La figura de Vicente Revuelta en el teatro cubano y la influencia de Jerzy Grotowski en su trayectoria

Artículo de reflexión

Esther Suárez Durán
Área de Investigaciones. Consejo Nacional de las Artes Escénicas. Ministerio de Cultura de la República, Cuba
esther55campa@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0008-5702-6267

Recibido: noviembre 2 de 2025
Aceptado: enero 17 de 2026

SECCIÓN CENTRAL

Como citar: Suárez Durán, E. (2026). La figura de Vicente Revuelta en el teatro cubano y la influencia de Jerzy Grotowski en su trayectoria. *Calle 14, 21*(40), pp. 111-122.
DOI: https://doi.org/10.14483/21450706.24156

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es

Resumen
Entre 1968 y 1970, en Cuba —aislada desde 1962 por el embargo estadounidense y orbitando, por ello mismo, entre otras causas, en el socialismo soviético—, se creó un grupo teatral experimental para sintonizar con la propuesta más exigente y novedosa de la vanguardia occidental: la de Jerzy Grotowski y su Teatro Laboratorio. El inspirador de esta aventura fue el excepcional artista e intelectual Vicente Revuelta. El hecho resultó extraordinario en el área geográfica y cultural a la que pertenece la nación, y tuvo lugar de un modo insólito para la praxis teatral: sin contacto personal alguno con Grotowski y su Teatro Laboratorio, y a partir de elementos mediatizados: libros y escasas fotografías. Un papel esencial desempeñó en esta experiencia la singular sensibilidad de su líder, la figura más destacada del teatro cubano contemporáneo, interlocutor ideal y protagonista de todas las resonancias de las vanguardias escénicas en Cuba a partir de la segunda mitad del siglo XX y, no obstante, un artista teatral insuficientemente valorado en la historia de *Nuestra América*.

Palabras clave
Jerzy Grotowski; teatro cubano; vanguardia teatral; Vicente Revuelta

The figure of Vicente Revuelta in Cuban theater and the influence of Jerzy Grotowski on his career

Abstract
Between 1968 and 1970, in Cuba—isolated since 1962 by the U.S. embargo and orbiting, for this very reason, among other reasons, in Soviet socialism—an experimental theater group was created to tune in to the most demanding and innovative proposal of the Western avant-garde: that of Jerzy Grotowski and his Laboratory Theater. The inspiration for this adventure was the exceptional artist and intellectual Vicente Revuelta. The event was extraordinary in the geographical and cultural area to which the nation belongs, and it took place in an unusual way for theatrical praxis: without any personal contact with Grotowski and his Laboratory Theater, and based on mediatized elements: books and few photographs. An essential role in this experience was played by the singular sensitivity of its leader, the most outstanding figure of contemporary Cuban theater, ideal interlocutor and protagonist of all the resonances of the scenic avant-garde in Cuba from the second half of the twentieth century and, nevertheless, a theatrical artist insufficiently valued in the history of Our America.

Keywords
Jerzy Grotowski; cuban theater; theatrical avant-garde; Vicente Revuelta

La figure de Vicente Revuelta dans le théâtre cubain et l'influence de Jerzy Grotowski sur sa carrière

Résumé
Entre 1968 et 1970, à Cuba — isolée depuis 1962 par l'embargo américain et en orbite, pour cette raison même, entre autres, dans le socialisme soviétique — un groupe de théâtre expérimental fut créé pour s'accorder avec la proposition la plus exigeante et innovante de l'avant-garde occidentale : celle de Jerzy Grotowski et de son Théâtre Laboratoire. L'inspiration de cette aventure fut l'artiste et intellectuel exceptionnel Vicente Revuelta. L'événement fut extraordinaire dans la zone géographique et culturelle à laquelle la nation appartient, et se déroula de manière inhabituelle pour la pratique théâtrale : sans aucun contact personnel avec Grotowski et son Théâtre-Laboratoire, et basé sur des éléments médiatisés : livres et quelques photographies. Un rôle essentiel dans cette expérience fut joué par la sensibilité singulière de son leader, la figure la plus remarquable du théâtre cubain contemporain, interlocuteur idéal et protagoniste de toutes les résonances de l'avant-garde scénique cubaine de la seconde moitié du XXe siècle et, néanmoins, artiste théâtral peu valorisé dans l'histoire de Notre Amérique.

Mots-clés
Jerzy Grotowski ; le théâtre cubain ; avant-garde théâtrale ; Vicente Revuelta

A figura de Vicente Revuelta no teatro cubano e a influência de Jerzy Grotowski em sua carreira

Resumo
Entre 1968 e 1970, em Cuba — isolada desde 1962 pelo embargo dos EUA e orbitando, por esse mesmo motivo, entre outras razões, o socialismo soviético — foi criado um grupo de teatro experimental para sintonizar a proposta mais exigente e inovadora da vanguarda ocidental: a de Jerzy Grotowski e seu Teatro-Laboratório. A inspiração para essa aventura foi o excepcional artista e intelectual Vicente Revuelta. O evento foi extraordinário na área geográfica e cultural à qual a nação pertence, e ocorreu de forma incomum para a prática teatral: sem qualquer contato pessoal com Grotowski e seu Teatro-Laboratório, e baseado em elementos mediatizados: livros e poucas fotografias. Um papel essencial nessa experiência foi desempenhado pela singular sensibilidade de seu líder, a figura mais notável do teatro cubano contemporâneo, interlocutor ideal e protagonista de todas as ressonâncias da vanguarda cênica em Cuba da segunda metade do século XX e, ainda assim, um artista teatral insuficientemente valorizado na história de Nossa América.

Palavras-chave
Jerzy Grotowski; teatro cubano; vanguarda teatral; Vicente Revuelta

A modo de introito

En los tempranos años ochenta disfruté la oportunidad de entrar en contacto con los colombianos Santiago García (Grupo La Candelaria) y Enrique Buenaventura (Teatro Experimental de Cali). Seguidamente conocí al enorme Atahualpa del Cioppo (El Galpón, Uruguay). Más adelante supe de Miguel Rubio (Yuyachkani, Perú) y de Arístides Vargas (Malayerba, Ecuador).

Muchas veces me he preguntado por qué nuestro teatrista más relevante —líder de todas las búsquedas del teatro cubano a partir de la segunda mitad del siglo XX—, el excepcional actor y director Vicente Revuelta, no integraba esa pléyade de maestros de la escena de Nuestra América.

Tras diversas faenas de investigación relacionadas con su vida y su quehacer, la historia del teatro cubano a partir de la segunda mitad del siglo XX y el contexto con el que ambos —Revuelta y la escena cubana— han dialogado durante ese período, afloran algunos factores que quizás colaboren en la respuesta a esa interrogante.

El hijo de alguien. Un tal Vicente Revuelta

Autodidacta. No terminó siquiera la enseñanza elemental. Miembro de una familia humilde de atípico funcionamiento, el menor de dos hermanos, extraordinariamente tímido, Vicente encontró en el teatro el único modo de relacionarse con los demás.

Contaba, además, con una inteligencia poco común, buena memoria y una extraordinaria capacidad de mímesis. Se inició con dieciséis años en el medio teatral, el cual —si bien ya había dejado atrás la concha del apuntador— aún desconocía al ruso de apellido Stanislavski y, lo más grave, no disponía de ningún apoyo económico para poder convertirse en un sector o actividad profesional.

Los pocos grupos existentes solo alcanzaban a realizar una presentación al mes, cuyos gastos sufragaban con los exiguos salarios de sus empleos oficiales. No existía aún público para el teatro que permitiese realizar una segunda función ni contar en aquella única con más de cinco o seis espectadores.

En 1950 se inauguró la televisión en Cuba. Los actores de la radio —procedentes algunos del teatro comercial— satisficieron las primeras necesidades del medio. Luego llegaron otros desde estos grupos emergentes. Surgieron teatristas-empresarios que abrieron salas de bolsillo en la capital y sustentaron su atrevimiento con una programación dinámica y atractiva para las mayorías, e incluyeron en los elencos figuras que la televisión iba popularizando.

Comenzó a crearse un público para este teatro. Entre los interesados en la dirección escénica, unos pocos se costearon talleres en los Estados Unidos, donde —tras la gira del Teatro de Arte de Moscú y la emigración de algunos actores formados en esa nueva experiencia— Stanislavski estaba de moda, si bien "pasado" por Lee Strasberg o por Stella Adler.

Revuelta carecía de medios para esto, pero se situó en la órbita de quienes habían vivido la experiencia: fue dirigido por ellos o compartió escena con ellos. Su avidez era notable. Intentó, con escasísimos medios, seguir los caminos de amigos con recursos que preferían el cine —Tomás Gutiérrez Alea, entre ellos— y habían partido a Europa. Él nunca llegó a Cinecittà, pero tuvo una accidentada estancia en el viejo continente que lo transportó de golpe al vórtice teatral y cultural del siglo XX.

Conoció el Teatro Nacional Popular de Jean Vilar, el marxismo, a Brecht; tomó parte en un taller con una exdiscípula de Stanislavski. Al enterarse del asalto de un joven abogado llamado Fidel Castro a la segunda fortaleza militar de la tiranía en Cuba —en orden de importancia—, regresó a la isla junto a sus jóvenes amigos cineastas, cargado de vivencias y literatura.

Era 1953. Contaba 24 años. Le acompañaba un sentimiento de compromiso social junto a una nueva y diferente comprensión de la función del arte. Las imágenes del Teatro Nacional Popular francés le inspirarían durante toda la vida. En especial, aquellas que mostraban cómo la puesta en escena cambiaba su sentido

—valiéndose de sus propios recursos— frente a públicos de diversos sectores sociales. Esa relación de la escena con el espectador se tornaría un recuerdo imperecedero.

Leía y estudiaba sin cesar, tomó partido en la esfera política, pero tenía muy claro cuál era su lugar en la construcción de un mundo mejor.

En 1956 fue coautor de una versión de *Juana de Lorena*, actualizada según la situación política cubana, que dirigió para la escena. La protagonizó su hermana, la ya reconocida actriz de teatro, radio, cine y televisión, Raquel Revuelta.

Disponía de alguna literatura sobre Stanislavski, sus postulados, objetivos, métodos y ejercicios. Convocó a un grupo de actores para realizar un seminario, trabajar sobre un texto teatral y poner a prueba así, mediante la praxis, el alcance de estos procederes.

El resultado fue el estreno de *Viaje de un largo día hacia la noche*, de Eugene O'Neill, que constituyó un hito en el medio teatral cubano. Stanislavski estaba en escena. El público percibió que los actores tenían una calidad nueva. La representación era dilatada, pero nadie se movió de su butaca.

En el medio teatral todos querían aprender las nuevas técnicas, pasar el seminario.

Se fundó un nuevo grupo teatral para experimentar y hablar de la realidad cubana desde el teatro; para servir a Cuba. Nació Teatro Estudio en octubre de 1958, y dio a conocer en un manifiesto los propósitos que le animaban.

Fundaron una academia adjunta en el primer piso de una casa que alquilaron y todos eran profesores. Ese era el concepto y el espíritu de grupo teatral que Revuelta preconizaba.

Dos meses después triunfó la Revolución Cubana y el Gobierno Revolucionario asumió el poder en muy breve tiempo. Con agilidad se desmanteló la institucionalidad burguesa y el desarrollo cultural de la población pasó a ocupar un lugar de primer orden.

Se transformó la estructura organizativa y económica del sistema de las artes en el país. Se garantizó un régimen salarial para los artistas de la escena y la subvención de las producciones teatrales y dancísticas.

En el propio año fundacional de 1959, Revuelta y Teatro Estudio estudiaron y experimentaron con el otro gran reformador: el teatrista alemán Bertolt Brecht. A través de diversas puestas en escena, que llegaron hasta 1974, probaron sus teorías y libros modelos en un espíritu que fue desde la ortodoxia de quien se iniciaba en un conocimiento hasta la heterodoxia del verdadero creador.

Tras las huellas del tercer reformador

En 1966, con actores de su grupo y otros intérpretes invitados, Revuelta estrenó *La noche de los asesinos*, del dramaturgo y poeta cubano José (Pepe) Triana, en las claves del teatro del absurdo y el teatro de la crueldad.

La obra se convirtió en el texto teatral cubano más conocido internacionalmente. Fue presentada en la VI edición del Festival de Teatro Latinoamericano convocado por la Casa de las Américas —institución fundada en 1959—, cónclave al que asistieron relevantes teatristas y figuras relacionadas con el teatro de América Latina y Europa (Darío Fo, Yuri Liubímov, Román Chalbaud, Adolfo Marsillach), lo cual contribuyó a la trascendencia internacional de la puesta cubana. Pese a las controversias que produjo en el seno del jurado, resultó ganadora de El Gallo de La Habana, premio del certamen.

Los debates tuvieron como centro la relación mecánica que algunos establecían entre puesta en escena y contexto. En un país que se había declarado en revolución socialista, se esperaba ver contenido y forma propios del llamado realismo socialista, en lugar de una obra que tratara del parricidio simbólico al interior de una familia —lo cual aludía a la superación de una generación por la siguiente—, expresada en clave de máxima expresividad de los más elementales lenguajes escénicos: intensidad de la actuación, gestualidad acentuada y elocuente

uso del espacio y del sonido, este último producido por los propios actores.

El espectáculo participó al año siguiente en el Festival del Teatro de las Naciones, en París, y obtuvo una excelente acogida. En la edición anterior había participado Jerzy Grotowski con *El príncipe Constante*, cuyo impacto resonaba aún en aquel ámbito.

Los cubanos debían realizar una extensa gira por Italia, además de presentarse en Ginebra.

Esperaron en París el momento de su inicio. Ello definió que Revuelta pudiese coincidir con The Living Theater y vivenciar sus espectáculos, leer al director inglés Peter Brook y conocer más sobre Jerzy Grotowski.

Esta nueva experiencia europea causó gran impacto sobre el director, al punto de que decidió replantear el camino.

Al regresar a Cuba a fines de 1967, compartió sus experiencias recientes y propuso en Teatro Estudio —una entidad moldeada por los avatares de casi una década desde su fundación, que ya presentaba la fisonomía de una compañía de representación— el regreso a los orígenes, a un espacio de búsqueda e indagación.

Desde el impacto de *La noche de los asesinos*, Vicente había vuelto a ser una figura seguida y emulada por los jóvenes y por los teatristas más inquietos.

Los proyectos de insertarse en las rutas de la vanguardia occidental con que regresaba de Europa resultaron atractivos para algunos miembros de Teatro Estudio y otros colegas en proceso de incorporarse a sus filas, motivados por las posibilidades de trabajar con el director; sin embargo, el resto —la mayoría— votó por mantener la práctica de ensayos y funciones.

No obstante, la puja continuaba. Entretanto, los entusiastas habían comenzado a trabajar liderados por Vicente. Se exploraban diversas propuestas en el entrenamiento del actor, a la vez que se estudiaban y debatían textos de carácter filosófico, antropológico, cultural y político.

Como era usual en la época, los temas estéticos se transfirieron a la arena política, y no faltó quien calificara el proyecto de desafecto a la Revolución y contrario al socialismo.

Siguiendo lo que había sido práctica habitual en Teatro Estudio a lo largo de su historia, a instancias de Revuelta se redactó un manifiesto que recogía las bases de lo que se proponían, en íntimo diálogo con el contexto social de la nación. Al inicio se denominó, simplemente, "Declaración". Hoy es un documento de enorme relevancia (Suárez, 2016a, pp.163-166).

No fue posible concretar ni un espacio de experimentación bajo la sombrilla de Teatro Estudio. Cuando ello se hizo evidente, Vicente se marchó. Se fue definitivamente a casa. Era la primera vez que no contaba con el apoyo de su hermana.

En ausencia de Vicente, Raquel fue nombrada Directora General de la institución, canceló todo debate y conminó a quienes pugnaban por la vía experimental a integrarse a la programación teatral en marcha o, de lo contrario, a abandonar el grupo.

Aunque los trabajos experimentales no eran de su preferencia, es justo decir que en ese momento Raquel protegía la entidad teatral de una oficialidad cultural ortodoxa y conservadora, en medio de un ambiente que —de un socialismo propio y original— mutaba hacia una práctica política y cultural proestalinista.

Apenas en 1964, Vicente y dos directores destacados de otras agrupaciones teatrales habían sido destituidos por su condición homosexual.[1]

Salvo Teatro Estudio, que se plantó con firmeza, las otras entidades artísticas (Teatro Milanés y Teatro Ocuje) fueron disueltas.

En 1965 se habían abierto los campos de rehabilitación de desafectos, homosexuales y religiosos, conocidos como Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), adonde habían ido a parar no pocos intelectuales y artistas, aberración que continuaría hasta 1968.

1 Fue restituido en el cargo sobre 1966

Si Vicente tenía los pies vueltos al cielo, Raquel pisaba la más árida tierra.

¿Sería esto todo en la historia teatral cubana?

Desde los conocimientos de la sociología del arte y del teatro, los cambios estéticos no se remiten a un genio inspirado, sino que están relacionados con múltiples factores (Shevtsova, 1989, p.24). La necesidad de una transformación estaba planteada. Revuelta había mostrado un camino. Fue entonces cuando un número de sus seguidores decidió dejar las filas de la compañía establecida y, sin saber aún cómo, proseguir en el empeño. Algunos no perdían la esperanza de que el guía regresara.

A ellos se unió un nuevo colega, de suma importancia para la labor inmediata. Con la incorporación del actor, dramaturgo y cantante Tomás González, sumaron doce personas. Los trámites para discutir y tratar de obtener el reconocimiento estatal como nuevo grupo dentro del sistema teatral —la única vía de existencia artística en un régimen como el cubano— les exigían identificarse de alguna forma. La urgencia del asunto llevó a que se llamaran, sencillamente, Grupo Los 12.

Por supuesto, de modo semejante a lo sucedido en la historia teatral de Colombia y de otros países de América Latina, la vanguardia teatral de los sesenta en estas tierras estuvo integrada por Bertolt Brecht y Jerzy Grotowski.

Cuba descubrió a Brecht —y los teatristas lo incorporaron a sus prácticas— a partir del triunfo político de 1959. El campo político lo auspiciaba, dada la relación de sus concepciones teatrales con la teoría marxista y la sociología, ciencia que no sería proscrita en el país hasta mucho más tarde, en 1976.

Desde Teatro Estudio, Vicente Revuelta fue uno de sus más entusiastas exponentes: realizó las puestas en escena de cuatro de sus obras y participó como actor en otra más, siempre en el afán de comprender a cabalidad las propuestas brechtianas. Lo que, obviamente, importaba era el trabajo que Brecht le proponía hacer al espectador de teatro: el arte teatral como arte social que participaba de la transformación de la sociedad a partir de cómo y con qué fines se comunicaba con sus públicos.

Sin embargo, para el director —por su historia y condiciones personales—, las propuestas más atractivas entre las que mostraba esta vanguardia europea de los sesenta eran aquellas que incluían una vida en comuna, el poder contar y pertenecer a una especie de tribu, como sucedía en el caso preciso del Living.

No obstante, habiéndose formado bajo la influencia —como muchos de los teatristas de su generación— del mejor teatro estadounidense, de preocupación social y estilo psicologista, la empresa que se proponía Grotowski le resultaba, definitivamente, más inquietante. No en vano fue, a la postre, la más profunda y trascendente, tanto que aún nos interroga e interpela.

Vicente era un seguidor de Stanislavski, a quien había puesto a prueba lo mismo en los clásicos estadounidenses que había protagonizado y dirigido —desde *El cuento del zoológico* hasta *El precio*— que en su ambiciosa puesta en escena de *Las tres hermanas*, de Antón Chéjov, uno de los hitos de la escena cubana del siglo XX.

Grotowski había continuado las búsquedas del maestro ruso, detenidas en 1935 por su fallecimiento. Entendía, desde su primera etapa de investigaciones, que la ética se hallaba en la base de la misión actoral, y pretendía lograr una comunicación con el espectador —a quien denominaba "testigo"— a partir de esa entrega plena del actor.

El director cubano compartía, además, las búsquedas filosóficas y espirituales del maestro polaco —le eran familiares el yoga, el zen y el Cuarto Camino de G. Gurdjieff, entre otros referentes—. Se daba la paradoja de que, en su novedad y ajenidad, el pensamiento y el objetivo grotowskianos le resultaran, no obstante, familiares y portadores de propósitos comunes.

La práctica cubana

Lo inaudito de la experiencia cubana es el tipo de relación que tuvo con su referente.

En un arte como el teatro, que se comparte de maestro a discípulo laborando sobre un mismo espacio físico al mismo tiempo, los artistas cubanos que llevaron a cabo esta indagación lo hicieron a kilómetros —e incluso años— de distancia: Los 12 comienzan su historia oficial en octubre de 1968 y terminan en el mismo mes de 1970. Para entonces Grotowski ya ha cerrado la etapa de realización de espectáculos (El arte como representación, 1959-1969).

Si bien el maestro polaco estuvo en México en cuatro ocasiones a partir de 1968, en Colombia y Argentina en 1971, y en Chile y Perú, nunca visitó Cuba; y solo una vez —ya finiquitada la experiencia cubana— Revuelta y él se encontraron, apenas por unos minutos, durante una gira de Revuelta a Europa del Este.

El hombre y artista Jerzy Grotowski, que una vez había sido militante del partido comunista polaco, venía de regreso de aquella experiencia política. No creo que Cuba pudiera resultarle atractiva dado el momento histórico -político en que se encontraba, aunque sí le hubieran interesado las prácticas de su vertiente cultural afrocubana, similares a aquellas procedentes de otras tierras del Caribe insular con las que tuvo relación.

Por otra parte, en 1968 tanto Polonia como Checoslovaquia no eran precisamente lugares de preferencia para la política internacional del país.

La investigación cubana tuvo que vérselas con información mediatizada, indirecta. Libros como base: *En busca de un teatro perdido*, de Eugenio Barba y, sobre todo, *Hacia un teatro pobre*, del propio Grotowski, además de las escasas imágenes de *El príncipe Constante y Akrópolis* que pudieron obtenerse desde las pocas publicaciones que llegaban a la isla.

Una vez logradas la nómina salarial y una sede prestada donde poder trabajar sin interferencias de la mañana a la noche, Los 12 —como fueron conocidos en el medio— organizaron un riguroso programa: ejercitación física, entrenamientos para el actor procedentes de fuentes diversas, caracterizados por una estricta disciplina que incluía el cuidado del cuerpo en cuanto a nutrición, higiene corporal e higiene del sueño.

De todo lo revisado y puesto en práctica, la experiencia que brindaba Grotowski era lo que les parecía más alto, pero no se sentían en plena capacidad de dialogar con ella.

Entonces, la iniciativa vino de parte de Tomás González: puesto que estaba planteada la importancia de la corporalidad, la memoria del cuerpo, la remisión a los ancestros —además de las prácticas de yoga—, Tomás recomendó —y sirvió de enlace para ello— que el grupo entrara en contacto con las vertientes afrocubanas de la cultura nacional, específicamente la cultura yoruba.

Una de las más importantes demostradoras del Conjunto Folklórico Nacional, Manuela Alonso, junto a los tamboreros —particularmente los *bataleros* o tocadores de los tambores batá— de la misma entidad, y la joven profesora de Danza Folklórica del sistema de escuelas de arte, Teresa González, comenzarían a trabajar con Los 12.

Para la mayoría del grupo —de pieles blancas y antecedentes familiares hispánicos— se trataba de un mundo desconocido. Si el Conjunto de Danza Moderna, fundado en 1959, había presentado ya en 1960, en sus primeros estrenos, obras con esta referencialidad, en el teatro cubano ella constituía excepción.

La confluencia con esta zona de la cultura —que incluye estados de trance—, el aprendizaje de sus cantos, de los significados y rasgos de sus deidades (mitología), el movimiento y la respuesta del cuerpo que seguía la vibración de los tambores, resultaron un componente singular de la experiencia.

Años más tarde sus participantes conocerían el interés posterior de Grotowski por prácticas culturales de esta índole, la importancia que

les adjudicó a este tipo de cantos y cómo los empleó en el trabajo con los *performers* durante la etapa de su trayectoria que ha sido denominada El *teatro* como vehículo.[2]

Entonces, tras cuatro meses de separación, sucedió el reencuentro de Los 12 con Revuelta.

Mucho había acontecido ya. Tal vez lo más significativo era la suficiencia mostrada por el grupo en ausencia del guía: cómo, obligados por las circunstancias, habían debido aprender a confiar los unos en los otros, a hacerse fuertes con el concurso de todos.

Lo que había comenzado sin poseer los rasgos de un verdadero colectivo se acercaba a tal categoría.

Un logro nada despreciable.

Descifrar las esencias

Con Vicente se reincorporó al programa de trabajo el estudio de determinados textos y materias: filosofía, psicología —desde los autores Wilhelm Reich y Erich Fromm—, teoría marxista, teoría de conjuntos y, por supuesto, se examinó cada línea y cada ejercicio de Grotowski en *Hacia un teatro pobre* (Grotowski, 1992).

Se sumó el psiquiatra cultural Antonio Roselló, conocido y respetado en el medio, quien colaboró tanto en la armonía de las relaciones grupales como en el estudio de los tipos y arquetipos esenciales de las vertientes hispánica y africana que nutren la cultura cubana.

Revuelta propuso realizar una versión de *Peer Gynt*, del dramaturgo noruego Henrik Ibsen, para este estudio en activo y puesta a prueba de la propuesta grotowskiana.

El texto ibseniano se dispuso en partes para acometer su puesta en escena.

Los resultados parciales del trabajo se mostraban a los colegas interesados durante las tardes de los viernes y la mañana de los sábados de cada semana.

Curiosamente, tanto Revuelta como los participantes que dieron testimonio sobre sus experiencias (Suárez, 2016b, pp.37-152) recordaron cómo, en determinada escena, sintieron la necesidad de acudir a los recursos del teatro brechtiano para poder lidiar con el asunto esencial de ese momento: el interés financiero.

Finalmente llegaron a la etapa de representación del espectáculo construido.

Las primeras funciones se realizaron sobre un tabloncillo de danza. La escenografía y los elementos del vestuario se encargaron a un joven diseñador, Jesús Ruiz. Los hombres vestían solo unas trusas con el torso desnudo, y las mujeres usaban mallas o *leotards*. Se añadió como accesorio, cuando fue preciso, un pedazo de tela fina de color blanco —las secuencias de la boda de Peer, por ejemplo—. A la representación se sumó uno de los ejercicios colectivos que integraban la secuencia de "calentamiento" cotidiana y en el que intervenía una larga pieza de lona.

El diseño de la escenografía presentaba un espacio circular; al centro se situó el área de los actores y, a su alrededor, el público —pensado en número reducido—, que se ubicó del modo más atomizado posible: nunca como colectivo, grupo o masa. Se diseñaron asientos para dos personas en un lugar, tres en otro; hubo una ubicación pensada para un espectador solitario.

Cuando se comparan las imágenes del espectáculo *El príncipe Constante* con los bocetos de la escenografía y el vestuario, y con algunas fotos recuperadas de los ensayos finales, es posible observar cierto parecido en cuanto al vestuario y al diseño del espacio.

El resto de las presentaciones —pocas en general—tuvieron que realizarse sobre el escenario

2 "(…) estos cantos verdaderamente son instrumentos, o mejor dicho pueden ser instrumentos para el trabajo del ser humano sobre sí mismo. Pueden convertirse en herramientas que ayuden al organismo en un proceso que podríamos llamar de transformación de energía." Así ha testimoniado el cercano colaborador de Grotowski, Thomas Richard, en la entrevista con Lisa Wolford, Pontedera, Italia, 1995.

de Teatro Estudio. Transcurría el verano de 1970.

En octubre, Vicente decidió terminar la experiencia.

Ha declarado que no se sentía en capacidad de continuar y que, en su opinión, sus colegas no habían alcanzado la madurez que el proceso demandaba; que no se había producido una real evolución personal.

Al llevar a cabo las entrevistas con los participantes de la experiencia —y al volver una y otra vez sobre los textos de Grotowski—, quedaba claro que durante la existencia de Los 12 se había seguido la vía negativa propuesta por Grotowski, la necesidad de eliminar lo superfluo, tal y como lo explica en *Hacia un teatro pobre*:

A través de la experiencia práctica he tratado de contestar las preguntas que me he planteado. ¿Qué es el teatro? ¿Por qué es único? ¿Qué puede hacer que la televisión y el cine no pueden? [···] Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión que es perceptual, directa y "viva". (Grotowski, 1992, p. 13)

No obstante, no creo que la experiencia haya resultado definitiva para excluir la persecución del virtuosismo por parte del intérprete, afán que, de acuerdo con el maestro polaco, bloquea la relación energética con el espectador e impide que la energía del actor sea compartida por él.

Por supuesto que también yo me hallaba entonces —y ahora— frente a una realidad mediatizada; reconstruyendo algo único a décadas de distancia, con jirones de memoria.

No creo ser benévola cuando pienso que no hubo tiempo ni condiciones para lograr más. Por solo citar un elemento del complejo contexto político que se abrió a partir de 1968, anoto que la presión de aquellos años de preparación y, luego, desarrollo de la famosa Zafra de los Diez Millones (1969-1970) —a la que convocaron el Gobierno y el Partido Comunista cubanos a todo el pueblo— no permitía nada más.

Contexto y asimilaciones

Mil novecientos sesenta y ocho ha quedado como un año icónico en la historia occidental de la segunda mitad del siglo pasado. No solamente se produjeron conmociones histórico -sociales, como el Mayo francés —cuya repercusión recorrió Europa del Este y se expresó en países como Checoslovaquia y Polonia, y llegó hasta América con la masacre en la plaza mexicana de Tlatelolco, clímax de las protestas antigubernamentales—, sino que fue escenario de la intensificación de las luchas en Indochina contra el invasor yanqui, de las actividades pro derechos civiles de las comunidades negras en los Estados Unidos, de la revolución sexual que trajo un cambio cultural definitivo, entre otros fenómenos de la época que apenas ejemplifican la diversidad de los procesos de transformación.

En Cuba, entre el 4 y el 11 de enero de 1968 se llevó a cabo el Congreso Cultural de La Habana, cuando la Revolución Cubana era todavía un fenómeno atractivo para la intelectualidad internacional. Como rememora el intelectual cubano Rafael Acosta de Arriba, el discurso de clausura de Fidel Castro situó aquella noche a los trabajadores intelectuales como "los nuevos receptores del legado guevariano, los que efectiva y conscientemente habían recogido las banderas del Che después de su caída" (Acosta, 2016, p. 113). Fueron las palabras más encomiables pronunciadas por Castro en toda la historia de la Revolución con respecto a la intelectualidad; paradójicamente, ante los hechos que vendrían después —a partir de ese mismo año—, aquella alocución resultó un parteaguas en la relación entre el Gobierno y la intelectualidad.
Entretanto, en el teatro cubano entre octubre de 1968 y la primavera y el verano de 1970 ocurría otra revolución.

Ninguno de quienes aquel día de octubre de 1970 recibieron la inesperada noticia del fin del proyecto estaba preparado para algo semejante.

Para colmo, cada quien había quemado sus naves. Pero estaban ante una decisión que no admitía apelación.

Ni siquiera quienes, al final, hubieron de regresar a las prácticas más que conocidas consiguieron librarse del profundo sentimiento de frustración. Tampoco Vicente, quien más tarde, a lo largo de su vida, recordaría una y otra vez aquella vivencia con suma melancolía.

El conjunto de actores, si bien había superado la primera renuncia del guía, no pudo hacer lo mismo ante la segunda y definitiva.

El contexto social tuvo ahora un peso definitivo: de la experiencia de Los 12 no quedó memoria oficial. Lo que vino en 1971 sepultó todo lo genuino, propio y diferente que se había hecho con anterioridad.

Si bien este cambio en el campo político —que alcanzó y estremeció el campo cultural— mostró sus primeros signos en 1968, es 1971 el año terrible.

Tras el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, celebrado del 23 al 30 de abril de 1971, comenzó oficialmente la cacería de brujas en los sectores de la educación y la cultura. El campo más perseguido y lastimado fue el teatral[3]. El ballet y el cine contaban con prestigiosas figuras vinculadas al poder político al frente de sus respectivas instituciones y no tuvieron bajas; pero el teatro fue el campo predilecto de un proceso inicuo que hizo lo posible por dejar tras de sí tierra arrasada, a pesar —más bien por ello— de que los sesenta habían sido la década dorada del teatro cubano: la que en sus años finales produjo ese arriesgado diálogo —obligado a ser un monólogo— con el exponente más alto, para occidente, de la vanguardia escénica.

Hasta donde la indagación realizada lo ha permitido, parece ser Cuba el único lugar de la región donde un grupo de teatristas —a millas de distancia— se propuso, desde fines de 1967, recrear mediante la fundación de un grupo experimental la indagación grotowskiana. Y esto, pese a que el país ya se hallaba en la situación de embargo y aislamiento iniciada en 1962 por la administración Kennedy —y que se mantiene hasta el presente— y a que su gobierno afianzó las alianzas con la URSS y las instituciones oficiales del socialismo soviético a raíz de tal acontecimiento.

La otra experiencia semejante es la del grupo El rayo misterioso, en Rosario, Argentina, que comenzó mucho después, en 1994.

Los 12 llevaron a cabo su faena en soledad, sin tutorías ni asistencia alguna.

Y, dadas las circunstancias, no es poco lo que se alcanzó.

En un sistema teatral ya esclerosado, sacudieron el régimen de plantillas laborales fijas y alcanzaron a fundar un nuevo grupo. En medio de la deriva ideológica hacia posiciones estalinistas,

3 Aquí se produjo el infame “proceso de parametración”, una purga de homosexuales, religiosos y cualquier trabajador teatral que les pareciera “ligero” en sus costumbres, en cuanto a las mujeres, o no muy entusiasta con el régimen político. Los funcionarios de la época, convulsa en las luchas por el poder de diversos grupos políticos entre quienes procedían del antiguo Partido Socialista Popular, el actual Partido Comunista, etc. fijaron unos requisitos, llamados “parámetros” que debían cumplirse para mantenerse en las filas de la actividad teatral oficial. Mediante telegramas citaban a quienes ellos decidían que no los cumplían y, en frente de una breve comisión les informaban de su cesantía. Los “parametrados” pasaban a desempeñar labores en la industria , en los almacenes de las bibliotecas municipales, en oficinas de empresas del mundo de la construcción, en fin, siempre lejos de los escenarios. Tras duras batallas, una instancia de los tribunales del mundo jurídico cubano falló a favor de un grupo de artistas que acudió a ella y todo el proceso quedó detenido. Antes se había llegado hasta el Tribunal Supremo sin éxito. Paulatinamente los artistas fueron reincorporados a las filas del arte teatral y les fueron pagados de modo retroactivo los salarios que se les debían. El proceso duró desde 1971 hasta 1976 con la fundación del Ministerio de Cultura y el nombramiento del Dr. Armando Hart como su titular. Por ello la etapa se conoce en la literatura cubana que la trata como “el quinquenio gris”. Sus consecuencias no se limitaron a dicho lapso de tiempo. Parte de los artistas que regresaron no volvieron a ser los mismos. Vidas y carreras truncadas. Se dice que Raquel Revuelta pudo salvar de tal barbarie a Vicente Revuelta y a algunos otros artistas de Teatro Estudio. No a todos.

dedicaron sus esfuerzos a la experimentación escénica y mantuvieron y perfilaron las bases de su documento programático, que tomó el nombre de "Los 12.

Declaración". En un clima propicio para la desacreditación de tales labores mediante el escarnio y la difamación, consiguieron cumplir las etapas de su proyecto: en el verano de 1970 mostraron un resultado, su versión de *Peer Gynt*, que quién sabe qué juicio merecería hoy si hubiera sido viable su preservación mediante soportes audiovisuales.

Cinco de sus protagonistas han sido merecedores de las más altas distinciones de la escena cubana. Cuatro de ellos se encuentran entre los Premios Nacionales de Teatro y otro fue reconocido como Premio Nacional del Humor. Tres han sido líderes de relevantes proyectos teatrales posteriores.

Revuelta fue siempre —y ante todo— la figura más inquieta e importante del teatro cubano del siglo XX: un hombre en lucha permanente con sus circunstancias individuales y sociales, dotado de una inteligencia y sensibilidad que le posibilitó desarrollar esta indagación siguiendo la senda de Jerzy Grotowski sin disponer de ninguna coyuntura propicia, dado que las condiciones del sistema político cubano no brindaban independencia para el desarrollo de un proyecto semejante y, en el régimen económico que le acompañaba, no existía opción financiera que pudiera favorecer su despliegue.

Semejante a Grotowski, también Vicente sentía las limitaciones que imponía el sistema de ensayos-preparación de espectáculo-estreno-funciones y vuelta a empezar. Al respecto expresó el maestro polaco: "Tomé la decisión de no hacer más espectáculos en 1970. Mi trabajo de director, en el sentido clásico, fue algo bello. Pero el automatismo me acechaba. ¿Qué hacer? Otelo. ¿Y después?" (Osenski, 1992, p. 107).

Existe una seria contradicción: el sistema de producción teatral al uso no propicia la creación ni el descubrimiento artístico; todo lo contrario: lo limita. La fase de ensayos es, sin duda, el período más importante de todo el proceso, la zona donde se produce la real experimentación, el descubrimiento.

Desde su filosofía humanista, Revuelta alcanzó a comprender las posibilidades de desenajenación social que ofrecía la búsqueda de Grotowski en su afán de desarrollo de las capacidades del ser humano: primero, en su condición de espectador teatral; más adelante, durante las próximas etapas de su indagación, en su personal ejercitación y liberación.

En efecto, había una determinada simetría, una equivalencia, con las búsquedas de Brecht.

Por ello, Vicente —que fue siemprey ante todo un investigador— integró elementos de diversas herencias cuando realizó su puesta de *Las tres hermanas*, recién terminada la experiencia de Los 12 y reincorporado —no había adónde ir— a Teatro Estudio.

A partir de ese instante, cada vez que pudo, estuvo en las filas de aquella compañía realizando proyectos y búsquedas propias. Aunque la institución mantuviese el nombre fundacional, nada quedaba en ella de aquella etapa vivida entre 1958 y 1964.

Diálogos en el tiempo

Cuando las condiciones fueron otras, en los años ochenta, las nuevas generaciones se las arreglaron para exorcizar fantasmas y recomponer el tejido de la historia teatral de la nación, que tal vez algún ajeno pensó que era susceptible de ser deshecho o mutilado.

Se inició el redescubrimiento de la escena intensa de los sesenta, se restablecieron los diálogos interrumpidos y jóvenes teatristas redescubrieron a Grotowski y a un teatro de investigación trascendente. Teatro del Obstáculo, El Ciervo Encantado, Teatro Buendía y, posteriormente, Impulso Teatro dan fe de ello.

Hoy hablamos, con la mayor prolijidad posible, de la aventura de Los 12 en el marco de una operación minuciosa de rescate de la memoria que comenzó alrededor del año 2008, ante el

asombro de sus propios protagonistas —había fallecido uno de ellos— y con la colaboración de todos.

Tal y como sucede con el teatro como arte, la evocación de dicha aventura, su completamiento, promoción y examen continúan siendo un proceso colectivo de continuos descubrimientos, reevaluaciones e infinito aprendizaje.

La figura de Vicente Revuelta, con sus límites individuales, inspira cada vez mayor respeto e interés por sus excepcionales condiciones y por su entrega al arte.

Entendió, como pocos, que el investigador que era Grotowski tenía como objetivo —en su primera etapa, cuando Revuelta conoció de su existencia—:

profundizar en la búsqueda de un entrenamiento más verdadero para el actor, en el sentido de obtener de este un compromiso real, profundo y auténtico que le permitiera sobrepasar la atención sobre los aspectos técnicos de su trabajo y vencer las resistencias, bloqueos y dificultades personales, para dejarse llevar por una expresión física libre de condicionamientos mentales; [⋯] hacer del uso de las técnicas un aliado para el trabajo de liberación creativa del actor y no un fin o condicionante de las capacidades expresivas. (Sierra, 2015, p.56)

Y, sobre todo, comprendió a la postre que Grotowski no estaba proponiendo eso que llamamos "un método": solo estaba buscando, siguiendo posibles caminos; que cada quien necesitaba realizar su búsqueda de acuerdo con sus tradiciones y circunstancias, y que el mejor modo de interpretar y emplear su legado pasaba por considerarlo una tradición artística a continuar enriqueciendo. Nada menos.

En 2012, a sus ochenta y tres años, Vicente nos dejó. En los últimos años no hacía teatro. Leía poesía. No obstante, no es lícito decir que ya no está. Seguimos hablando de él. Y con él

Referencias

Acosta, R. (2016). *Max Aub en Cuba*, 1968. Imprenta Nácher, pp.113-121.

Grotowski, J. (1992). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI Editores.

Osenski, Z. (1992). Grotowski traza los caminos: del Drama Objetivo (1983-1985) a las artes rituales (desde 1985). *Máscara*, 3(11-12), 107.

Shevtsova, M. (1989). The sociology of the theatre. Part one. Problems and perspectives. New Theatre Quarterly, 5(19), 23-35.

Sierra, S. (2015). Grotowski, consideraciones sobre el trabajo del actor y el performer. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 55-65.

Suárez, E. (2016a). Los 12. Declaración. En *Los 12: las sorpresas de la memoria* (pp. 163-166). Ediciones Unión.

Suárez, E. (2016b). Testimonios. En *Los 12: las sorpresas de la memoria* (pp. 37-152). Ediciones Unión.