

"Opera ciega".
Dramaturgia y dirección: Víctor Varela.
Teatro Obstáculo. (Foto: Tony D'Urso).

ver por segunda vez los espectáculos y que nunca nos perdonarían hacer una puesta en escena tan clara que nos les permita ir por segunda vez a desentrañar el misterio. De manera que el espectador me interesa como presencia viva, como relación directa y resulta fundamental en relación a nuestros postulados en el plano estético y conceptual del teatro que hacemos. Con esto te quiero decir que no me interesa el público en el sentido banal, en el sentido de que la aspiración sea tener muchos espectadores de cualquier manera.

B.R.: ¿Y cómo concibes tú el teatro?

V.V.: En cuanto a la utopía teatral que persigo hay varias cosas en juego, y es fundamental la cuestión de trabajar con lo que he definido *Realidad Suspendida*. Me interesa el teatro que va más allá de lo cotidiano y cuando hablo de una *Realidad Suspendida*, me estoy refiriendo a una realidad

que tiene conexión con el cotidiano, pero solamente una conexión y lo que tú ves en la escena no es el cotidiano sino otra cosa. A partir de ahí se sustenta el trabajo con el actor que es lo fundamental, así como la relación entre texto escrito y puesta en escena, porque siempre monto espectáculos escritos por mí. La relación entre el texto escrito y la puesta en escena es muy diversa, puede ser una relación de contradicción como ocurrió en *La cuarta pared* donde la relación de la puesta en escena y el texto llegó a un enfrentamiento tal que tuvo que vencer uno de los dos, y el texto desapareció.

Para mí existe un teatro que hay que hacer en términos técnicos y muchas maneras en cuanto a la estética y en cuanto a lo que postula cada creador, pero pienso que el teatro tiene que basarse en el rigor y en la precisión, tiene que ser una experiencia lo suficientemente organizada tanto en su estructura formal, como en sus reacciones vi-

tales para que pueda ser repetida todos los días de la manera más precisa posible.

B.R.: ¿Tú has hecho del teatro un credo?

V.V.: No sé si esa es la palabra, creo que es algo más sencillo: una disciplina. Hacer teatro exige mucha fuerza interior, amor al teatro y disciplina. Esto también tiene que ver con el origen de mi grupo, nosotros nos autoformamos y ese proceso fue solamente posible a través del rigor. La práctica teatral exige mucho tiempo de dedicación a lo que sólo se está dispuesto por la fuerza interior que se tenga, por la necesidad de aprender el secreto del teatro. Gordon Craig decía que el teatro eran dos marionetas que existían y dos hombres envidiosos las vieron y las empezaron a imitar, y ahí comenzó la muerte del teatro. Esto a mí me dice que el teatro es un secreto muy viejo que cada uno de nosotros tiene que redescubrir de nuevo.

Jerarquizar la calidad

Entrevista con Vicente Revuelta*

Por Bárbara Rivero

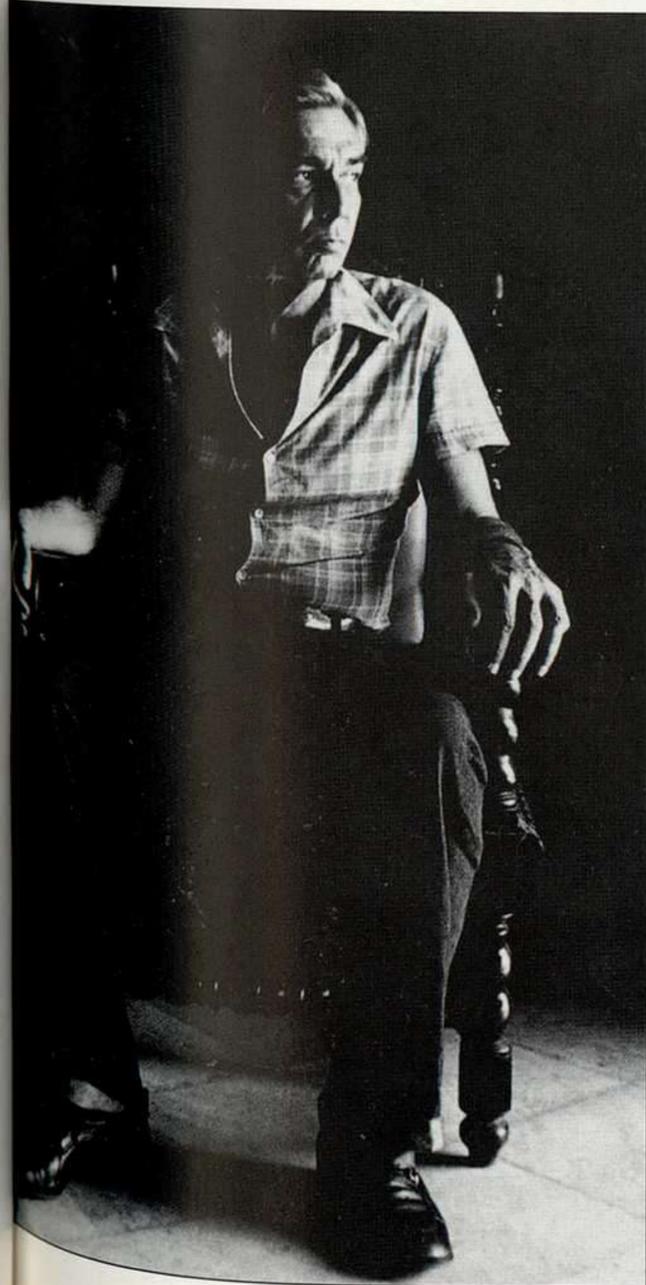
B.R.: ¿Cómo describiría la situación del movimiento teatral cubano en la actualidad?

V.R.: La situación del movimiento teatral, a partir de los resultados artísticos, presenta elementos esperanzadores y otros deficientes que responden a factores situacionales, como puede ser la estancia prolongada de

profesionales del teatro en otros países. Esto me preocupa porque dificulta el trabajo profesional, y trae como consecuencia que actores amateurs se mezclen con los que han alcanzado una madurez, lo cual crea un desequilibrio notable en las puestas en escena.

Otro problema es que hemos perdido el sentido de lo que puede ser el teatro espectacular porque no tenemos medios para hacerlo, y como resultado casi todo el mundo trata de hacer un teatro modernista, vanguardista, postmodernista, pseudo-postmo-

* Actor y director artístico. Grupo Teatro Estudio.



deralista y no hay ningún teatro del que tú puedas decir que es realista, es como si hubiese pasado de moda, y me parece que no. En realidad ocurre que ese teatro es mucho más difícil de lo que parece y se está sustituyendo por un seudomodernismo para escapar a la falta de madurez que existe en relación con los actores y los directores. Es un riesgo que se está corriendo y puede conducirnos a la pérdida de la madurez y de la calidad alcanzada a través de generaciones.

La pérdida de un teatro realista o académico no es legítima, pues no es posible que todo el teatro que se haga sea postmoderno, grotowskiano o barbiano. No es posible, y me parece que a veces, no en un sentido general, es una forma de disimular las insuficiencias porque, como en todo, se necesita de una base para desarrollarse. Estos saltos traen como resultado la tendencia a un tecnicismo que está omitiendo un contenido y se percibe que detrás de la técnica no hay nada. En otras ocasiones, lo que observas es la ausencia de una dramaturgia. Me estoy refiriendo a tipos de trabajo que, se supone, no son convencionales, y en los cuales también encuentras la falta de ritmo. Se supone que en estas prácticas se trabaja con un ritmo intempestuoso y percutiente y sin entrenamiento, ni con él tampoco, un actor puede sostener la intensidad de ese ritmo increciendo durante 20 minutos.

Siento que en relación a estos aspectos falta un poco de orientación, y de saber juzgar en cuanto a las distintas proposiciones que existen. Es bueno que exista la diversidad, pero se impone una jerarquización de la calidad. Estoy seguro, y absolutamente convencido porque los conozco más, que tanto el Teatro A Cuestas, de Muñoz; como El Puente, de Jorge Ferrera; como el Teatro del Obstáculo, de Víctor Varela y el Buendía, de Flora Lauten, tienen una orientación rigurosa en lo que pretenden hacer, pero hay otros colectivos que carecen de ella. Es inconcebible que hasta los grupos de aficionados hagan Grotowski y Barba, cuando la asimilación de estas prácticas es una consecuencia de muchos años de trabajo. Además no se trata de imitar, pero para no imitar tienes que buscar algo dentro de ti, no puedes estarlo buscando siempre afuera.

B.R.: ¿Te refieres a que existe una diferencia entre colectivos que están asimilando seriamente esas técnicas, de otros en los que esas técnicas están implantadas y sólo ejercen una función mimética?

V.R.: Eso es, e insisto en ello porque se trata de la misma mimesis que teníamos al principio de los años cincuenta, cuando lo

que hacíamos era imitar las producciones comerciales de Broadway desde los autores, actores, directores, hasta los escenógrafos. Ahora es lo mismo, se imitan, sin profundizar, las propuestas de Barba, Grotowski y Bob Wilson. De repente tú no puedes hacer eso, y si lo haces significa dar un paso atrás, porque se hizo cuando el realismo psicológico, por lo menos yo lo viví. Nosotros nos pasábamos la vida imitando, sin ningún sentido, todo lo que pareciera algo orgánico, sin saber qué cosa era lo orgánico, ni Stanislavski, ni nada. Ahora ocurre igual, sólo que hay más información.

B.R.: ¿Tienes alguna observación que hacer en cuanto a la dramaturgia?

V.R.: No conozco todo lo que se ha producido en los últimos años, pero siento que hay como una especie de nostalgia en la gente joven en relación a un mundo que no conocieron y que han idealizado en cierta medida.

B.R.: ¿Y una obra como *Manteca* que ha interesado tanto?

V.R.: Yo creo que ésa es una obra polaca. Me recuerda mucho *Tango*. Es una buena obra y no se si será la puesta en escena, pero me llamó mucho la atención que el público, no el de teatristas, estuviera muy serio, que no se riera, como si también estuvieran ante una obra polaca. Tú sabes que todo ese teatro negro de los polacos trata sobre la gente que tiene un gran problema en su vida con la nacionalidad y lo representan de una manera muy oscura, con *Manteca* yo recibí esa sensación. Creo que Alberto Pedro tiene humor, sin embargo la obra no resulta humorista, tal vez lo que le falta a la obra es que uno se ría mucho más. En la representación me llamó la atención la manera trágica con que fue concebida, y esto se trasladó al público que asumió todo aquello con mucha seriedad, como un problema dramático. Lo mismo sucede con la propuesta de *Bartolomé sin casa*, de Pepe Santos. En ese monólogo la gente se reía porque tienen necesidad de hacerlo. Para mí la realidad no es tan trágica, a lo mejor estoy equivocado, pero me parece que, por el contrario, nosotros tenemos una riqueza espiritual y de situación casi privilegiada en el mundo de hoy. El mundo actual esta tan lleno de tragedias, de amarguras, de drogas, de problemas terribles que, comparados con él, nosotros no estamos tan mal. Además nosotros somos muy alegres, somos un país donde la gente se burla de cualquier cosa, pero no quiere decir que seamos tontos o irresponsables.

Hablando de este tema, recuerdo *La noche de los asesinos*, una obra con la cual me reía muchísimo desde que la leí y actuándola. Siempre la entendí como un texto cuyos recursos fundamentales son la ironía y el choteo, sobre la gente que se pasa la vida tratando de cambiar, de hacer la revolución, pero sentados en un café sin hacer nada. Para mí era eso, por esta razón cuando la interpretaba conservaba ese sentido del juego, y cuando se la veía al otro equipo me reía muchísimo. Pero recuerdo que una vez estaba sentada a mi lado Teresita Fernández llorando incontinentemente y entonces comprendí una cosa fundamental, se trata de que hay una mezcla: ¡la tragicomedia! Creo que ahí esta la cosa, me parece que a nosotros nos falta hacer tragicomedias, el género más realista y el más fabuloso que existe. Pero nos cuesta mucho lograr ese género.

B.R.: ¿Qué planes tiene Vicente Revuelta en estos momentos?

V.R.: Bueno, mis planes son bastante ambiciosos, estoy trabajando en el proyecto de

Chacmool, y ya lo tengo más claro. Es un proyecto donde están las cosas grotowskianas en el sentido del ritual objetivo y la interculturalidad, no solamente a partir de la cuna occidental. Tú sabes que Grotowski habla de que todos sus trabajos en relación a las voces y los actos tradicionales están sustentados a partir de la cuna occidental, incluso África, pero es muy curioso que no está incluido lo que es autóctono de Latinoamérica que es el indio. En ese sentido es que yo estoy trabajando. El texto de Martí es un ritual donde reaparece Chacmool a partir de que todas las tribus de América se reúnen y le cantan. Eso implica que hay que comenzar por encontrar las diferentes raíces que pueden existir en los indios de América, pero también lo africano, lo español; o sea, todo lo autóctono-americano que no está incluido en los estudios grotowskianos. Para mí lo interesante sería que este proyecto no tenga como única finalidad el espectáculo, sino que se mantenga como una propuesta de búsquedas, en la que los participantes logren un sentido de la identidad.



"Medida por medida", de W. Shakespeare. Dirección: Vicente Revuelta. Teatro Estudio. (1992). (Foto: Héctor Molina).

"Fuenteovejuna", de Lope de Vega. Dirección: Vicente Revuelta. Teatro Estudio. (1963).

