la edición y representación de estas y otras obras durante la Transición Política española en nuestro estudio de conjunto sobre el teatro de aquel período (Pérez, 1998a).

Sacerdote y Gran Capitalista, con el resultado de condena a ejecución en todos los casos.

La versatilidad perceptiva que ofrece la teatralidad hace aquí posible que estos procesos, radicalmente opuestos al orden establecido, sean realizados ante los ojos vigilantes de los rectores de la institución: en efecto, las tres figuras reprobadas son encarnadas, alternativamente, por otros tantos pacientes a los que se supone, por tanto, una vinculación únicamente ocasional con los personajes que encarnan.⁹ Similar procedimiento se utiliza para la conformación del tribunal mediante tres internos que, a la vista del espectador, quedan investidos del rol funcional que el juego escénico les confiere. Sin embargo, Ferreras practicará varias vueltas de tuerca en el mecanismo deparado por la metateatralidad, haciendo con ello más contundente su condena y, por tanto, más claro el sentido revolucionario de *Internos*. En efecto, las reglas del orden teatral aparente quedan alteradas, en primer lugar, por la real condición de jueces ideales que poseen los componentes del tribunal (Inocente, es uno de ellos y Candy, la otra), quienes son investidos así de los atributos morales necesarios para legitimar el proceso; de hecho, es Inocente el que precipita en cada caso la reprobación, sintetizando los argumentos condenatorios en sendos poemas recitados desde un estado visionario que recuerda, por otra parte, las intervenciones de Charlotte Cordet en el drama de Peter Weiss.

Pero, en segundo lugar, el autor nos reserva una sorpresa que únicamente el teatro –gracias a su especial relación con la realidad que le sirve de referente– tiene la facultad de proporcionar al espectador: a los ojos de éste –coincidentes, como se ha dicho, con los de los dirigentes del centro–, los tres personajes generados por la metateatralidad (Dictador, Sumo Sacerdote y Gran Capitalista) aparecerán ahorcados, evidenciando así la naturaleza de sus respectivos veredictos. El espectador espera, entonces, de acuerdo con las reglas del juego escénico, que se trate únicamente de una ejecución ficticia, la cual no incluya, por tanto, a los personajes del primer nivel teatral (esto es, a los tres internos que se prestaron a desempeñar aquellos papeles). Sin embargo, Director y Subdirector entienden que las ejecuciones han sido reales y que estos últimos han sido, por tanto, asesinados. Pues bien, el autor no resuelve la contradicción, sino que, por el contrario, la refuerza en las escenas finales, haciendo que la Mujer trate con ahorcados verdaderos, cuyas figuras han adquirido las auténticas naturalezas de los representantes de las fuerzas vivas sociales, con lo que desaparece el elemento ficcional atenuador que suponía la intervención de los tres internos ocasionalmente actores.

La carga ideológica de *Internos* acaba así de mostrarse en toda su plenitud, revelando la verdadera naturaleza de la obra como trasunto de alguna parte de ciertos ideales revolucionarios del siglo XX. En efecto, el discurso de los personajes manifiesta de manera explícita la condición gauchista de los jueces y de la argumentación que estos esgrimen, a la vez que vincula con las proclamas más radicales del 68 el trasfondo ideológico y conceptual de la pieza. El alcance universal del mensaje que ésta transmite constituye, finalmente, la prueba más elocuente del carácter intemporal y generalizador (atributos inherentes a las utopías contemporáneas) que la une al discurso revolucionario

⁹ Debe ser destacada, como materialización sobresaliente de dichas relaciones y de la oposición que contienen, la pieza representada por Els Joglars *Yo tengo un tío en América* (Boadella, 1995).

legado por la centuria anterior.

Por su parte, en la segunda de las piezas de la trilogía, tanto la riqueza conceptual que alberga como el sutil encanto de su anécdota narrativa transportan la atención del receptor hacia consideraciones de más hondo calado, las cuales hacen de *El futuro desvelado* obra de llamativa originalidad en el panorama del teatro español actual; sin que ello, por otra parte, entre en contradicción con la presencia, en el universo de la pieza, de sugerentes e iluminadoras conexiones con diversos referentes del teatro universal. Al mismo tiempo, ocupa esta obra una posición verdaderamente central en la trilogía, por sintetizar, de manera paradigmática, los principales rasgos característicos del teatro de Juan Ignacio Ferreras.

El futuro desvelado, en efecto, es una muestra elocuente de teatro *intelectual*, condición que revela ya su mismo título y que se traduce en que el mensaje esencial de la pieza consiste en proporcionar al espectador una visión, reflexiva y equilibrada, sobre la eterna aspiración humana a dominar y predecir nuestro tiempo y nuestra vida. Se establece así la verdadera dimensión del futuro, que, en palabras de Eleuterio (el más optimista de los personajes), existe, pero “no es de uno ni de dos, el futuro es para todos porque es de todos”. El autor va a explicar más adelante, por boca de otro personaje, su concepción de lo venidero:

ANDRÉS.- Supongo que no hay futuro, pero también pienso que puede haber un futuro largo y otro corto, y en el corto, veo muy bien que inclino mi cabeza en su regazo y usted me vuelve a recitar ese poema que me ha hecho tanto daño. ¿Le parece bien?

Esta reflexión sobre el tiempo y el porvenir va unida, en *El futuro desvelado*, a uno de los aspectos más relevantes del teatro del autor, cual es la presencia del tema de la ancianidad. Para abundar adecuadamente en el carácter singular de las piezas de Ferreras, es necesario subrayar que ésta es una obra sobre ancianos, esto es, que su anécdota narrativa reposa principalmente en personajes que han alcanzado la tercera edad. Y aunque la literatura y el teatro contemporáneos han abordado, con especial intensidad en los últimos años, la problemática convivencial y de identidad que se relaciona con la vejez,¹⁰ a diferencia del común de estas manifestaciones, la obra de Juan Ignacio Ferreras remonta el vuelo de su interés hasta la esfera de los conceptos esenciales, llegando a contener, no sólo una visión muy lúcida de la ancianidad, sino también, a través de ésta, una reflexión sobre la misma existencia humana.

En efecto, las dobles parejas formadas por Eleuteria/Andrés y Marujita/Cecilio articulan uno de los universos ficticios, poblados por ancianos, más atractivos del teatro actual. Y ello, en primer lugar, debido a la configuración de los mismos como personajes teatrales dotados de entidad propia, tanto en el plano psicológico como en el conceptual. Así, lejos de cualquier atisbo de corralidad (y más lejos aún de arquetipo alguno), estos cuatro ancianos poseen rasgos individualizadores (que el lector percibe directamente), emanados de las actitudes y equipamientos mentales que revelan sus respectivos discursos.

¹⁰ Constituye un ejemplo especialmente notable de ello la pieza de Carmen Resino titulada *La última reserva de las pieles rojas* (Resino, 2003).

Si resulta posible atribuir a Andrés cierta condición de *alter ego* del autor (que encomendará a este personaje la enunciación de las reflexiones centrales de la obra), lo cierto es que la autenticidad que transmite su relación con la soñadora Eleuteria humaniza de manera efectiva a aquel personaje, dotándolo de una singularidad que, de un modo u otro, puede ser atribuida también al resto. Al mismo tiempo, serán estas figuras las que, prestando al espectador su propia óptica de los hechos y haciéndole llegar sus comentarios, materialicen la visión de la realidad contenida en *El futuro desvelado*.

Por otra parte, las relaciones establecidas entre estos personajes (con el añadido ocasional de las mantenidas con el también anciano Nicanor), sustentan una anécdota de especial encanto, en la que se mezclan la factura realista con diversos elementos fantásticos y en la que se inserta, a la vez, el universo simbólico constituido por las figuras corales que (como en el resto de las piezas de la trilogía) representan las fuerzas negativas del entramado social. En cuanto a lo primero, los cuatro personajes centrales desarrollan conductas y ejecutan acciones ejemplarmente naturales y atractivas para lo que podría ser un teatro sobre la ancianidad. A ellas sirve de bello contrapunto el universo de los niños, presentado primero desde la óptica del realismo, para ser elevado finalmente (a través de los bellos procedimientos escénicos constituidos por la tela de araña y por los juegos infantiles) hasta la esfera de lo fantástico. Deriva de aquí un mecanismo de evidenciación metafórica del núcleo conceptual de la pieza, constituido, como hemos señalado, por una reflexión sobre el futuro y, por ello, sobre el tiempo y sobre la misma vida.

Sin embargo, la materialización metaforizada de la existencia en que, a la postre, viene a consistir esta pieza, aparece también contemplada desde un plano opuesto a la dimensión natural (en cuanto derivada de una contemplación lógica) representada por los ancianos y los niños. Para ello, reaparecen aquí, como en el resto de la trilogía, las figuras sociales que, en razón de la negatividad que les confiere la visión del autor, ejemplifican precisamente la vertiente degradada del orden natural ideal. Así, Hombre, Capitalista y Su Excelencia intentan manipular ese futuro que, se nos dice, es patrimonio común de todos nosotros, acudiendo a quien entienden pueden servirles para forzar la realidad. Ante la Pitonisa, que –consciente de esta realidad– concibe la adivinación como deducción lógica, los representantes de las tres categorías estamentales aspiran a utilizar el devenir natural en beneficio propio, subvirtiendo con ello la bondad ideal de la existencia humana, que los ancianos sí han sabido interpretar correctamente.

Los rasgos esenciales del teatro de Juan Ignacio Ferreras que caracterizan de modo elocuente, como hemos visto, a las dos primeras obras de *Teatro de internos* van a reaparecer, si bien con manifestaciones diferenciadas de las señaladas, en la tercera de las que componen la trilogía. En efecto, *Sainete mortal* informa, desde su mismo título, acerca de la configuración teatral que alberga su universo ficticio, la cual aparece conectada con el popular y costumbrista subgénero sainetesco.

El soporte principal de tal vinculación viene dado por la pareja de personajes protagonistas, esto es, las dos prostitutas a las que se denomina Mujer y Hermana. Ambas figuras revisten en la pieza un evidente valor simbólico, pero ello no desvirtúa la filiación sainetesca que el autor proyecta sobre su obra, filiación que se manifiesta fundamentalmente tanto a través de una caracterización física y gestual ajustada al sector profesional de dichas figuras (“irán de prostitutas convencionales”) y ceñida al arquetipo

(“falda muy corta, busto abultado, escotada, botas de tacón, un bolsillo en la mano, entra contoneándose”), cuanto a través de un discurso que reproduce con fidelidad los principales rasgos característicos del argot, con no pocos matices de un tipismo logradamente actual (“que te limpies, guapa, y ahueca el ala, aquí hay trabajo para las que tienen agallas, como yo, y no como tú, que eres un lánguida”).

El molde genérico del sainete constituye aquí un cañamazo sobre el que Ferreras construye el edificio conceptual de su pieza, el cual viene dado, en esta ocasión, por la reflexión sobre la muerte. Y, la propia adopción de dicha reflexión como núcleo temático de la obra, establece para *Sainete mortal* un sugerente abanico de parentescos y similitudes con algunas de las más relevantes direcciones y obras del teatro contemporáneo.

Así, el Simbolismo teatral aparece, en primer lugar, como referencia tangible, a partir de la visión de la muerte contenida en *La intrusa*, de Maurice Maeterlinck, de manifiesta influencia en el teatro español a través de, entre otras obras, la trilogía *Lo invisible*, de Azorín, o de *La dama del alba*, de Alejandro Casona. La propia configuración del espacio escénico de *Sainete mortal* señala ya la huella de tan ilustres precedentes:

Una sala vacía, tres paredes, en la del fondo una puerta con cristales opacos, a través de la cual se filtrarán las luces rojas e intermitentes de las ambulancias (...) Luces: las normales del escenario, quizás una luz muy blanca, casi cruda, que se velará cuando aparezcan las radiografías en la pared del fondo.

Sin embargo, una vez más acierta Ferreras a imprimir a su universo imaginario un carácter propio, deparado por la adopción de una materialidad que otorga a las dos figuras en que la muerte aparece desdoblada un fuerte carácter costumbrista, generador a su vez de una concreción que, al aproximarlas al arquetipo, las separa radicalmente de la esfera de lo inmaterial sugerido (la muerte como fuerza presentida) que caracterizaba a las visiones deparadas por el Simbolismo.¹¹

En consecuencia, la percepción de la muerte que se ofrece en *Sainete mortal* adquiere una marcada sintonía con los patrones de la experiencia y el conocimiento actuales de dicho trance, aproximándose con ello a algunas de las obras que, en el teatro de nuestros días, ofrecen visiones similares. Nos hallamos, en efecto, ante una consideración, diríamos, quirúrgica del fenómeno, dirigida, antes que a cualquier aspecto sentimental o metafísico, a los más biológicos de acabamiento del ciclo vital o de impacto fisiológico (“El Doctor y el Camillero con batas blancas. Los demás personajes (...) podrán ir vendados o escayolados”). Pues bien, y a título de ejemplo notable, podemos señalar que dicha contemplación de la muerte halla en algunas obras de la abundante producción teatral del dramaturgo español Alfonso Vallejo notables muestras de esa imaginería que se articula sobre la evidenciación escénica de los efectos aniquiladores del acabamiento

¹¹ Entre estas visiones, ocupa un lugar central la contenida en una de las cumbres del teatro simbolista, cual es *La intrusa*, de Maeterlinck (2000).

corporal.¹² Y, en esta misma línea, *Sainete moral* sitúa al espectador, antes que en el espacio abstracto y sugerido del presentimiento, en el muy concreto de la antesala quirúrgica, donde los cuerpos esperan el trance de su aniquilación física. Se produce, en consecuencia, una notable concreción en la espacialidad de dicha dependencia, pormenorizando la entidad de los espacios anexos ("Sobre la puerta de la derecha (...) un letrero luminoso dice Depósito. Autopsias. El de la izquierda dice Quirófano"), a la vez que se revela la verdadera naturaleza del tránsito que en ella tiene lugar ("Las tres puertas son basculantes, se abrirán a impulsos de la camilla"). El contenido material de dicho tránsito queda así explicitado, antes que como sinécdoque temporal del umbral de la muerte, como verdadera antesala física de un final concebido, como se ha dicho, en términos biológicos.

Sobre la concreción del espacio así descrito teje el autor la anécdota narrativa de su sainete, articulada por las actuaciones ejercidas por los personajes Mujer y Hermana sobre el resto de las figuras que atraviesan la antesala. Y, en la construcción de dicha anécdota, va a reaparecer otro de los rasgos caracterizadores de *Teatro de internos*, ya descrito para las dos obras precedentes de la trilogía. En efecto, la ritualidad va a presidir, también en el caso de *Sainete mortal*, no sólo la selección de las figuras secundarias, sino incluso la organización de la pieza misma. Respecto a la primero, la elección de la tríada, ya conocida, de los personajes Obispo, General y Director se ve implementada por la presencia de la Señora, que acaba de perfilar la función altamente representativa, en el plano social, de tales figuras. Necesariamente, el recuerdo de la danza medieval de la muerte se impone al espectador en este punto. Al fin y al cabo, la narratividad de *Sainete mortal* viene a consistir, si no en el baile final al que la parca medieval invitaba a los distintos estamentos, sí en un tránsito o paso, ante el espectador y frente al trance final, de aquellas figuras representativas. Por lo mismo, va a tener lugar una valoración -en definitiva, un juicio- de las responsabilidades contraídas en vida, que no carece, por otro lado, de la proclama igualatoria inherente a la danza medieval. Una vez más, el autor renuncia a la representatividad abstracta y, por lo mismo, de carácter general, prefiriendo dotar a sus figuras del carácter concreto que les confiere un contexto de conductas singulares, cuya realización los define como individuos antes que como funciones arquetípicas. De esta forma, el representante (de alto rango, en este caso) del clero merecerá el desprecio -y aun la cruel ejecución- de la Mujer-Muerte por abusos y conductas reprobables que, no sólo responden a su elección personal como individuo, sino que además constituyen, precisamente, un modo de utilización fraudulenta de la función social encomendada a la figura imputada. De manera similar, en la relación entre la Mujer y la nueva figura doliente representada por la Señora, los perfiles duros del trato que la primera dirige a la segunda derivan, conjuntamente, de la condición de representante de un *estatus* de ésta ("conoces muy mal a estas señoras, son puritito merengue") y de las particularidades de la conducta de su esposo, que la muerte subraya con intensidad en el

¹² Así lo evidencia, entre otros de sus notables estudios, el reciente libro en cuya segunda parte aborda en profundidad Gutiérrez Carbajo (2009) este y otros aspectos de la creación de Alfonso Vallejo, quien (como Juan Ignacio Ferreras) conjuga admirablemente en su creación las facetas de poeta, dramaturgo y pintor.

juicio-tránsito. En el tercero de los personajes sometidos a examen, el General, destaca el autor algunas de las cualidades más reprobables del arquetipo negativo del militar (petulancia, corrupción, donjuanismo, etc.), si bien un leve matiz de disculpa, en lo personal, aleja a esta figura del carácter resueltamente nefasto que revestía en la obra anterior. Finalmente, la esfera del poder económico y administrativo viene representada, en *Sainete mortal*, por el personaje del Director. Autoritarismo, superioridad y desprecio de los semejantes son las notas con que el autor caracteriza ahora a esta figura, manifestando así una reprobación sin paliativos, que tiene un complemento bien elocuente en el sarcasmo con que la Mujer-Muerte se dirige a él.

A partir de este punto, la pieza recupera la condición de teatro *intelectual* ya reiterada, al establecer de manera explícita los términos conceptuales de la visión escénica propuesta. En este caso, a la reflexión sobre la naturaleza (ya comentada) fisiológico-clínica de la muerte, explicitada en las palabras del Doctor ("es la ley natural, la biológica, toda la materia tiene un tiempo de vida, y por eso se llama materia viva"), sigue la diferenciación entre las dos clases de muerte que, en el plano escénico, representan los personajes Mujer y Hermana:

Las células vivas, a partir de un cierto momento, dejan de reproducirse, surge así la muerte blanca, vamos, la apoptosis para los entendidos (...). La otra, más corriente, es la necrosis, y casi todo el mundo muere de enfermedad, de infecciones, de accidentes, en fin.

El autor materializa, de manera tan elocuente como acertada, el tipo de final denominado apoptosis, eligiendo para ello la figura de la Anciana, cuya interlocutora será en este caso, de manera consecuente, la Hermana o Muerte blanca. Los matices suavizados y nebulosos envuelven ahora la escena, que destila una dulzura entre resignada y amnésica, conducente a la identificación de la muerte blanca con el fenómeno del sueño, caro, como hemos visto, al teatro simbolista.

Este remisión a las raíces de una estética con la que la presente trilogía comparte aspectos, también, temáticos, constituye, así, el primero de los cierres en la estructura de *Teatro de internos*, la cual se ve reforzada, desde el punto de vista artístico, por el más elocuente deparado por la presencia -recurrente, como hemos visto, en la trilogía- del universo de la ancianidad. En efecto, Juan Ignacio Ferreras nos revela cómo, en definitiva, la muerte dulce o blanca que supone la apoptosis es un privilegio reservado, casi en exclusiva, a quienes han gozado, además, de la longevidad. El enternecedor poema que la Hermana recita a la Anciana sitúa con precisión el núcleo conceptual de *Sainete mortal*: a diferencia de la necrosis (que el autor presenta, en este caso concreto, revestida de un cierto carácter implacable y, por lo mismo, justiciero), la ancianidad posee la ventaja de la muerte blanca.

Esta etapa final de la vida, a la que el autor ha dedicado buena parte de las reflexiones que encierra esta trilogía, halla su culminación escénica en *Sainete mortal* como fase de la vida humana que, si lastrada con los inconvenientes de la decrepitud física ("no te gusta tu cara, se diría / que es tu cara de siempre, la que viene / contigo conviviendo y que se arruga / al paso de los años"), posee no obstante una dimensión positiva, no sólo a

través de la longevidad que, por definición, alberga, sino también mediante la opción de una muerte dulce que, en general, le es propia. En definitiva -y de manera paradójica únicamente si se adopta una visión apresurada de la cuestión-, la trilogía conlleva un optimismo, de ámbito humanista, que se condensa adecuadamente en los versos finales del poema:

Como manos benignas de una madre
que impidiera a su hijo dar el paso
que ultrajara su vida, eternizándola,
los años tan medidos
como una bendición son para el hombre.

El final de la obra abunda en la reflexión, generada en la escena que representa las relaciones entre la Mujer-Muerte y la nueva figura, de carácter representativo universal esta vez, del Hombre. La simbolización social ha sido sustituida por la representatividad del género humano en este nuevo personaje, que, como en toda buena literatura intelectual, materializa –especie de *alter ego* mental- la posición conceptual del autor. A través de sus palabras, el fenómeno de la muerte precisa su verdadera condición de proceso natural y, por lo mismo, incluso deseable:

Te ven como una parca, como un límite, como la madre tierra, como la cuna final... en fin, no te conocen, cuando lo fácil era pensar en la prostitución, en la ramera universal que tú eres (...) la gran ramera porque, aunque no te comprendan, yo sé que das placer a todos, quizás seas por eso la verdadera ramera, la gran placentera...

No sólo la ancianidad, sino también la muerte, hallan una formulación positiva -en razón de la propia coherencia conceptual con que las plantea el autor- en las piezas que componen *Teatro de internos*.

3. Teatro de finales

El núcleo temático que da unidad a esta trilogía (integrada por las obras *El director de teatro*, *La piel de la culebra* y *That is the question*) se expande de inmediato, deparando venturosas consecuencias, por los ámbitos argumentales y compositivos de las piezas que la integran y, más aún, generando interesantes matices en el tono de las obras y en los parentescos estéticos de sus respectivas materializaciones escénicas. El concepto de *final* al que hace referencia el título común, sin ser absolutamente unívoco, sí conlleva similitudes asentadas sobre el componente catastrófico o apocalíptico de la situación –en sentido propio, límite- que constituye el momento climático de cada pieza.

Dicha situación se ubica, en el caso de *El director de teatro*, en el final conjunto de la vida y del imperio de Nerón, si bien la temática histórica de esta obra produce la extensión del concepto hasta ámbitos más amplios, cuales son los del poder político, los de

las visiones del mundo o, más precisamente, los que aluden al modo de entender y, sobre todo, de vivir la existencia practicado –más que explicado- por el emperador romano.

En realidad, la situación límite a la que resulta abocada la anécdota narrativa de la pieza ya viene siendo percibida por el lector/espectador desde mucho antes, a través de la evidente separación entre la realidad interna o subjetiva de Nerón y la de su propio entorno. A este concepto responde la metáfora inserta en el título de la obra, la cual encierra a su vez la síntesis del trágico *final* neroniano: su despótico poder y el tiránico ejercicio del mismo son consecuencia, no de ninguna patología o de sadismo alguno – como es visión común en la mayor parte de las recreaciones literarias o cinematográficas-, sino de una concepción de la propia existencia que trata de ser coherente consigo misma hasta el extremo de provocar la destrucción consciente de cuanto difiere de aquélla. Nerón es, pues, el director de teatro que concibe la vida como arte y aspira a dirigir como arte teatral la existencia de todo su imperio. En este sentido, su trágico final es solamente el último escalón hacia la catástrofe de inmensas proporciones que suponía el conflicto entre el artista omnipotente y la realidad indomable.

El trasunto de esta postura radical –porque consciente- de Nerón ante la existencia es, en *La piel de la culebra*, el personaje del Presidente. Y, si ahora no es él quien provoca la materialidad de la situación límite, su actitud imprime al previsto *final* un grado de radicalidad que resulta necesariamente trágico para quienes, como él, vienen a constituir el desecho en la operación de muda que cíclica e incansablemente realiza la gran culebra de la historia.

En el conjunto de la obra teatral de Juan Ignacio Ferreras, ocupa esta pieza una posición central y, a la vez, paradigmática por varias razones, entre las que cabe destacar, una vez más, su manifiesta condición de teatro *intelectual*, evidente ya en el propio título de la pieza. En efecto, la metáfora que en él se contiene alberga el mismo núcleo conceptual de la reflexión vertida por el autor, la cual se articula, en un nivel de significación inmediato, en torno a la idea de relevo generacional, fenómeno concebido como ley natural y dotada de efectos finalmente positivos, si bien, indudablemente entrañadores del sacrificio de aquellos individuos que van dejando paso a los jóvenes que les suceden. Ahora bien, remontando este nivel de significados concretos, la condición intelectual de este teatro le permite elevarse a la categoría de reflexión universal, contenedora, por tanto, de una verdadera concepción de la existencia, de manera que el contenido de *La piel de la culebra* alcanza el rango de explicitación teatral del postulado que describe (si no ya, explica) el proceso, dual y complementario respecto a sí mismo, de extinción y regeneración de la vida universal.

No son éstos, sin embargo, los únicos niveles significativos que conforman la riqueza conceptual de la obra; antes bien, entre el primero –más concreto- de los señalados y el que –mencionado en segundo lugar- alude a todo el proceso existencial, existe un plano intermedio de referencias que, sin ser ajeno a la circunstancia biográfica personal del autor, posee un indudable alcance generalizador que señala a los aspectos sociológicos e ideológicos relacionados con la emblemática fecha del 68. *La piel de la culebra* alude así a la misma dinámica de renovación/conservación que articula la Contemporaneidad, constituyendo en sí misma una verdadera teoría (ficcionalizada, metaforizada) de la revolución, considerada ésta en un amplio contexto temporal que

contempla las fases posteriores al clímax revolucionario. El fenómeno ha interesado de manera más bien esporádica al teatro español del período transitorio (especialmente entregado, en el caso del teatro político, a la denuncia de la coyuntura y, en los casos de más alto vuelo, a la evidenciación del proceso del poder absoluto, como *El hombre y la mosca*, de José Ruibal);¹³ pero cuenta con una formulación especialmente relevante, desde los puntos de vista conceptual y estético, en el *Marat-Sade* de Peter Weiss. En efecto, si el autor alemán indaga sobre el futuro de la revolución (y de los revolucionarios) tras la propia revolución, señalando los peligros de involución o de autoconsunción de los procesos subsiguientes, Juan Ignacio Ferreras nos ofrece una concepción absolutamente optimista del fenómeno, mostrando cómo su funcionamiento renovador aparece garantizado por la extinción del elemento motriz, una vez alcanzada por éste su condición de rémora, sustituido siempre (en términos que percibirá como agresivos) por el elemento joven (piel nueva) que viene a relevarlo biológica, generacional e ideológicamente.

El planteamiento de este veterano y, sin embargo, intelectualmente joven revolucionario del mayo francés, además de una positividad a toda prueba, alberga una enorme generosidad: el contexto catastrófico y destructivo que envuelve al relevo constituye, a través de la metaforización de la pieza, un factor cauterizador y germinador, aceptado y deseado por los ya viejos revolucionarios. En este sentido, *La piel de la culebra* constituye una de las más emotivas y esclarecedoras formulaciones testamentarias elaboradas desde la contemplación, en el horizonte de nuestros días, de aquellos acontecimientos cruciales.

Para explicitar toda esta carga conceptual a través de los procedimientos de ficcionalización y de escenicidad que ofrece el arte del teatro, se sirve el autor de un conjunto de elementos universalizadores, bien sea por su condición –en el caso, también en esta obra, del *dramatis personae*- de representatividad con respecto a los colectivos en que se insertan, bien por su condición liminar o apocalíptica en el proceso universal de la existencia. Así, entre estos últimos, cabe destacar la ubicación del espacio y tiempo imaginarios en la fase terminal del ciclo humano, esto es, en “el último día” que invoca el personaje del Jardinero en una de sus primeras intervenciones, fecha final que, dado el contexto catastrófico que la determina, confiere a las figuras de la pieza la condición de “supervivientes”. No resulta, en modo alguno, ajena tal ubicación en el teatro contemporáneo (por no citar las innumerables historias en las que el cine nos ha transportado a otras tantas situaciones finales), como lo muestran, entre otras obras y en el caso del teatro español, la creación de Els Joglars y Albert Boadella *Laetius* y, más modernamente, la pieza *Entrando en calor*, del dramaturgo Jesús Campos. Sin embargo, la singularidad de tal uso de la situación terminal en *La piel de la culebra* viene dada, no sólo por el ámbito conceptual al que transporta al lector, sino también por el enfoque netamente paródico que recibe, el cual determina además la vinculación de la pieza al subgénero teatral de la farsa. En efecto, lejos de cualquier efecto de conmoción alarmista o de grave consideración metafísica, el entorno catastrófico que envuelve a

¹³ Así se transluce en varios de nuestros trabajos (pueden consultarse Pérez 1998b y 2003).

ese anunciado final de la historia aparece empleado aquí como una ingente maquinaria que somete a los personajes de la pieza (y, con ellos, a los colectivos que representan) a procedimientos deformantes claramente ridiculizadores, coincidentes con el tono de gran disparate en que están inscritos discurso y acciones.

Y, si bien dicha condición mantiene con nitidez la filiación genérica de la pieza en el ámbito de la farsa (subgénero que aquí aparece enriquecido con modos que muestran la permeabilidad del teatro de Juan Ignacio Ferreras a las renovaciones vanguardistas de las últimas décadas), resulta al mismo tiempo inevitable la constatación del uso de procedimientos procedentes del Expresionismo teatral. Será útil, en este punto, recordar el temprano y resueltamente pionero interés de nuestro autor por el movimiento expresionista, materializado en un trabajo de investigación tan sorprendentemente adelantado en el contexto de la crítica teatral española como, todavía, imprescindible para comprender dicha estética (Ferreras, 1956a, 1956b y 1956c).¹⁴ Una vez más, la condición de investigador resulta inseparable de la tarea creadora de nuestro dramaturgo, acabando así de fundamentar el carácter marcadamente intelectual de su teatro, del que *La piel de la culebra* constituye, como venimos manteniendo, una muestra especialmente elocuente.

En este sentido, las acotaciones del autor señalan con claridad la filiación expresionista de varios de los códigos escénicos, desde la caracterización de los personajes (vestuario y maquillaje exagerados, coturnos, complementos estafalarios), hasta la entonación prevista para la mayor parte de las réplicas (engolada, voceada y, en el caso del Presidente, “entrecortada de sollozos, carraspeos y carcajadas descompasadas”), así como, de modo especialmente significativo, el carácter “ridículo” de las mismas explosiones y disparos que provocan, precisamente, el desastre imaginado.

4. Antiteatro

Compone Juan Ignacio Ferreras, en el marco de esta trilogía, piezas teatrales que comparten varios rasgos temáticos y compositivos, todos ellos unificados en el concepto que subyace al título de aquella. Éste, por su parte, encierra en sí el primer término de una oposición –anunciada, pero no desarrollada, por el prefijo- que, de manera paradójica, intenta, no la destrucción del teatro, sino precisamente su reivindicación como arte autónomo, rescatándolo para ello de su tradicional dependencia de la literatura.

Establecidos así la temática y el propósito centrales de estas obras, el autor otorgará a cada una modos argumentales y escénicos propios y, sin embargos, similares entre sí debido a la presencia en todas ellas de universos teatrales insertos, que sirven de referentes –metateatralidad, por tanto- al universo imaginario específico de cada pieza.

Dichos universos de referencia van desde la institución docente típica (*Academia de teatro*) hasta el escenario en donde se ensayan escenas que, de algún modo, intentan

¹⁴ Con el notable apoyo bibliográfico de estos trabajos, hemos elaborado recientemente nuestro estudio comparado sobre el teatro expresionista (Pérez, 2006).

recomponer el *Fausto* de Goethe (*Un ensayo*), pasando por el espacio en el que tiene lugar la improvisación mediante la que va a crearse, en clara conexión con la vanguardia, el teatro sin texto previo (*El gran teatro del mundo*).

A esta unidad de propósito corresponde, en las obras de la trilogía *Antiteatro*, una identidad en el dispositivo escénico mediante el que Juan Ignacio Ferreras materializa la evidente metateatralidad de estas piezas. En todas ellas, la base de dicho dispositivo vendrá dada por la inserción, en el espacio de la representación, de un subespacio escénico cuya ocupación por los actores transforma a éstos en personajes de un segundo nivel ficcional, también de naturaleza teatral, inserto en el universo imaginario de la obra. Señala, así, la acotación inicial de *Academia de teatro* que, en el escenario principal –o propio de la sala en la que va a representarse la pieza-, debe disponerse “a la derecha, un pequeño escenario al que se asciende por tres escalones. Cortinas corredizas, pequeña escena con fondos movibles”; mientras que, en *El gran teatro del mundo*, “sobre el escenario se alza otro escenario, el primer escenario se comunica con el patio de butacas por unos escalones. Sobre el primer escenario puede haber también butacas para los espectadores.” Por su parte, la disposición escénica de *Un ensayo* resuelve la necesidad del recurso generador de la metateatralidad, no mediante el escenario inserto, sino aislando, en el espacio de la representación, un subespacio dotado de “una mesa con una pequeña lámpara”, cuya utilización por Autor y Director abre y cierra, en cada ocasión, la posibilidad de transmutar este primer espacio imaginario en otro segundo, requerido por las sucesivas escenas y situado, en todos los casos, en el universo ficcional de Fausto.

La eficacia comunicativa de estos procedimientos se completa, en cada obra, mediante el concurso del resto de los elementos necesarios para materializar el pensamiento –siempre, como hemos señalado, de carácter metateatral- contenido en la trilogía. Entre ellos, la inserción de personajes relacionados con la esfera artística del teatro adquiere una importancia fundamental, en todas las obras. Bien es verdad que, en *Academia de teatro*, la urdimbre ficcional que supone la inserción de una historia típica de intriga (en concreto, de carácter policíaco, próximo a la novela y al cine negros) hace aparecer en escena a algunas figuras específicas, pero el resto del *dramatis personae* nos ofrecerá los personajes de la Directora, de Julieta, de la Dama y del Caballero; así como *El gran teatro del mundo* elige como introductores de la acción que espontáneamente va a brotar de la vida misma al Director y al Autor, presentes también en *Un ensayo*, junto a las figuras fáusticas propias de esta última obra (Mefisto, Fausto, Margarita, Margot, Helena).

A todo este conjunto de personajes, es preciso añadir aquellos que, dotados de un significado evidentemente simbólico, van a aparecer reiteradamente en el teatro de Ferreras, si bien, como veíamos, alcanzaban su máxima importancia en la trilogía *Teatro de internos*. De esta manera, *El gran teatro del mundo* contará entre sus personajes a los representantes arquetípicos del clero (Coadjutor, Secretario), de la institución familiar (Esposa, Amante), del poder corrupto (Policía, Señor), de la tercera edad (Viejecitas A y B), de la juventud (Chico, Chica), del mundo literario (Editor, Novelista), etc. Junto a ellos, esta misma obra va a sorprender al lector por las deliciosas apariciones de personajes cervantinos (Perro), junto a aquellos que parecen proceder de las más radicales vanguardias teatrales o plásticas (Gato, Huevo).

Sustentadas por este rico y atractivo plantel de elementos, las anécdotas

construidas por Ferreras resultan, en estas obras, cauces extremadamente adecuados para la transmisión de los contenidos conceptuales propios de esta trilogía. De este modo, si en *Academia de teatro* la intriga conforma, como hemos dicho, el desarrollo de la acción mediante la que se reconstruye el universo imaginario de la institución teatral docente, en *El gran teatro del mundo* la considerable variedad de situaciones y de personajes queda eficazmente puesta al servicio de la materialización –práctica, eso sí: a través de los fragmentos de vida/teatro que se representan- de la idea central de la obra, constituida por la apreciación de que vida es representación y de que, al margen de cualquier consideración filosófica o teológica, el aserto calderoniano vale en tanto que entendimiento de las relaciones humanas como asunción de roles y sostenimiento de posiciones en el seno de otros tantos conflictos. Finalmente, la condición de teatro *intelectual* que hemos reiterado como principal rasgo caracterizador de la obra de Juan Ignacio Ferreras halla en *Un ensayo* su muestra culminante, en tanto que, a los sólidos planos semánticos constituidos, el primero de ellos, por la discusión sobre la esencia teatral que depara la relación entre Autor y Director, y el segundo, por la recreación fragmentada del universo goethiano, se añaden otros varios y extraordinariamente densos niveles de reflexión, cuyas raíces se hunden en los más ricos sustratos del pensamiento occidental, mientras sus ramas exhiben la salutífera vitalidad que sólo puede infundir a sus obras quien, como Juan Ignacio Ferreras, se halla abierto sin reservas a todos los aires del conocer y del saber.

5. Colofón: dos piezas existenciales

A estas alturas de la descripción que venimos realizando de la creación teatral de Juan Ignacio Ferreras, resulta ya evidente que la misma constituye - en el sentido integral del término- una verdadera *obra*, cuya coherencia formal e ideológica unifica el conjunto y perfila el sentido último generado desde cada una de sus partes integrantes. En el seno de dicho conjunto, las dos piezas que describimos a continuación (y que, provisionalmente, cierran la producción teatral mayor del autor) adquieren una singular relevancia.

Se produce en ellas una trascendentalización superadora de todos los significados parciales, mediante la que son integrados en un plano superior, de carácter interpretativo, los respectivos conflictos que habían articulado el resto de las piezas y que habían manifestado –considerados desde la bóveda semántica ahora constituida- aspectos parciales de la visión existencial generada por el autor, referidos –como hemos procurado mostrar- bien a la faceta propiamente *curable* del paso del ser humano por el mundo, bien a la faceta *incurable* atravesada por cuestiones que, en palabras de Eugène Ionesco (tan significativamente próximo, a través de Beckett, al plano referencial de las dos piezas a las que nos referimos), afectan al individuo de manera, no sólo más profunda, sino también más general (más *social*, por tanto) que las anteriores, pese a la usual asimilación de éstas con un concepto de *compromiso* que, en la perspectiva de los

maestros del Absurdo, supone una evidente reducción del término.¹⁵

De este modo, *Pasarela* comparte con la siguiente pieza del par el mencionado carácter de colofón de la obra integral de Juan Ignacio Ferreras, si bien –a diferencia de aquella– asienta *Pasarela* su función culminadora, no ya en la elaboración del plano conceptual (esencial, como veremos, en *Ha llegado Godot*), sino principalmente en el tratamiento a que es sometido su universo ficcional, en consonancia –como en algunas obras anteriores– con procedimientos metaficcionales y metateatrales de sólida tradición en la historia del teatro.

Así, como ocurría en la trilogía *Antiteatro* y, muy especialmente dentro de ésta, en *El gran teatro del mundo*, la referencia calderoniana resulta explícita, aquí, en un punto central de la obra, coincidente con la investidura, por parte del personaje H, de la pareja de jóvenes que van a iniciar un periplo vital determinado por el atuendo que se les asigne en el inicio, en lógica correspondencia con el ofrecimiento de cambio de condición que poco antes había acontecido en el ámbito ficticio poblado por los dos burócratas. El juego del vestuario materializa ahora el desarrollo anecdótico, a través de una sucesión no cíclica de rituales que confieren a las figuras el rol que lleva anejo su ropaje. La sucesión de dichos rituales queda aquí tan acentuada, que determina buena parte de la acción y depara, en el seno de cada una de las situaciones que genera, aspectos anecdóticos complementarios, sustentados por la galería y la circunstancia de buena parte de las figuras que vimos aparecer en algunas de las trilogías.

Ello genera una evidente complejidad en la sucesión anecdótica, que halla un punto de cohesión en la secuencia narrativa constituida por la residencia creada con inconfesados fines de clonación. La pareja constituida por Uno y Una albergan, ahora, las señales de una modernidad que conjuga las iniciales reminiscencias calderonianas con ecos (relativos a la percepción por los internos de su propia situación) que recuerdan *La Fundación* de Buero Vallejo y con precisiones sobre la condición fugaz de la vida que el espectador de la película *Blade Runner*, de Ridley Scott, identificará con emoción.

El doble frenesí deparado a la vez por el transformismo incesante y por la diversidad espacial y situacional se remansa al final de la pieza, contribuyendo a fijar el sentido particular impreso por Juan Ignacio Ferreras en el más amplio y calderoniano ámbito semántico de la vida como encarnación ocasional de un papel. La situación ahora generada explicita la vinculación de la pieza con la que (según veremos a continuación) forma el par que pone provisional broche de oro a la creación teatral ferreriana, sirviendo con ello de presentación de la misma y anticipando, a la vez, la línea central del contenido de *Ha llegado Godot*.

En efecto, quienes aparecen ahora en el espacio vacío que limita la fachada eclesial son, de nuevo, dos figuras equiparables, en sí mismas, a las ya aparecidas en la pieza, pero que, en virtud del mismo juego transformista inscrito en la esencia del hecho teatral, adoptan (naturalmente, mediante la incorporación del oportuno atuendo) los roles de sendos mendigos, cuya continuación no resulta difícil percibir en los Gogó y Didí de *Ha llegado Godot*.

¹⁵ Véase al respecto el capítulo vigésimo de Carlson (1984).

Queda así formulado, a través de medios estrictamente teatrales, el primer nivel de la ya mencionada significación de la pieza, precisamente aquel que coincide con su título: el mundo es una pasarela y la vida es representación; luego, conscientes de dicha provisionalidad, los mendigos comprenden que los roles individuales poseen únicamente una importancia secundaria en la existencia humana. En el plano escénico, la pasarela con perchas y vestidos prevista por el autor materializa dicho concepto y se corresponde, a la vez, con los subespacios metaescénicos previstos en algunas piezas anteriores.

Ahora bien, el contenido de la obra alberga un segundo nivel que, más allá de las referencias calderonianas apreciables en el primero, vincula de nuevo aquélla con la inmediata *Ha llegado Godot* e introduce así la sustancia conceptual que, nítidamente explicitada en esta última pieza, culmina el sólido edificio semántico sustentado en el teatro de Juan Ignacio Ferreras. En efecto, si dicha pasarela conduce únicamente al mundo, queda eliminado todo resquicio para lo absoluto, en consonancia con la formulación metafórica del pensamiento existencialista constituida por la pieza de Samuel Beckett. Más todavía, esta primera sustentación estética del ateísmo establecida por Ferreras en la pieza que estamos describiendo adopta ya una radicalidad de signo claramente nihilista, como reiteran los personajes en la escena final y como demostrará, a través de un sólido silogismo ficcional, la pieza que constituye, por el momento, el cierre y culminación del teatro mayor de su autor y con cuya descripción finalizamos la que, del conjunto, hemos llevado a cabo a través de este estudio.

Ha llegado Godot o para acabar con Samuel Beckett adopta, como germen de su conflicto, la cuestión del sentido último de la existencia humana a través, como es forzoso, de la cuestión -homóloga y consiguiente- de la existencia de un ser superior que, por lógica necesidad, sería causa y explicación de la primera. La pieza constituye así una reflexión acerca de la esencia y del sentido de la divinidad, reflexión que se inserta, culminándolo, en el universo conceptual materializado por el autor en todo el conjunto de su obra teatral.

La materialización ficcional de dicha reflexión parte del universo teatral de la inmortal pieza de Samuel Beckett, arrancando exactamente en el punto en el que esta última acaba, aspecto que (en consonancia con la intemporalidad de ambos universos) queda sugerido de manera simbólica mediante la adición de un segundo árbol en la inhóspita llanura. La superación del círculo intemporal y estéril que diseña el maestro del Absurdo se sirve inicialmente de la misma situación supuestamente cíclica y de las dos figuras principales, Vladimiro y Estragón, aquí denominadas únicamente a través de sus apelativos familiares Didí y Gogó.

A este planteamiento estrictamente beckettiano añade Ferreras elementos que, al tiempo que altamente funcionales para determinar la semántica ulterior de la pieza, incorporan en el plano ficticio parte de los materiales generados, en su medio siglo de existencia, por una trayectoria que ha convertido a *Esperando a Godot* en una de las obras más importantes del teatro universal. Así, mientras la previsión del espacio escénico mantiene, en su recreación por Ferreras, las notas de vacío ilimitado y de enorme desesperanza que caracterizaban ya a la pieza matriz, la nueva obra intensificará su propio contenido convirtiendo en dos los árboles, acentuando resueltamente la

apariencia clownesca (fijada también, en sus aspectos plásticos, por las infinitas puestas en escena de la obra de Beckett) de la pareja y subrayando la radical soledad que destila el modelo mediante la acentuación de los aspectos más ostensibles del desamparo, especialmente evidentes en la condición de gags (a diferencia de los rituales beckettianos) que revisten las acciones de esta primera parte, en la que ironía y patetismo dibujan los perfiles de un desvalimiento que, en el colmo de su inconmensurabilidad, se traduce en el plano concreto en forma de miseria (el peine) y de hambre fisiológica (el canto rodado).

A partir de aquí, *Ha llegado Godot* adopta procedimientos propios, encaminados precisamente a configurar la semántica que le es específica. Así, la introducción del Mensajero sugiere anticipadamente, a través de una caracterización física resueltamente actualizada (por otra parte, cercana de algún modo al universo arrabaliano de *El cementerio de automóviles*), la verdadera condición de las figuras que van a aparecer a continuación y, en consecuencia, del nivel de realidad que el ser absoluto y su entorno añaden al universo de los dos mendigos. En efecto, la apariencia de los personajes Doctora y El señor Godot está construida enteramente con elementos extraídos del bagaje plástico y simbólico depositado en el imaginario de nuestro tiempo por las innumerables capas ficcionales generadas por la literatura, el teatro, el cine, los cómics, las artes plásticas y otros tantos medios procedentes de lo que –especialmente en el ámbito anglosajón– se denomina cultura popular.

La acción a que El señor Godot y Doctora dan lugar constituye el aspecto central de la incardinación del universo ficcional de la obra en el centro del plano significativo de la misma, constituido, como hemos avanzado, por la reflexión sobre la presencia de lo absoluto en el ámbito existencial del ser humano. Y si la negación de dicha presencia inscribe de inmediato aquella significación en la reflexión, de mayor alcance, que sobre la doctrina del ateísmo ha desarrollado Juan Ignacio Ferreras en espacios más amplios de su pensamiento y de sus escritos, las coordenadas en las que dicha doctrina aparece inserta en el universo de esta pieza resultan tan particularmente caracterizadoras de la posición agnóstica del pensador que es Ferreras, como coherentes con la condición de *intelectual* que hemos ido percibiendo en toda su creación dramática.

En efecto, la simple negación de la existencia de Dios que constituye la definición de la postura atea adquiere en esta obra dos dimensiones especiales e igualmente relevantes. La primera de ellas se relaciona con la negatividad que el pensamiento ferreriano atribuye al plano de lo absoluto, tanto en su manifestación institucional y concreta (suficientemente explicitada en las piezas integrantes de las dos primeras trilogías, sobre todo), como en su misma concepción metafísica (evidente especialmente en *Ha llegado Godot*). Así, el desarrollo del universo ficcional de esta pieza plasma el carácter negativo de la divinidad materializando la calamitosa actitud de Godot y de su cortejo, a la vez que los nefastos efectos de su aparición (bien que hipotética) en el universo humano. Ello explica la imaginería, asentada en los planos plástico, gestual y discursivo, que asimila a El señor Godot con el ámbito caciquil del clásico terrateniente y, a la vez, con el perfil del gangsterismo mediático; así como también el ceremonial de humillación, desprecio y vejación física que practica y hace ejecutar a su séquito contra la pareja representativa del género humano. En este sentido,

la semántica de la pieza de Ferreras coincide con el paradigma beckettiano al sostener que, en efecto, Godot no vendrá, porque Dios no existe; pero, dando un paso más, establece por su parte que dicha ausencia constituye paradójicamente una suerte para el ser humano, porque, si Godot efectivamente viniera, eso sería aún peor.

La segunda de las dimensiones que hemos invocado para caracterizar la posición atea transmitida por el autor a través de esta pieza despliega toda su entidad en el doble plano constituido por el componente conceptual (que, como venimos manteniendo, penetra toda la creación del autor) y por su materialización en la configuración ficcional (y, por tanto, netamente artística) del universo de la pieza. Lo primero va a determinar la transposición del núcleo semántico desde el ámbito ontológico (aquí, elevado a lo metafísico, teológico o, en puridad, antiteológico) al ámbito epistemológico o cognoscitivo. La acción que sigue a la aparición de los representantes de lo absoluto constituye, en sentido estricto, una demostración, esto es, una comprobación experimental (si bien, ficcional) de la inexistencia de Dios. Así, un paso más allá de la obra de Beckett, la de Ferreras nos presenta situacionalmente (esto es, teatralmente) la propia aparición de Godot, para finalmente mostrar (como en un juego de magia o de ocultación) que tal aparición no ha acontecido en realidad. La existencia de Dios, en consecuencia, se explica (y, sobre todo, se muestra teatralmente) como producto exclusivo de la propia mente de quienes creen en ella (Didí, en la obra), quedando con ello relegada al ámbito de la creencia, en sintonía con el eje conceptual y ficcional del universo cervantino que a nuestro autor resulta especialmente cercano (Ferreras, 1982 y 2009).

Tal desplazamiento desde la ontología a la epistemología confiere a *Ha llegado Godot* una posición preeminente y, a la vez, central en el edificio conceptual construido por Juan Ignacio Ferreras a través de su teatro, en tanto que evidencia las raíces profundas de la posición atea inherente a la concepción ferreriana de la existencia. En efecto, el ateísmo se halla presente en el conjunto de su obra teatral mayor, bien sea bajo forma de cuestionamiento del elemento institucional (la Iglesia, o incluso, las iglesias) que sustentan el mantenimiento de la creencia (entre las numerosas figuras representativas, la imagen nutricia de la Doctora en esta obra es palmaria), bien sea bajo la forma de negación de toda realidad distinta de la humana inmediata, como sucede especialmente en *Pasarela*, obra que ejerce la función aludida en su título, como hemos visto, también con respecto a la verdaderamente cenital *Ha llegado Godot*.

Ahora bien, esta última supone una superación del plano ontológico, al quedar en ella explicada la actitud de simple negación de la divinidad, en que consiste el ateísmo, desde el plano epistemológico constituido por el agnosticismo. Esta última doctrina sostiene, como es sabido, que la noción de lo absoluto debe ser negada porque es en sí misma inaccesible al entendimiento, por lo que su exclusión del plano existencial humano es consecuencia de una posición conceptual, que justifica la actitud vital que le es inherente. Precisamente aquí es donde se encierra el núcleo más genuino de la semántica de *Ha llegado Godot*. El ser supremo, cuya imagen escénica lo presentaba (según vimos) como una construcción de la mente del ser humano (en esta obra, Didí) realizada mediante la acumulación de materiales de la modernidad cotidiana, hace su aparición (en los planos únicamente virtuales de la ficción y de la escena) para

corroborar lo que el creyente (en realidad, crédulo) quiere escuchar y, por tanto, inventa: su condición materialmente superior, su conducta despótica, su degradación moral, su implacabilidad sancionadora, su efecto incapacitador del entendimiento y (en el colmo de la paradoja y del desvelamiento) su función de escarmentar precisamente a quien cree en él y, por tanto, lo ha inventado.

En suma, la posición intelectual en que, más allá del mero ateísmo, consiste el agnosticismo hace aparecer a Dios, no sólo como simple invención del ser humano, sino también como reflejo degradado de los peores aspectos de la naturaleza de aquél. El hombre no sólo se inventa un ser superior, haciéndolo además en perjuicio propio, pues el ser inventado es nefasto para él; sino que, además, llega a inventar su misma materialización concreta, mucho más ineludible en cuanto que une al efecto desesperanzador de origen (Dios, en realidad, no existe) la inmediata y determinante presencia de aquella materialización (iglesias y comunidades de creyentes) en el plano de la propia y concreta vida humana, en el que repercuten (ahora ya realmente) los efectos negativos derivados de la negatividad inherente de modo conjunto a invención y materialización.

Como hemos avanzado, el entramado conceptual de la pieza se imbrica y se sirve a la perfección de los procedimientos compositivos deparados por la naturaleza artística del instrumento elegido por Juan Ignacio Ferreras para transmitirlo. Así, como una culminación (también en el plano formal) de los elementos expresivos netamente teatrales puestos en juego por el autor en el resto de su obra, *Ha llegado Godot* materializa su visión de la existencia mediante la utilización, sutil pero eficazmente evidenciadora, de las posibilidades perceptivas ofrecidas por los planos ficcional y escénico de la obra: la aparición de Godot, tangible en el universo anecdótico y ostensible para el espectador de la representación, opone su incontestabilidad perceptiva a su irrealidad material, en tanto que el nivel de su efectiva realidad artística es utilizado, precisamente, como prueba de su inexistencia ontológica. Como hemos señalado, la obra constituye de este modo una demostración, realizada en el ámbito artístico, del interrogante vital y existencial que (también desde aquel ámbito) había dejado pendiente Samuel Beckett: de ahí el subtítulo de la pieza de Juan Ignacio Ferreras.

En conclusión, si fundamentalmente desde el plano ideológico esta pieza puede ser contemplada como piedra angular del edificio teatral levantado por Juan Ignacio Ferreras, la atención a su plano formal, así como la consideración de su inserción en el eje cronológico de la obra mayor del autor, nos revelan su carácter de auténtica clave de bóveda de toda la construcción, en tanto que culminación (más que cierre, esperamos, a tenor del inagotable flujo creador del dramaturgo) de los postulados conceptuales y existenciales desplegados en las obras anteriores y, a la vez, explicitación, genuinamente artístico-teatral e intelectualmente reveladora, de los significados de dichos postulados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**a) Monografías y estudios:**

- Carlson, Marvin (1984): *Theories of the Theatre*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- Ferreras, Juan Ignacio (1956a): "El teatro expresionista I". *Teatro* 18 (enero-abril), 54-56.
- _____ (1956b): "El teatro expresionista II". *Teatro* 19 (mayo-agosto), 49-51.
- _____ (1956c): "El teatro expresionista III". *Teatro* 20 (septiembre-diciembre), 11-13.
- _____ (1982): *La estructura paródica del Quijote*, Madrid, Taurus.
- _____ (1988): *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus.
- _____ (1989): *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Taurus (en coautoría con Andrés Franco).
- _____ (2009): *La novela en España*, Madrid, La Biblioteca del Laberinto.
Hasta el momento presente han aparecido los tomos I, II y III, de los nueve con que cuenta esta magna obra.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco (2009): *Cara a cara con Alfonso Vallejo*, Madrid, Huerga y Fierro Editores.
- Pérez Jiménez, Manuel (1998a): *El teatro de la Transición Política (1975-1982). Recepción, crítica y edición*, Kassel, Edition Reichenberger.
- _____ (1998b): *Tendencias del teatro español durante la Transición Política (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva (en coautoría con Ángel Berenguer).
- _____ (2003): "La teoría del drama histórico a través del teatro radical", <http://hdl.handle.net/10017/815>.
- _____ (2004): "Aproximación panorámica a la creación teatral actual: formas textuales y estilos escénicos", <http://hdl.handle.net/10017/672>.
- _____ (2005): "Panorama formal-estilístico de la dramaturgia femenina actual", <http://hdl.handle.net/10017/671>.
- _____ (2006): "La teoría teatral como auxiliar de la literatura comparada: aspectos del Expresionismo en *Hinkemann* (de Ernst Toller) y en *El tintero* (de Carlos Muñiz)", en *Tropelías*, Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (Universidad de Zaragoza), número 15-17, 2006, pp. 449-468.

b) Obras teatrales:

- Boadella, Albert (1995): *Yo tengo un tío en América*, Madrid, SGAE.
- Ferreras, Juan Ignacio (1995): *Esperpentos nacionales*, Madrid, Nossa. y J. Ed.
- _____ (2006): *Obra Dramática. Trilogías*, León, Lobo Sapiens.
- Maeterlinck, Maurice (2000): *La intrusa*, Madrid, Cátedra.
- Resino, Carmen (2003): *La última reserva de los pieles rojas*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro.
- Weiss, Peter (1994): *Marat-Sade*, Madrid, Ministerio de Cultura (INAEM).