

José-Luis García Barrientos

(Director)

LA SELVA **OSCURA**

**Análisis**  
de la dramaturgia  
cubana actual



La Habana, 2011

Este libro es resultado del proyecto de investigación «Análisis de la dramaturgia actual en español: Cuba, México, Argentina, España» (referencia FFI2008-01536), subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

Edición y diagramación: Abel González Melo  
Supervisión editorial: Ernesto Fundora  
Coordinación del proyecto en Cuba: Ulises Rodríguez Febles  
Diseño interior y de cubierta: Michele Miyares Hollands  
Maquetación de los cuadros sinópticos: Pilar F. Melo

© José-Luis García Barrientos, 2011  
© Sobre los textos: sus autores, 2011  
© Sobre la presente edición:  
Ediciones Alarcos, 2011

ISBN 978-959-305-014-2

Ediciones Alarcos  
Casa Editorial Tablas-Alarcos  
Consejo Nacional de las Artes Escénicas  
San Ignacio 166, La Habana 10100, Cuba  
tablas@cubarte.cult.cu, www.tablasalarcos.cult.cu  
(537) 862 8760, (537) 863 0439

Claves de la dramaturgia  
de Ulises Rodríguez Febles

**José-Luis García Barrientos**

Conviene subrayar de entrada el carácter propedéutico y a la fuerza provisional de estas «claves». Porque están destinadas al cuadro de conjunto que, a la vuelta de unos cuantos libros como este, esperamos obtener de la dramaturgia hispánica actual y no al estudio particular y detallado de la del autor. Y porque, tratándose además de alguien que acaba de estrenar apenas la cuarta década de su vida, difícilmente podríamos decir algo definitivo de su dramaturgia basándonos en una obra en marcha, con más por realizar que realizado, aun siendo esto tanto y tan excelente. Se trata ahora solo de destacar los perfiles más llamativos que observamos en sus piezas más representativas.<sup>1</sup> Sin ningún afán de exhaustividad. Como un primer esbozo o un pronóstico, a la espera de confirmación o de acabado.

<sup>1</sup> Consideraré como tales las cinco piezas incluidas en la antología *El concierto y otras obras* (Letras Cubanas, La Habana, 2007): *El concierto* (2004), *Carnicería* (2004), *Huevos* (2009), *Sputnik* (2007) y *Oráculo* (1998), esta última con la limitación de tratarse de un monólogo; así como dos obras posteriores, *Béisbol* (2008, Vigía, Matanzas, s.f.) y *Saxo* (2009). Las fechas son las del estreno, excepto la de *Saxo*, que es la de escritura, pues la obra sigue inédita y sin estrenar hasta hoy. Cito por las ediciones señaladas, y por copia facilitada por el autor en el caso de *Saxo*. Mi análisis reconoce su deuda con el prólogo de Amado del Pino a la citada antología («Los Cruzados vuelven a cantar», pp. 5-26).

En general, después de haber intentado un análisis detenido de la dramaturgia de *Huevos*, tengo la impresión de que los rasgos que la caracterizan son en su mayoría también característicos de la de las demás obras mayores de Rodríguez Febles y constituyen, por tanto, la parte del león de estas claves. Incluida la que considero fundamental: la muy peculiar combinación de una especie de nuevo realismo con un constante afán de innovación formal. Lo que más llama la atención en la dramaturgia del autor matancero es la manera de conciliar en cada obra una tremenda carga de realidad y una casi obsesiva experimentación con nuevas formas y estructuras dramáticas.

### **Temas**

El de Rodríguez Febles es un teatro abierta y decididamente político, tanto en su sentido más genuino, de vocación cívica, como en el de debate ideológico, del que no parecen poder o querer sustraerse ni el autor ni la sociedad retratada.

Todas las obras se centran en un suceso muy significativo de la historia contemporánea de Cuba, generalmente emblemático de un conflicto político, social y/o cultural de muy hondo calado, capaz de aunar mito y cotidianidad: el éxodo por el Mariel y el Periodo Especial, con el emblema de los huevos, en *Huevos*; los Beatles y su problemático impacto en los jóvenes cubanos de los sesenta en *El concierto*, que es el que un grupo de amigos músicos de entonces se proponen dar en la actualidad, ya cincuentones y con sus vidas desarboladas, ante la estatua de Lennon robada (acaso) por uno de ellos; la hambruna de los primeros noventa, una vaca presuntamente atropellada por el tren e inmediatamente descarnada, aún

viva, por los vecinos en *Carnicería*, con el trasunto ideológico de un viejo militante desgarrado entre sus principios y el hambre de su familia; el derrumbe del socialismo real en *Sputnik*, paralelo al de la pareja formada por la rusa Tatiana y el mulato cubano Carlos, con un hijo de por medio y en disputa, y con la ruidosa moto Minsk como objeto emblemático; nada menos que el juego de pelota, el deporte nacional, en *Béisbol*, con un joven pelotero del equipo Cuba del que depende la final del Quinto Clásico Mundial contra Estados Unidos y que debe elegir entre volver victorioso a la Isla o quedarse en las grandes ligas americanas; los ciclones o huracanes en *Saxo*, «sentir cómo todo se cae, cómo todo se pierde, cómo todo se hunde en el mar. Cómo anuncian otro ciclón. Siempre otro y otro y otro...» (p. 26) y el instrumento musical como emblema del sueño –robado– de escapar, gracias al arte, de la miseria (y) de la Isla; etcétera. Temas todos cubanos y candentes hasta más no poder.

La realidad llega a irrumpir en ocasiones directamente, como en *La cabeza intranquila*, basada en la historia del obstinado enfrentamiento del pintor matancero Pedro Esquerré a la decisión de demoler una valiosa mansión antigua, o en los homenajes a Nitzá Villapol y a Pablo Neruda de *Oráculo*, además de a Lennon y los Beatles en *El concierto*, o a Martín Dihigo en *Béisbol*, lo mismo que en los temas, lugares, objetos, etc. Más reales no pueden ser los ciclones, los huevos, las vacas descarnadas o el parque y la estatua de Lennon. De la carga de realidad y de actualidad de su teatro podemos hacernos una idea cabal asomándonos a los hábitos de trabajo del dramaturgo. Cuando me despedía de él en febrero del 2009 se disponía a pasar buena parte de los próximos días en las colas que formaban los solicitantes de la nacionalidad española ante la Embajada, por la oportunidad que

acababa de abrir la ley de memoria histórica. No era su caso. Pero quería observar, escuchar y sentir lo que allí se cocía para una nueva obra –por lo que sé, ya escrita– sobre ese asunto que ocupaba entonces el primerísimo plano de la actualidad en Cuba.

Es cierto, como afirma Amado del Pino, que «Rodríguez Febles se nos revela como un maestro en la construcción de situaciones que sintetizan y reorganizan lo que puede parecer testimonial».<sup>2</sup> Visto del revés, esto y todo lo dicho puede hacer pensar en un teatro demasiado localista y anclado en circunstancias particulares, condenado a perder vigencia con el paso del tiempo y más allá de la Isla. Pero, como se vio con detalle en el caso de *Huevos*, el dramaturgo consigue (milagros del arte) transmutar en universal lo particular: ahondando en sucesos y problemas singulares de la historia cubana contemporánea llega a tocar el meollo de lo humano, de lo que incumbe a todos y cada uno de los hombres, sobre todo en su dimensión ética.

### **Texto**

La escritura misma de los textos es un lugar privilegiado para verificar lo que vengo considerando el rasgo medular de la dramaturgia de Rodríguez Febles, en este caso la peculiar integración de lo experimental con lo, por así decir, tradicional en la notación dramática. Digamos, ante todo, que ninguna transgresión supone una quiebra del carácter genuinamente dramático de estos textos; es decir, de la observancia del principio de representación y por tanto de la dualidad constitutiva del teatro como entidad de dos caras, representante y representada, real y ficticia; lejos,

<sup>2</sup> Amado del Pino: loc. cit., pp. 23-24.

pues, del reduccionismo a la mera *presentación* de lo real que predica, mucho más que practica, el llamado teatro postdramático.

Aunque, naturalmente, se prestan más a ser comentadas las rupturas experimentales que los usos que prolongan y revitalizan convenciones asentadas, debe quedar claro que, en conjunto, estos predominan sobre aquellas, si bien lo característico es una impresión de equilibrio. Así, frente a la ya comentada ausencia (casi) total de acotaciones en *Huevos* y a sus consecuencias, lo cierto es que las encontramos en todas las demás obras y la mayoría de las veces en sus usos más normales o del tipo que denominamos con precisión *dramáticas*, como por ejemplo casi todas las de *Béisbol*, o las de *Oráculo*, con abundancia además de las de genuina prosapia teatral como «pausa», «silencio», «transición», etc.

Característico o al menos recurrente resulta en estos textos encabezar las diferentes partes (cuadros) con títulos más o menos literarios: además de los intertextuales e irónicos de *Huevos*, los escuetos de *El Concierto*, los de *Carnicería*, que contienen todos la palabra «carne», o los de *Saxo*, que combinan menciones a los ciclones y a notas del instrumento. En realidad, *Sputnik*, en que los cuadros solo se numeran, es la excepción en nuestro corpus, pues el monólogo *Oráculo* carece de partes y en *Béisbol* los cuadros son solo implícitos. Puede contabilizarse este uso, común a otros dramaturgos actuales, entre los gestos de ruptura con la escritura dramática tradicional, en la que resulta insólito pero no inédito. Con todo, en los textos de nuestro autor alterna con intertítulos tan teatrales como «obra en un acto» (*Huevos*), «monólogo» (*Oráculo*), «acto único» (*Béisbol*) o «primer acto», etc. (*Sputnik*).

Gesto aún más distintivo por frecuente en la dramaturgia de última hora es el recurso a una modalidad textual

«nueva», especie de híbrido entre paratexto autorial y auténtica acotación, a la que he propuesto denominar en español, con precisión y contra corriente, «didascalía».<sup>3</sup> Rodríguez Febles las utiliza con profusión, casi siempre en posición inicial, como la que abre, tras los «Personajes», *Saxo* con el título «Algunas aclaraciones», que comienza así: «Esta es una obra donde el agua y el viento son la esencia de todo, porque ocurre entre ciclones o huracanes (según la categoría)» (p. 2); también la que encabeza *Sputnik*, en primera persona (p. 202), o *Carnicería* (p. 87), o la de *Huevos* (p. 142) que analizamos antes con detalle.

En cuanto al diálogo, cabe decir lo mismo. Realismo y experimentación se dan la mano y en gran medida se amalgaman. A favor del primero trabajan sobre todo la naturalidad, el coloquialismo, la oralidad de la recreación artística que lleva a cabo Rodríguez Febles del habla de la gente de la calle que protagoniza todas sus obras. El lenguaje de sus textos es del todo creíble, lo mismo el de tono más costumbrista, como en *Carnicería*, que el que se abre a atmósferas simbólicas, como en *Sputnik* o *Saxo*, y hasta el escrito en versículos (*Huevos*). Predominan con mucho el decoro y la unidad de estilo, congruente con la homogeneidad de ambientes y personajes, y, en cuanto a las formas de diálogo, el coloquio de manera aplastante; pero con la presencia significativa del monólogo en *Huevos* y, más ocasional, en otras obras, por ejemplo *El concierto* (pp. 31-36), además, claro, de las incursiones del autor en el unipersonal, con *Oráculo*, *La ventana tejida* y *Frida, yo*

<sup>3</sup> José-Luis García Barrientos: «Acotación y didascalía: Un deslinde para la dramaturgia actual en español», en *En buena compañía: Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, CSIC, Madrid, 2009, pp. 1125-1139.



soy *María*. Aunque se trata siempre de monólogos en coloquio, precisamente los más verosímiles.

El estilo de los diálogos, tanto más elaborado cuanto más invisible, es de una sobriedad rigurosa, casi ascética. Es difícil encontrar a un autor «tan parco en adjetivos. Sus diálogos resultan eficaces y hasta hermosos pero a base de verbos, sustantivos, utilización recia y coherente de las frases de punto y seguido».<sup>4</sup> Y de manera casi imperceptible, surge en ocasiones también, junto al discurso más realista, una dicción casi poética, distanciada de lo cotidiano, por ejemplo esta réplica de Pablo en *Saxo*: «Todo es música. Es el viento. Es esa ráfaga. Es esa lluvia. Es su voz. Es su grito. Es una hoja de árbol. Es el cielo gris. Es una gota» (p. 7). Eso sí, con la misma desnudez expresiva.

En el polo experimental hay que recordar el empleo hegemónico en *Huevos* del versículo, algo que frecuentan las últimas dramaturgias, sobre todo las llamadas postdramáticas; aunque en realidad el verso está ligado al teatro desde el principio y preside todos los clasicismos, o sea, que es dramático hasta decir basta, y mucho más que la prosa desde luego. También ha recurrido el autor a efectos especiales en la tipografía de los textos, como espacios en blanco o distintos tamaños de letra, primero en *Huevos*, con la justificación expresa de la ausencia de acotaciones, después en *Saxo*, alternando con estas y sin ninguna explicación.

El ejemplo más extremoso es el cuadro 4 del primer acto de *Sputnik*, escrito como un diálogo narrativo en estilo directo, pero regido; no por un narrador único, sino cada una de las réplicas por el correspondiente personaje

<sup>4</sup> Amado del Pino: loc. cit., p. 9.

desdoblado en narrador homodiegético. El resultado es la suma del diálogo y de una suerte de acotaciones narrativas (?) que, aclara el autor en la didascalia inicial, «deben ser dichas por los actores aun cuando sean acciones, emociones o pensamientos de los personajes» (p. 202) y, por tanto, son parte –rara– del diálogo y no acotaciones en absoluto. Resultará chocante la redundancia de las acciones narradas y su ejecución, como el recurrente «digo» o «Miro a Serguei y él me mira a mí. Entramos» (p. 220). Estas partes narrativas están escritas en cursiva, como las acotaciones, y casi siempre en presente, pero también las hay en pasado. Suponen una intromisión, parcial y controlada, del modo narrativo en el dramático, algo también frecuente en la escritura teatral contemporánea, en la que se llega a hablar de «narraturgia». Resulta evidente su relación con la perspectiva interna (expresión de la subjetividad), tan presente en la obra. Así termina el cuadro:

–Escucha: ¿estás segura de lo que deseas? –*Pregunto. Tatiana lo pensó. Lo pensó mucho antes de contestar.*  
–Ahora, ahora mismo es lo que más deseo, pero no encuentro la manera –*extiende un sobre.*  
–*Extiende un sobre.*  
–*Nos extiende un sobre.*  
–Solo pido que mi madre se apiade de mí. Y mi padre...  
–*Katia tomó el sobre. Lo guardó.* –Necesito que lo lleven a mi madre.  
–Si consigues el permiso del padre vas a reunir el dinero, Tatiana. Te lo aseguro –*dijo Katia.*  
–¿Cómo?  
–Con algo que tienes en la casa y es tuyo –*la abrazo y le digo algo al oído.*

–*Me abrazo a ella. Es como si abrazara a mi madre. Necesito tanto un abrazo.* (pp. 221-222)

### **Estructura**

Es muy clara la preferencia por estructurar las obras en cuadros o unidades espacio-temporales. De hecho, todas las estudiadas se configuran así, con la excepción, por razones obvias, de *Oráculo*: en nueve *El concierto*, en cuatro o cinco más una *performance Carnicería*, en siete *Huevos*, en seis *Saxo*, en nueve *Sputnik*, que es la única dividida (además) en tres actos, cada uno de los cuales segmentado en cuatro, tres y dos cuadros, respectivamente; en rigor, muchos más, si se tienen en cuenta las frecuentes transformaciones de ambiente, del tropical al ruso, del objetivo al subjetivo. Algo similar ocurre en *Béisbol*, que se presenta expresamente, igual que *Huevos*, como de acto único: los cuadros son implícitos, lo mismo que las numerosas rupturas espacio-temporales que quiebran el desarrollo aparentemente continuo del diálogo y de cierta forma de la acción primaria en la barbería.

Sin embargo, estas obras no responden con la misma claridad a la forma de construcción abierta, narrativa, que cabría esperar de esa disposición en cuadros. Y es que hay elementos que trabajan a favor de la unidad en diversos frentes: la acción, el tiempo, los personajes y en menor medida el espacio; aunque el de *Béisbol* puede sintetizar muy bien esta conjunción de unidad y variación, pues de forma paradójica el espacio de la barbería es a la vez único y múltiple. Por otro lado, se trata de un teatro de sucesos más que de acciones propiamente dichas, lo que concuerda con una propensión hacia el drama de ambiente más que de acción o de personaje. Quizás por su carácter político, importa casi siempre más el cuadro de conjunto, el estado

social, que la construcción individual de los personajes o la trabazón de los hechos.

El afán experimental del autor se traduce de forma muy visible en la complejidad y novedad de las estructuras que va investigando en cada una de sus obras. Ya intentamos antes develar los entresijos de la de *Huevos*. Más complicada aún resulta la de *Sputnik* y quizás también las de *Béisbol* y *Saxo*. Pero la que mejor puede servir de ejemplo es la de *Carnicería*, que tiene este subtítulo: «Obra con dos versiones y un guión para *performance*». Cada versión consta de cuatro cuadros, de los que el primero es común a las dos. La segunda versión tiene tres finales opcionales: terminar con el cuadro 4 (primer final) o bien añadir un cuadro más (5), que tiene a su vez dos versiones alternativas, un «Segundo final» (5a) y un «Tercer final» (5b). Por si esto fuera poco, se añade un guión para *performance*, que puede ser «Prólogo o epílogo» (p. 138):

1ª versión: c.1—c.2—c.3—c.4—[Epílogo/Prólogo]  
2ª versión: c.1—c.2'—c.3'—c.4'—[Epílogo/Prólogo]  
..... —c.5a—[Epílogo/Prólogo]  
..... —c.5b—[Epílogo/Prólogo]

En realidad, pues, como muestra el esquema, se trata de cuatro versiones distintas ya sobre el papel. Pero las posibilidades combinatorias se multiplican aún en la puesta en escena, que puede: a) presentar una sola versión, bien en exclusiva (a1) o bien alternativamente cada una (a2), en distintas sesiones; b) presentar las dos versiones (sucesivamente) en la misma función; c) dar a elegir a los espectadores la versión que prefieran; d) elegir el final de la segunda versión entre los tres propuestos (el autor declara que prefiere el segundo); y d) elegir la posición, de prólogo o epílogo, para la *performance*. Y todavía añade el

autor: «Sugiero libertad para jugar con la estructura» (p. 87). Por lo demás, y como contraste, la obra se atiene a la forma dramática más estricta: está toda ella basada en el diálogo y, pese a algunas escenas delirantes, respeta la verosimilitud y hasta el realismo.

### **Espacio**

Seguramente lo más llamativo en relación con el espacio es la persistencia en la ubicación de las ficciones: todos los dramas se sitúan característica y expresamente en Cuba. Si se quiere, la distancia espacial comunicativa es igual a cero. El lugar ficticio de la escena y el real de la sala, el de los personajes y el del público, coinciden, son el mismo lugar. El escenario refleja como un espejo el mundo del patio de butacas. La congruencia con lo dicho sobre los temas no puede ser mayor. Y parece significativo que resulte raro encontrar una mayor precisión espacial. Cuba es siempre el tema, por lo tanto también el escenario.

*Huevos* se ubica expresamente en «Cuba» (p. 145). También *Sputnik*: «La obra transcurre en Cuba» (p. 205), y en el cuadro 1 del primer acto la indeterminación recién aludida encuentra esta formulación: «Un parque, o una calle de La Habana o de cualquier parte de Cuba» (p. 205). Lo mismo ocurre en *El concierto*, aunque con una coletilla enigmática, que convierte seguramente la acotación en didascalía, pues toda la obra transcurre sin duda en la Isla: «Lugar: Cuba, a veces puede parecer que es otra parte del mundo, y de algún modo lo es... Definitivamente lo es...» (p. 31). Por cierto, estas frases describirían con precisión el espacio de *Sputnik*, si contabilizamos, como hay que hacer, los espacios subjetivos representados, que nos llevan en verdad a otra parte del mundo, la antigua Unión Soviética.

Las demás obras no empiezan ubicando de forma explícita la acción dramática, aunque en *Béisbol* se presenta este juego como «El deporte nacional de Cuba» (p. 21) y la didascalia de *Saxo* alude a la Virgen de la Caridad del Cobre como la «Patrona de Cuba» (p. 2). Pero no cabe duda de que todas se localizan en la Isla; es más, no podrían ocurrir en ningún otro lugar. Por sus temas respectivos sobre todo. También por incontables referencias que se hacen en el diálogo (a La Habana, a la cocina cubana, a los drogadictos cubanos, etc., en *Oráculo*, por caso).

Coherente con la disposición en cuadros, los espacios múltiples sucesivos caracterizan la estructura espacial de esta dramaturgia. Aunque no abundan las acotaciones espaciales escénicas, es decir, que explican la disposición del escenario, por lo que hay que recurrir a la inferencia; siempre y para todo en *Huevos*, que carece de acotaciones; también para la disposición sucesiva de los escenarios en casi todas las obras; y a veces para lo que algunos representan (por ejemplo el cuadro 4 de *El concierto*). Predominan los ámbitos familiares, junto a los lugares públicos (parque, calle, hospital, cementerio, polígono militar, línea de ferrocarril, aeropuerto), lo que resulta relevante en el plano temático. En algunos casos el mismo lugar participa de los dos sentidos; así la barbería de *Saxo*, el hospital o el cementerio de *Carnicería*, etc. También alternan en todos los casos los espacios interiores y los exteriores.

Además de *Oráculo*, claro, solo *Béisbol* observa, pero en términos relativos, la unidad de lugar. La estructura del espacio (y el tiempo) es quizás la clave de su dramaturgia: «El tiempo: Fragmentado. / El espacio: La barbería, el terreno, la zona de los recuerdos. Fundiéndose, separándose. [...] Esta obra es una conjunción y ruptura

de tiempos, de personajes. Es teatro. Eso» (p. 21). La pieza hace gala de la máxima libertad representativa invocando, con razón, la convención teatral; juega con tres espacios, el real de la barbería, que contiene a los otros dos, el virtual del terreno de pelota y el subjetivo de los recuerdos, marcado por la luz azul. Espacio, pues, paradójico, a la vez único y múltiple, sucesivos y simultáneos o, mejor, engastados.

Es también peculiar y muy libre el juego de los espacios en *Saxo*. El del primer cuadro, por ejemplo, se describe así: «Una línea de ferrocarril. De algún modo es esto y también un polígono militar. [...] Es porque Pablo viaja en un tren maltrecho, es porque esta escena militar lo persigue» (p. 2). Poco después el tren llega a una estación, Pablo se baja, pregunta a un ciego, y enseguida «está perdido en el laberinto de calles» (p. 5). Movilidad del espacio, impropia del drama, que se repite en el cuadro tercero: «Sogas. Es un camión. Avanza por la carretera entre el agua y el viento» (p. 13), después se detiene en medio del ciclón y los soldados «avanzan contra el agua y el viento» (p. 14) hasta una zona inundada en la que asistimos al salvamento, a nado, de un anciano que trata de sobrevivir sobre un pedazo de techo del bohío. Además de movilidad, sugestión de espacio subjetivo (o fantástico), como se apuntaba en el primer cuadro y reaparece en el cuarto, que transcurre entre El Muchacho y Pablo «a la orilla del mar. El mar tempestuoso. Todo es muy nebuloso» (p. 18). Poco después: «Ahora es como si estuvieran en París» (p. 19). Y luego «París desaparece, porque una ráfaga de viento lo borra y los deja frente al mar» (p. 20). Algunos elementos ambientales recurrentes unifican, en cambio, la fragmentación espacial: el viento, la lluvia, el frío, la oscuridad.

La cuestión es cómo se representa todo esto. Sin ningún problema en el cine; pero en el teatro, seguramente potenciando al máximo la convención y reduciendo al mínimo el realismo: simplificando, estilizando. Y sea por libertad representativa o por falta de información, lo cierto es que, hablando de distancia interpretativa, son los espacios metonímicos o los icónicos estilizados los que parecen requerir las obras de Rodríguez Febles, que admiten quizás incluso los espacios convencionales, como el decorado verbal (caso del montaje de *Huevos* por Mefisto Teatro). Dicho de otra forma, atendiendo a los signos, el espacio verbal, el corporal y el sonoro (fundamental en *Saxo*) crecen a costa del escenográfico, que se simplifica o se vacía.

Es lo que ocurre en la única obra que indica la disposición del espacio dramático, o sea, cómo representar los espacios ficticios en el escenario real. Me refiero a *Sputnik*, que cuenta con la estructura espacial más compleja y aún las rupturas que presentan las anteriores: dinamismo, subjetividad y engaste de los espacios. La didascalía inicial dice: «Sugiero un escenario con escaleras de caracol, como espirales que se cierran o se abren al cielo o a otros espacios, y por donde suben o bajan personajes hacia sus casas o hacia las plazas, las calles... / Habitaciones de las casas en diferentes alturas, con distintos tamaños...» (p. 202). Se trata del escenario simultáneo y del tipo que fue muy del gusto del teatro expresionista. Su carácter ya convencional facilita el dinamismo espacial, hace paradójicamente más verosímil, por ejemplo, el paso del interior de la casa de Carlos y Tatiana a la calle en I,3, o la huida de Tatiana –con el añadido «narrativo» de las pantallas de video– y la vuelta a casa en II,3, o el trayecto casa-calle-casa, por limitarnos a los espacios objetivos, en III,1. También la irrupción de



espacios subjetivos encaja a la perfección en la disposición simultánea de distintos fragmentos del espacio «real».

Estas pinceladas parecen indicar que en el tratamiento del espacio hay más de experimentación que de realismo, o de distancia que de ilusionismo. Puede ser, pero sin olvidar que la carga de realidad sigue siendo tremenda en los espacios representados; es en la forma de representarlos donde se hace evidente la quiebra de la ilusión realista.

### Tiempo

Al igual que ocurría con el espacio, la anulación de la distancia comunicativa es constante en relación al tiempo. Todos son dramas contemporáneos y casi siempre declaran expresamente su localización temporal; por ejemplo, en grado de creciente precisión, *Carnicería*: «Época: Actual» (p. 87), *El concierto*: «Época: Siglo XXI» (p. 31), *Sputnik*: «La obra transcurre en Cuba, 1991-1992» (p. 205), *Huevos*: «1993 (en los difíciles años del inicio de lo que se ha llamado Período Especial)-1980 (durante los sucesos de la Embajada de Perú y el éxodo por el Mariel)» (p. 145). También es muy explícita la didascalia inicial de *Saxo*: los ciclones «son de 2008» y «la época es la actual», aunque los ciclones «siempre existirán. Quizás cambien las circunstancias, pero de todos modos podrá decirse, época actual» (p. 2).

No hay excepción a este carácter contemporáneo, o mejor, actual de los mundos representados. *Oráculo*, aunque no lo mencione expresamente, también transcurre en la actualidad, tanto por su tema como por referencias en el diálogo al estreno del siglo XXI, a los años 2000 y 2001. Más fácil aún es inferir la localización temporal, tampoco declarada, de *Béisbol*, pues se supone que

asistimos al quinto clásico mundial, y el primero fue en 2006; así que la acción se sitúa en 2010, es decir, en el futuro inmediato respecto a cuando la obra se escribió y se estrenó. Ni que decir tiene que esto no la convierte en un drama futurario; es contemporáneo como los demás, y, por cierto, la lógica dramática reclama que cada escenificación difiera el tiempo de la acción hasta el del siguiente clásico por jugar.

Así pues, todas las obras transcurren en el siglo XXI, con un énfasis en la actualidad, que en términos teatrales significa alcanzar la máxima sincronía con el tiempo mismo de los espectadores o lectores; excepto dos, *Sputnik* y *Huevos*, que nos retrotraen a principios de los años noventa, y la segunda, también a 1980, la localización más «antigua». Implican, sí, una cierta mirada retrospectiva, pero de tan corto alcance que distan de acercarse siquiera a la categoría de dramas históricos: los hechos representados, como se verificó en el estreno de *Huevos*, siguen perteneciendo a la esfera de la experiencia vital de los espectadores, no son de otra «época».

Es curioso notar que el paralelismo entre dos tiempos, un presente y un pasado de los personajes, que ocupa el centro estructural de *Huevos* (entre 1993 y 1980), se repite de una u otra forma en casi todas las obras. En *Sputnik* y *Béisbol* el pasado resulta también representado, pero en escenas marcadas como subjetivas, como recuerdos. En *El concierto* es fundamental la tensión entre el pasado de los componentes del grupo Los Cruzados (años sesenta, los Beatles) y el presente (siglo XXI), pero se circunscribe al plano del contenido. Lo mismo puede decirse de *Carnicería*, entre el pasado «heroico» del Viejo militante y el miserable presente, y de *Saxo*, al menos en lo que se refiere a Moisés, auténtico héroe humanitario antes y ahora caído en desgracia.

La distancia temática también es mínima en relación al tiempo. La determinación es máxima en la dimensión histórica, a diferencia de ese prurito de imprecisión geográfica que advertimos en el espacio, seguramente para señalar a Cuba, sin especificar más, como el ámbito pertinente de las cuestiones, siempre políticas, que esta dramaturgia plantea. Es en la interpretativa, o sea, en la forma de representar el tiempo, donde la distancia se hace a veces mayor, con efectos que nos alejan de la ilusión de realidad.

Lo más llamativo es la ruptura del orden cronológico, que tuvimos ocasión de examinar en *Huevos* y que aparece en ella con tintes de objetividad, en perspectiva externa o, con más precisión, en perspectiva interna implícita, o sea, que implica el punto de vista de un hipotético «dramaturgo» (ausente). Las que presentan tanto *Sputnik* como *Béisbol* son en cambio quiebras subjetivas, fruto de una perspectiva interna explícita. Una y otra obra responden a una organización muy compleja del tiempo, que en la segunda, según sus propios términos: «Es un juego entre lo que fue, lo que pudo ser y lo que todavía puede ocurrir, mientras en un tiempo ralentizado va descubriéndose momentos de la vida de un jugador que simboliza toda una leyenda, [fundida] con la de un joven pelotero de ahora mismo» (p. 21). Y, en efecto, una llamativa distensión marca el ritmo de la obra, que, en palabras del autor, «transcurre en el mismísimo instante en que el pelotero define el juego frente a los Estados Unidos, mientras los otros personajes miran el partido por televisor».<sup>5</sup>

<sup>5</sup> «Epílogo beisbolero: Tres lanzamientos al autor» (Entrevista de Ana Margarita Betancourt a Ulises Rodríguez Febles), en la ed. cit. de *Béisbol* (pp. 75-83), p. 76.

Es suficiente para advertir que esta dramaturgia experimenta también con el tiempo, sin dejar de señalar el caso de *Saxo*, que se mueve en un clima de cierta acronía por indeterminación; y es, con las anteriores, ejemplo de fusión entre normalidad realista y rarezas experimentales. Como siempre.

### Personaje

La tendencia a la anulación de la distancia en el espacio (Cuba) y en el tiempo (la actualidad), tiene su correlato en el predominio de los personajes humanizados, a imagen y semejanza de las personas reales y por tanto de los espectadores, lo que subraya la confluencia de (no) distancia temática y comunicativa. Ello hace que contrasten más algunas licencias: la aparición de animales en escena, como los perros Sansón (*El concierto*, 4) y Memoria (*Huevos*), o la sorprendente inclusión en el reparto de *El concierto* de un personaje que es una estatua: «LENNON, el famoso Beatle. (En un parque de El Vedado, en La Habana, existe una estatua, realizada por el escultor José Villa.)» (p. 31); inclusión acaso justificada porque al final de la obra: «Una luz brota de la estatua. Lennon se levanta de la silla, aplaude... Sale caminando, aplaudiendo... Sale» (p. 84); o el protagonismo, superior al de muchos personajes, que cobra la moto Minsk en *Sputnik*.

La citada humanización de los personajes va unida a un limitado grado de caracterización, al predominio de los caracteres simples o unidimensionales. El teatro de Rodríguez Febles, coherente con su carácter político o comprometido, didáctico en cierto sentido (brechtiano), tiende a crear personajes con una dimensión genérica, como representantes de una visión del mundo, un rol social o

político, etc.; lo que puede verse, por ejemplo, en los nombres comunes del reparto de *Carnicería*: El Viejo, La Vieja, El Anunciador, El Compañero, El Carnicero, La Madre, El Enfermo, etc. Aunque tales nombres no definen siempre el significado ni el carácter de cada uno, sí indican que están en función de una «clase» de personas, no del todo individualizados. Personajes, en fin, más funcionales que sustanciales. Pero con la paradoja, tan frecuente en nuestro autor, de que aparecen a la vez llenos de vida, de verdad (y, no lo olvidemos, en este caso, con sus nombres propios en el diálogo, Remigio, Migdalia, etc.). La misma contradicción late quizás en el nombre del único personaje (patente) de *Oráculo*: Fausto Pérez, en el que chocan con estrépito la evocación mítica del nombre y la cotidiana del apellido. Dos dimensiones que atraviesan el teatro de Rodríguez Febles.

Una cierta debilidad de las relaciones de jerarquía entre los personajes parece generalizable más allá de lo constatado en *Huevos*. En *Béisbol*, por ejemplo, ¿es Dihigo el protagonista o más bien el barbero Casañas, o mejor, el conjunto de los reales y antiheroicos ocupantes de la barbería? Me inclino por esto último. Y en general por la propensión de esta dramaturgia a las obras corales, de personaje colectivo, en mayor o menor grado, lo que se compadece muy bien con el predominio del drama de ambiente. Y ello no depende, claro, de que se pueda o no encontrar a las obras un protagonista. El Johnny lo es sin duda de *El concierto* y El Viejo de *Carnicería*; pero no será fácil dar con el segundo, con el tercer papel... El reparto de ambas obras define una colectividad, que integra también a sus protagonistas respectivos y que prevalece sobre ellos. En el caso de *Sputnik* se divide expresamente en dos grupos, «los soviéticos» y «los cubanos» (p. 205), y no resulta tan claro el protagonismo de Tatiana. La obra

menos coral parece *Saxo*, y no porque Pablo sea el protagonista, sino porque carece de personaje colectivo, o mejor quizás, porque ese papel corresponde a un fenómeno de la naturaleza, los ciclones: «Esta es una obra donde el agua y el viento son la esencia de todo» (p. 2).

En *Oráculo*, si bien de forma natural por tratarse de un unipersonal, cobran una gran importancia los personajes latentes, sobre todo Irene (pp. 278 y ss.), y los personajes ausentes (Neruda, Nitzza Villapol, abuela Canda, etc.). La construcción más bien abierta de las demás obras limita el rendimiento del juego con los grados de (re)presentación de los personajes. Con todo, resulta interesante, por ejemplo, el caso de Memoria, el perro de *Huevos*, considerado como «personaje» latente: invisible e inaudible, pero presente, pues «está ahí, se puede tocar, acariciar, como buen perro que siempre nos acompaña» (p. 142). Los ausentes sí desempeñan un papel relevante con frecuencia, por ejemplo Iván Casañas, contrafigura de Dihígo, en *Béisbol*, o el padre de Tatiana en *Sputnik* y, en general, los que se fueron de la Isla, como en *Huevos*.

También encontramos personajes subjetivos, sobre todo en *Sputnik*. La Madre y El Acordeonista (que asume varios papeles en el transcurso de la obra) lo son de manera exclusiva. Tatiana presenta una cara objetiva y otra subjetiva: participa en las escenas oníricas a la vez que es casi siempre el personaje focal de las mismas. Ese mismo desdoblamiento es el que rige *Béisbol*, la otra obra sometida con claridad a la perspectiva interna, solo que los planos son ahora tres, el real de la barbería, el subjetivo de los recuerdos y el virtual del terreno de juego. Casañas y Maestri participan en los tres. Dihígo es el único que carece de presencia en el nivel real, a pesar de que «es el único pelotero real de la obra» (p. 21). Edilio es «un cliente» de la barbería, que se desdobra en la zona virtual: «Es una

especie de narrador y comentarista deportivo. Constantemente cambia su rol por el de peloteros o miembros del equipo Cuba» (p. 21). El Fígaro, en fin, parece limitado al nivel real (pero quizás cruza ocasionalmente la raya del virtual).

Todavía tenemos en *El concierto* el caso, más raro aún, de un personaje fantástico, la estatua de Lennon que cobra vida en el desenlace. Al comienzo de *Sputnik* ocurre algo parecido: «Pushkin: su estatua de bronce entra a escena y toca con un acordeón una hermosa canción rusa» (p. 206). Pero se trata ahora, no de un personaje de milagro sino de pesadilla, no maravilloso sino interior.

En definitiva, también el tratamiento del personaje pone de manifiesto la misma tensión entre el reconocimiento y la extrañeza.

### **Recepción**

Ningún aspecto sintetiza mejor que la «visión» o recepción, que los engloba a todos, los perfiles de una dramaturgia. Es el dedicado a ella el capítulo del análisis de *Huevos* que admite un mayor grado de generalización. Casi todo lo dicho allí puede darse por bueno para el conjunto de la obra de Rodríguez Febles. Y muchas de las claves anteriores adelantan aspectos que son genuinamente pragmáticos y encuentran aquí su lugar.

La clave mayor radica en una sabia y peculiar conjunción de identificación y distancia. Los espectadores de este teatro no pueden dejar de reconocerse en el mundo, los personajes y los problemas que se despliegan en la escena, ni evitar verse radicalmente afectados y conmovidos por ellos; lo que se debe en parte al ingrediente de ilusionismo o, si se quiere, de realismo que venimos advirtiendo en este teatro; pero más aún a la mencionada «carga de

realidad», fruto de la selección de temas, ambientes, personajes y conflictos, sobre todo éticos, que ocupan siempre y con gran intensidad la primera línea de las preocupaciones de los cubanos de hoy, de su experiencia y su memoria común. Pero, a la vez, en la estética teatral, en la manera de poner en escena esos asuntos tan cercanos, es evidente que se impone, lejos del estricto realismo, la distancia representativa que resulta de una actitud de permanente búsqueda y experimentación por parte del dramaturgo. El acierto está en saber conjugar estas dos fuerzas, de manera que no se anulen sino que se potencien mutuamente. Experimentación realista o realismo experimental.

Por una parte, todo lo que se ha ido poniendo en la balanza de la experimentación formal contribuye a la distancia estética: rompe la ilusión de realidad, nos extraña, pone en primer término la evidencia de que estamos en el teatro (o ante un texto). Por otra, uno de los rasgos más constantes de esta dramaturgia es que las distancias temática y comunicativa tienden a cero, lo que ofrece una sólida base a la ilusión de realidad que también la caracteriza. Es, por tanto, la distancia interpretativa la responsable en exclusiva del efecto de recepción distanciada que predomina en este teatro, aunque en distintos grados (menos en *El concierto* que en *Huevos*, *Béisbol* o *Saxo*, por ejemplo).

Al contrario de lo que cabría esperar en teoría, los casos de perspectiva sensorial interna (*Sputnik*, *Béisbol*, quizás vagamente *Saxo*), tan raros en teatro, contribuyen a aumentar la distancia interpretativa, no la ilusión de realidad, como ocurriría en el modo narrativo, en el relato o el cine. ¿Qué más ilusionista que ver por los ojos de un personaje, introducirnos en su pensamiento o soñar sus sueños? En cambio, en el modo dramático, en el teatro,



con el que es en rigor contradictoria esta clase de perspectiva, no puede dejar de chirriar si se intenta dentro de la estética realista (como hizo el español Antonio Buero Vallejo a lo largo de toda su trayectoria),<sup>6</sup> por lo que no hay más camino que el opuesto, el de la convención, que es el que sigue Rodríguez Febles y que redundará en más distancia.

En *Béisbol* la marca de los fragmentos subjetivos<sup>7</sup> del recuerdo es una iluminación azul, y en *Sputnik* también se encomienda a la luz señalar el carácter objetivo (naranja/ amarillo intenso: Cuba) o subjetivo (gris, con nieve de varios colores: Rusia) de las escenas, aunque también se cuenta con una marca sonora, la música del acordeón, para la subjetividad. Convenciones, pues, que solucionan el problema representativo de la forma más sencilla y facilitan al máximo las transiciones de la perspectiva externa a la interna, incluso sin interrupciones, como sucede en las dos obras. Así, por ejemplo, la primera de *Sputnik*: «La atmósfera se transforma. Es algo surrealista. La soleada-tropical se torna gris. El gris de un invierno moscovita. Cae nieve» (p. 209). Recordemos también la forma chocante de irrumpir la subjetividad de los tres personajes en el cuadro 4 del primer acto, haciendo que estos digan una especie de acotación narrativa junto a su correspondiente

<sup>6</sup> Cf. José-Luis García Barrientos: «Sobre los 'efectos de inmersión' en el teatro de Buero Vallejo: Problemas y marco teórico», en *Teatro español: Autores clásicos y modernos: Homenaje a Ricardo Doménech*, Fundamentos, Madrid, 2008, pp. 321-330.

<sup>7</sup> También parece de carácter subjetivo lo que sucede en el espacio virtual, producto de la imaginación, no del recuerdo, de los personajes, entre «lo que pudo ser y lo que todavía puede ocurrir» (p. 21).

réplica; buen ejemplo, y distinto, de promiscuidad entre interioridad y exterioridad, además de entre los dos modos de representación.

Si la perspectiva sensorial interna provoca distancia, la externa, la visión desde fuera, que es la propia del drama y la predominante con mucho en la producción del autor, favorecerá, de forma también paradójica, el ilusionismo y la identificación. Pero, al igual que se predicó de *Huevos*, lo que contrarresta la distancia en esta dramaturgia es sobre todo la identificación afectiva del público, muy unida a la ideológica. Quizás también a la cognitiva, pues, aunque el juego de la recepción en cada obra consista en un tira y afloja entre identificación y extrañamiento, el conocimiento de los hechos suele estar cuidadosamente dosificado (hasta el punto de determinar la estructura, como en *Huevos* o *Béisbol*) a modo de rompecabezas que el público deberá ir completando, y en tal sentido podría hablarse de una cierta identificación general.

Es difícil no sentir simpatía por la inmensa mayoría de los personajes, desde el gordo Fausto Pérez de *Oráculo* hasta la familia central de *Saxo*, Pablo, su madre y su abuelo, pasando por las de *Carnicería*, *Huevos* o *Sputnik*, El Johnny y los demás Cruzados de *El concierto* o los fanáticos de la pelota de *Béisbol*, antihéroes entrañables todos. Es curioso notar que lo excepcional es en este teatro el extrañamiento afectivo, los personajes antipáticos, quizás El Fígaro de *Béisbol*, sin duda Eugenio de *Huevos* y El Compañero de *Carnicería*, que comparten un fundamentalismo ideológico deshumanizado y revelan la estrecha conexión entre perspectiva afectiva e ideológica, a través sobre todo del criterio ético.

Creo que el sentido moral, humanista y humanitario, de alcance universal, es el principio subordinante y uno de los timbres de calidad del teatro de Rodríguez Febles;

que evita siempre, a pesar de los temas políticos que trata, no solo lo panfletario y lo tendencioso, sino cualquier reduccionismo de uno u otro signo. Lo que decide la empatía y el asentimiento no es la adscripción ideológica o de cualquier tipo, sino el grado de humanidad en el comportamiento de los personajes, muy elevado por lo general, con señaladas excepciones; y de ahí la impresión generalizada de identificación afectiva e ideológica.

No presentan estas obras recursos abiertamente basados en los niveles dramáticos. El matiz reflexivo o autorreferencial de las distintas formas de metateatro no se compadece bien con una dramaturgia que, de forma directa y sencilla, aunque muy elaborada, quiere hablar de la realidad; no, o no sobre todo, del arte, del teatro; que confía en el carácter representativo de este, en el teatro propiamente dramático. Con todo, procedimientos de otro tipo, como los de perspectiva interna recién aludidos, terminan teniendo consecuencias en los niveles.

En *Béisbol* la disposición del espacio apunta ya a un efecto de niveles, pues las acciones en los espacios «secundarios» (el recuerdo y el terreno de juego) presentan un cariz metadramático, aunque no propiamente metateatral. La fluidez o la vaguedad de los límites entre espacios y, por tanto, entre niveles, que permite a los personajes pasar de uno a otro con naturalidad escandalosa, convierte a la obra en el reino de la *metalepsis*, o sea, de la transgresión artística, artificial, de la lógica implacable de los niveles dramáticos.

Lo mismo ocurre en *Sputnik*, con especial claridad en este momento del cuadro 3 del segundo acto: Carlos está contando cómo ganó la moto Minsk, en su parlamento se intercala esta acotación: «Escena de los recuerdos. Cae la nieve: una nieve oscura»; y sigue hablando sin solución de continuidad, pero tras unas comillas que delatan el cambio

de nivel, o sea, que Carlos *entra* en el mundo relatado por él: «Apuesta si quieres, Boris, el armenio. Apuesta, soviético pendejo [...]» (p. 245). De nuevo, triunfo de la convención y, por tanto, de la distancia.

En cuanto a las puestas en escena, tan determinantes para la recepción, es en la considerable distancia interpretativa que caracteriza el teatro de Rodríguez Febles donde encuentra base o justificación el paso adelante que da Tony Díaz recurriendo al metateatro en su montaje de *Huevos*; algo que admitiría seguramente, por el mismo motivo, la mayoría de las demás obras.

En suma, la clave pragmática de esta dramaturgia parece ser también su forma de conciliar una gran dosis de identificación realista con otra no menor de distancia experimental.