

Hierro inspira óxido. Entrevista a Carlos Celdrán

Carlos Celdrán conversa sobre su última obra, inspirada en José Martí, y su visión general sobre el oficio teatral.

Por EDGAR ARIEL - 05 diciembre, 2019



Caleb Casas en 'Hierro', de Carlos Celdrán (FOTO Sonia Almaguer)

Leo en mi sección de noticias de Facebook este *post* de Carlos Celdrán: “Queridos amigos, estamos en plena producción de nuestra próxima obra y queremos pedirles ayuda. Estamos buscando un maletín de médico, antiguo, y una maleta mediana antigua. También necesitamos dos sillas antiguas pequeñas sin brazos (si están en mal estado podemos repararlas). Les muestro fotos para que tengan una idea. Hemos buscado en los anticuarios y nada. Si alguien tiene alguno o alguna, por favor, contacte con nosotros por esta vía. Se lo vamos a agradecer. Y compartan este *post*. Gracias.”

Escucho en mi reproductor este archivo de audio suyo: “Son diez años de Martí en New York... Lo que te pido de esto..., lo menos que puedas publicar. Es que te he dicho mucho, he hablado mucho. Puedes guardar esto para después, puedes anunciar que estoy trabajando con los actores. Puedes decir que estamos trabajando en un nuevo proceso que es un acercamiento personal a Martí. Todo esto que te he dicho no se lo he comentado a nadie, es la primera vez que hablo

de esto. Ahora se empieza a crear una expectativa que no me parece interesante. Porque la gente me dice ¿Martí? No quiero aleteos de aves rapaces.”

EDGAR ARIEL

¿Sobre Martí, “Hierro”: “Ganado tengo el pan: hágase el verso”? Palabras claves: Ganar. Pan. Hacer. Verso.

No. No es autoficción. Es un teatro dramático. Una obra dramática, de personaje y de diálogo. La relación que tenemos con el pasado, lo perdido, lo olvidado, y lo recuperado. Es la búsqueda de un periodo, de quiénes fuimos en ese periodo, que biografías tuvimos y protagonizamos y después olvidamos.

Por todo lo contradictorio que pueda ser, aparte de mi familia, mi familia teatral, la otra persona importante en mi vida es él.

Pero 10 millones, por ejemplo, sí, sí es una obra que parte de lo real, de lo autoficcional. Entonces por qué sigues apostando por una forma de creación tradicional. Por una forma de escritura tradicional. Por qué sigues apostando por esa manera de hacer el teatro. Si estamos hablando de lo real, de lo autoficcional, por qué Carlos Celdrán no coloca una silla en medio del escenario. Por qué no se sienta sobre la silla. Por qué no mira al público desde la silla. Y por qué, desde la silla, no habla.

Creo que el teatro es muy diverso, y lo importante es transmitir una realidad auténtica a través del acto mismo de hacerlo. No creo que todas las personas estén listas para estar en el escenario. No todos somos iguales. No todos podemos ubicarnos en esa posición de representación frente al público. Para eso se necesita, primero, una gran voluntad, entrenamiento, y una necesidad. No es solamente un oficio, es un destino. Como los poetas, o los novelistas, son una rara especie. No todos tenemos esa cualidad. No todos tenemos la cualidad de transmitir experiencias sobre un escenario.

¿Estamos hablando de calidad de presencia?

De calidad de presencia. De calidad de expresión. No pienso que pueda estar en un escenario transmitiendo eso, por más que las teorías posdramáticas digan que eso es más interesante.

La autoficción puede tener muchos caminos. No sigo una teoría rígida sobre cómo hacer teatro-documento, teatro sobre lo real. Hay miles de modos, orgánicos, auténticos, de llegar a hacerlo. En mi caso no tengo que representarlo en el

escenario. Porque yo no puedo. Es decir, no tengo la necesidad, no tengo las condiciones.

Escribo. Escribo porque creo que el teatro es la palabra. Después de caminar por muchos caminos creo que al final lo que sostiene al teatro es una palabra viva, fuerte, que rescate la esencia de la acción.

No concibo al teatro sin la palabra escrita, sin la palabra pensada y sintética.

¿Y si el teatro, más que la palabra, es la experiencia?

La palabra viva es experiencia. Todo pasa por la palabra. La palabra construye el teatro, y de ahí viene todo lo demás. Para mí es fundamental que contemos, hablemos y se traduzca en palabras lo que hemos vivido, lo que somos, lo que padecemos. Si no pasa esto nos quedamos en el mundo sensorial, en el mundo de la imagen, en el mundo de lo físico y seguimos en un mundo de mudez, de no decir quiénes somos.

Pasar a definirnos en palabras es un estado superior que el teatro cubano necesita cada vez más. Enunciarnos. Enunciar lo que ha sido, lo que hemos vivido, lo que ha pasado, lo que está pasando y llegar a definirlo en palabras. Eso no excluye la imagen, no excluye el cuerpo, no excluye la acción, no excluye la sensorialidad. Pero quedarnos en un teatro sin palabra es perder el lenguaje. Seguir en un estado de inmadurez. Volvernos a poner la mordaza.

Por eso he apostado a fondo por definir con palabras lo que somos, y mi teatro se está orientando cada vez más hacia ahí. Hacia una escritura que defina eso.

Ese es un pensamiento muy estructuralista, pero nos sigue marcando tremendamente.

El teatro es un acto vivo. Es un cuerpo presente frente a otro. Es acción. Es imagen. Es comunicación. Es contacto. Pero todo eso debe ser esclarecido por la palabra. La palabra tiene que estar ahí.

Tiene que estar ahí para todos. Incluso para los expertos de vida, los actores desentrenados, sin academia. Para los residuos, las minorías, la periferia. Tiene que estar ahí para todos.

Ese camino de trabajar con personas reales y no con profesionales es un camino más del cual el teatro se nutre para enriquecerse de nuevos testimonios, de nuevos actores, de nuevos protagonistas, de nuevas realidades. El teatro siempre

está luchando por desteatralizarse, por acercarse más a la vida, y busca nuevas fuentes, entrenamientos, visiones, las incorpora y las fagocita.

La persona real que sube a un escenario, en ese proceso de construcción del espectáculo sale profesionalizada, porque se van afinando sus recursos expresivos, y es dirigido por un director, o por un elenco, o por un productor que le dice dónde tiene que entrar, dónde tiene que pararse, bajo qué luz tiene que hablar, dónde tiene que llorar, cuánto volumen tiene que tener su voz para que se oiga en el público, cuánto tiempo tiene que mantenerse en escena para que funcione. Cuando eso pasa ya no es una persona real, ya es un actor que entró en el lenguaje del teatro y fue fagocitado por él.

Es fagocitado como un proceso de asunción o de destrucción.

Una persona cuando entra en situación de representación deja de ser la persona que era, porque el escenario nunca es la vida cotidiana, es una elaboración, es un lenguaje. Entonces es un tanto falso cuando se pone a un chofer de taxi o a una enfermera en un escenario en un tiempo ya pactado para que cuente su experiencia. Es incierto que sea la persona real que conocemos. Esa persona está trabajada por el teatro.

¿Modelada?

Modelada por la dramaturgia escénica. Por la visión de un director, o de un equipo, o por ella misma. Ella ha cortado, ha editado para mostrarnos en síntesis una historia que va a comunicarse en tiempo y en espacio. Lo bueno de eso es que aparecen experiencias nuevas, y nuevos protagonistas, y el teatro se puede nutrir de otro tipo de teatralidades que rompan las tradicionales. Pero es incierto que estemos frente a la realidad. Nunca estamos frente a la realidad. Estamos frente a un lenguaje elaborado.

¿Una ficción?

Es una ficción que está basada, inspirada, trabajada sobre una documentación, sobre hechos reales, pero al final es teatro. Todas las experiencias que he tenido con el teatro posdramático son altamente elaboradas, y los que están en el escenario han sido seleccionados para hacerlo. Son los que más tienen posibilidades para hacerlo. Una persona incapaz de comunicar una experiencia no puede estar en un escenario.

Por ejemplo, si entrevistan a cien choferes de taxi, eligen a los más comunicativos. A los más dispuestos, a los más desinhibidos, a los menos tensos, a los que son

capaces de tener la memoria física y lingüística para poder reconstruir todas las noches esa experiencia, y llevarla adelante.

En *10 millones* mi función fue escribir el texto y dirigir a los actores de modo tal que ellos fueran cocreadores de la experiencia. A partir de investigaciones que hicieron con su familia, de entrevistas que hicieron a sus amigos.

A partir de huellas personales.

Y de huellas colectivas. Porque es un momento de la historia de Cuba que ellos no vivieron pero que pueden investigar y recibir como una herencia. Ellos cargaron el espectáculo con toda esa fuerza y fueron un poco más allá de la representación usual, de hacer un personaje de ficción. Era ficción todo lo que construían, pero lo que estaba por dentro era una experiencia latente.

¿Cuánto de la escena transparente hay en 10 Millones, y ahora en Hierro?

Está todo. Siempre lo digo. Más que la máscara el rostro. Más que la extrema desaparición del actor en el personaje, la simbiosis de la persona que lo hace, con su biografía, sus puntos de vista y el personaje, para tener un estado intermedio. Ese estado intermedio para mí es lo esencial, lo transparente, para que el teatro me sirva para reconocermé y reconocer al otro.

Carlos Celdrán

Ese estado intermedio también sirve para esconder el mecanismo.

Es evaporarlo, no esconderlo, para que exista el actor con su experiencia, el actor con el otro.

Quizá ahí radique el close up aparente que hace el espectador en el actor.

Es probable. Mi teatro, al bajar todos los recursos teatrales y ponerlos en función de expresar lo justo, se acerca a lo que busca un cine contemporáneo, donde la cámara entra de lleno no en el artificio, sino en la persona. La cámara contemporánea, el gran cine contemporáneo, convierte al actor en persona. Sobre todo, a partir del neorealismo italiano, que fue rompiendo con el set, con el cartón. Ese es un cine que me ha marcado. Por eso tampoco me interesa el gran vestuario, me interesa el vestuario justo que permita ver a la persona y al personaje. El objetivo es transparentar eso.

Una reacción muy cinematográfica.

10 millones es muy literaria, muy basada en la palabra, una palabra que evoca todo el tiempo imágenes del pasado, de la memoria, que hace que el público, a través de esa narración, pueda ver todo ese tiempo pasado, y eso genera algo que parece muy cinematográfico y muy subjetivo. Realmente en el escenario lo que ocurre es un hecho eminentemente narrativo. El poder de evocación de la palabra lleva a que los espectadores puedan proyectar sus propias imágenes, sus propias historias, y despierte su memoria de esos años que la obra narra.

10 millones es una obra eminentemente logocéntrica.

Lo más difícil para un espectáculo de este tipo es transmitir la experiencia, y esa es una crisis que tenemos, no voy a hablar como sociedad, sino como comunidad. Es decir, transmitir las experiencias de un modo real, total.

Creo que hemos vivido colectivamente una historia contemporánea tan fuerte y a veces no tenemos contacto con ella de modo vivencial. No solamente la descripción de los hechos, sino la subjetividad, las heridas, y es muy difícil transmitirlo.

Pasar de la mudez. *10 millones* pasa de la mudez. Lo logra a través de la palabra y de las imágenes que esa palabra logra convocar en la mente de las personas, que le hace vivir experiencias olvidadas, de manera más eficaz.

¿Eficaz en qué sentido?

En el sentido de que es mayor la transmisión de sentido, de la experiencia que contiene, de la que habla. Los actores están menos tensos, menos preocupados por cosas teatrales, del oficio, y están más volcados a la experiencia profunda de lo que está pasando, y lo pueden comunicar con más eficacia.

Pero la obra muta si se entiende que no es cerrada. Cuando veo 10 millones mi sensación es que es una obra pulida, con Chul Han. ¿Estoy en un error? ¿Sientes que funciona de otra manera, y, por el contrario, es una obra abierta? En ese sentido se reconstruye y se modela.

Para mí la obra nunca es cerrada. Se crea una pauta de acciones, un consenso entre el director y el actor sobre lo que se hará todos los días, que será el eje duro de la historia, ahí está la traducción del comportamiento. Pero es una pauta, como un río. El río está trazado, pero la corriente es viva. Siempre es una improvisación sobre una corriente fija de acciones. Es un viaje.

En las obras cerradas muere el ritual.

Es que el teatro no puede ser cerrado. El teatro es una mezcla de disciplina y libertad. Si no hay disciplina no hay libertad. Y si no hay libertad la disciplina te ahoga. Pero para que el teatro esté vivo tiene que haber reglas muy rígidas y consensuadas. Esa es la pauta, son las acciones acordadas entre todos para no entronizar el caos.

Caósmosis. Caósmosis. Caósmosis. Me gusta esa palabra, Carlos. Por eso te pregunto: ¿cómo entiendes el proceso, lo procesual, lo interminado, lo caótico?

Para mí lo fundamental es el actor. El actor persona. El actor que entiende cada vez más su comportamiento. Para mí eso es un viaje, un gran proceso. Y en la medida que pasa el tiempo, si la obra sigue viva, los actores, los espectadores, las personas cambian...

¿El momento de mayor fragilidad fue la escritura?

Claro. Ya yo no soy ese, el muchacho que actúa la historia. Y lo soy en alguna medida, pero no me relaciono con el espectáculo así porque me parece un poco enfermizo, un poco masoquista. Lo escribí como un acto de liberación y lo llevé a escena porque me di cuenta que era importante para los otros, porque tenía que ver con mucha gente de mi generación. Sucesos vividos colectivamente que sentí que no estaban dichos ni contados. Era interesante que venciera el pudor de contar algo privado. Me convencí de que era necesario.

Pero no veo la obra como una catarsis personal. Para mí no significa un proceso terapéutico. Sí me emocionan los resultados de ellos en la función, como actores, como ejecutantes de ese acto. Cuando llegan a puntos de libertad. Eso sí me conmueve.

A mí me conmueve pensar que el primer nombre del poema "Hierro" fue "Hora de vuelo". "Hierro" parece un título algo riguroso. En tu caso, ¿"Hierro" tuvo también un primer nombre?

Sí. El primer nombre del proyecto era "Martí personal". Por tanto, es mi Martí, nuestro Martí. Es un acercamiento a su mundo más personal, desde mi subjetividad.

El texto nació alrededor de una poética muy tradicional, muy sencilla, muy de estudio, de comportamiento. Creo que lo transgresor es que sea Martí puesto ahí. Que esté Martí en persona. Es algo que nosotros no estamos en condiciones de aceptar, por tanto, es muy transgresor.

Porque nosotros no podemos concebir a una figura como esa en una condición teatral, dramática, jamás. Es tabú en nuestra imaginación. La posibilidad de ficcionalizar a Martí es lo más transgresor que podemos hacer como grupo teatral.

No hay una palabra de Martí en el espectáculo, no se usa ni un verso, ni un poema, ni una frase. Nos apropiamos de él a través del imaginario. Invertimos las cosas.

Cartel de 'Hierro', de Carlos Celdrán

¿Invertir para transparentar?

Es ir a la antípoda. Transparentar desde la antípoda. Es ir a lo más dramático para convertir un personaje que está en todas partes, en nuestras cabezas, en nuestros cuerpos, y en todo el discurso social de este país.

Martí es el mito fundador de este país. En *Hierro* lo convierto en una ficción, en un hombre que puede estar en el escenario y conversar.

El proceso de investigación fue muy intenso. Partí de intuiciones que tenía sobre su vida. Lo he leído mucho. Me ha acompañado siempre. De manera directa y también desde lo que la sociedad me impone como Martí.

La investigación con los actores fue muy fuerte. El espectáculo no cuenta nada trascendente de su biografía, son cosas mínimas, pero detrás está todo. Es decir, los actores tienen que saber todo lo que pasó en cada instante.

La obra se posiciona en dos periodos de su vida, a una figura con esta magnitud no se puede ir desde la totalidad, porque te ahogas, hay que ir por partes sencillas que sirvan de parábolas o equivalentes de su vida.

El acto de imaginarlo fue muy desgarrador. Para mí fue muy conmovedor porque fue quitarme todos los preconceptos. Por eso imaginarlo como ficción es muy violento. Para nosotros es muy catalizador.

Mi sorpresa fue que no lo conocía. Cuando lees los versos libres, empiezas a entender su privacidad, ese espacio negro, la noche de él.

¿Cuál es su noche? ¿A qué noche se enfrenta? ¿Qué noche lo forja?

El tormento, el vacío, la soledad, la desesperación, el dolor físico, el moral. Martí era un hombre de un tormento tremendo. Escindido por grandes contradicciones entre lo personal y lo público.

Pensé que conocía a Martí. Pero me equivocaba.

EDGAR ARIEL

Edgar Ariel Leyva González (Holguín, Cuba, 1994). Periodista, investigador y crítico de arte. Máster en Estudios Teóricos de la Danza (2020) en la Universidad de las Artes de Cuba (ISA) y Licenciado en Periodismo (2018) en la Universidad de Holguín. Es egresado del Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso. Actualmente investiga sobre la configuración de la estética poscrítica en Cuba. Forma parte del Staff de Rialta.