



Tamaño del texto: disminuir | normal | aumentar

## Cubaencuentro | entrevistas

cubaencuentro » entrevistas » artículos » inventar una imagen del presente

Cuba, Teatro, Teatro cubano

# Inventar una imagen del presente

Entrevista al teatrista y dramaturgo Carlos Celdrán, quien en esta primera parte habla de su etapa de aprendizaje en el grupo Buendía, de su criterio al elegir las obras que monta y de la estética que define su labor como director de Argos Teatro

Carlos Espinosa Domínguez, Aranjuez | 09/11/2018 11:49 am

4 votos

Me gusta 332

Twitter

Compartir 8

+ - Tamaño del texto

IMPRIMIR | ENVIAR

En 2016, el Consejo Nacional de Artes Escénicas otorgó el Premio Nacional de Teatro al director y dramaturgo Carlos Celdrán (La Habana, 1963). Al fundamentar la elección, el jurado justificó que el galardón reconoce "su permanente indagación de la escena y sus dispositivos elocuentes", así como su voto por "estimular la búsqueda constante desde el más fiel compromiso artístico del creador atento y vivaz en sus relaciones con actores, diseñadores, dramaturgos, colegas y espectadores". Asimismo, destacó "la magistralidad teatral de Celdrán, quien durante décadas ha laborado con artes escénicas con la misma igual intensidad con profesionales, estudiantes y aficionados en Cuba y en el extranjero".

Tras graduarse con honores en 1985 de la especialidad de teatrología y dramaturgia del Instituto Superior de Arte, Celdrán trabajó por varios años en el grupo Buendía. En 1996 creó Argos Teatro, que se ha convertido en una de las referencias esenciales de la escena cubana y que hasta hoy dirige. Su trabajo ha sido reconocido con numerosos premios en festivales de Cuba y también de Argentina, España, Países Bajos, Reino Unido, Francia, Alemania, Brasil, Venezuela, Colombia y Australia, en los cuales ha tenido una destacada participación durante las últimas décadas.

Con Argos Teatro ha establecido un laboratorio permanente para actores, que tiene como centro la búsqueda de un lenguaje escénico común. Para lograrlo, se vale de una mezcla de técnicas y metodologías, poniendo siempre el trabajo del actor en primer plano. Eso le ha permitido que los montajes del grupo tengan un sello propio, que el público y la crítica hoy identifican.

Celdrán ha recibido en dieciocho ocasiones el Premio de la Crítica. A ellos se suman ocho Premios Caricato de la Asociación de Artes Escénicas de la UNEAC y tres galardones de puesta en escena en el Festival Nacional de Teatro de Camagüey. Ha sido además durante más de quince años profesor del Instituto Superior de Arte, y también imparte clases en el Instituto Superior de Danza Alicia Alonso, de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Asimismo, el presidente del Comité Cubano del Instituto Internacional del Teatro.

En un reciente viaje a La Habana, tuve la oportunidad privilegiada de entrevistar a Carlos Celdrán. Conversador coherente y lúcido, puso de manifiesto que posee un concepto claro y bien sustentado de su trabajo. Fue generoso con su tiempo y durante poco más de una hora se sometió con suma amabilidad a mi asedio periodístico. A continuación, reproduzco la primera de las dos partes en que recogeré nuestra charla.

### ¿Cuál es el recuerdo más antiguo que tienes relacionado con el teatro?

El recuerdo más fuerte relacionado con el teatro es de mi infancia. A los nueve años, mi tía me llevó a la sala Hubert de Blanck a ver Contigo pan y cebolla, interpretada por Berta Martínez. Es algo que hasta hoy tengo grabado con mucha nitidez, porque para mí fue un impacto. Era mi primer contacto con el teatro, y ver esa obra para mí fue deslumbrante. Me acuerdo con claridad de Berta, muy delgada, haciendo el personaje de Lala Fundora con gran virtuosismo.

Ese es, digamos, el recuerdo más imborrable que tengo, y de ahí yo creo que hizo nacer en mí una necesidad, que con el tiempo se hizo más fuerte, de volver al teatro. A partir de los diez u once años, empecé a ir solo a Hubert de Blanck. Salía de la escuela y me iba a comprar las entradas. Vi muchas obras del repertorio de Teatro Estudio. Cuando lo cuento, hay personas que me dicen: No, tú no puedes haber visto esa obra. Y sí, la vi porque, aunque aún era niño, iba a Hubert de Blanck. Así que se puede decir que mis vínculos con la escena empezaron con Contigo pan y cebolla.

### Antes de decidirte a ingresar en el Instituto Superior de Arte, ¿valoraste la posibilidad de dedicarte a otra profesión?

Siempre quise ser escritor. Leía desde niño y decidí que me iba a mover en el mundo de las humanidades. Era una vocación que tenía muy definida desde los nueve o diez años: iba a matricular una carrera de letras. Pensaba estudiar Historia del Arte o Filología. Yo empecé a escribir desde muy temprano, pero también me atraía el teatro, pues como te dije antes, desde niño era un espectador asiduo. Cuando yo me enteré de que existía la posibilidad de estudiar artes escénicas, se me despertó la curiosidad. Quería estudiar teatro para ampliar el campo, y no dedicarme solamente a ser filólogo, sino entrar al teatro a través de la literatura. Siempre me movía ahí, nunca pensé en otro destino.

### En el ISA estudiaste Dramaturgia y Teatrología, aunque tras graduarte te has dedicado a la dirección. ¿Por qué no empezaste a escribir al terminar la carrera?

Descubrir el teatro artesanal, el teatro vivo, fue aplastante para mí. Fue algo que me calló, que me dejó en silencio. No escribí más. Aunque yo no lo podía entender, me obsesionó aprender el arte del actor, la técnica de construir una escena, de preparar un entrenamiento. Fueron años de un aprendizaje intenso y apasionante. Lo hice con Flora Lauten, en el laboratorio que ella creó en el ISA. Creó una plataforma donde además participaron otros directores, y en la que dio cabida a tantas técnicas y tantos libros de teatro. Para mí, aquellas clases significaron una verdadera pasión y me volqué a ella. Descubrí que había otras dramaturgias: la del actor, la de la puesta en escena. Fue un aprendizaje que me llevó varios años.

Aquella etapa de aprendizaje me sacó de la literatura y la escritura. Te dije que al entrar en el ISA dejé de escribir. En realidad,

### Uso de Cookies

Cubaencuentro utiliza Cookies propias y de terceros para mejorar la experiencia de navegación, realizar tareas de análisis, y ofrecer contenidos y publicidad de interés. Al continuar con la navegación entendemos que se acepta nuestra [política de Cookies](#).

faltaba el texto. Me faltaban ciertas fuentes que yo como director tenía, pero a las cuales no podía acceder. Eso me llevó de nuevo al texto, a volver a leer el teatro desde otra visión, y me estimuló a escribir nuevamente.

#### **Aunque en cierta medida ya te has referido a ello, quiero preguntarte qué te aportó trabajar con Flora Lauten en Buendía.**

Primero descubrí la personalidad de Flora en el ISA. Yo era un muchacho muy joven, que venía de este mundo que te he descrito. Había leído, tenía intereses generales en los cuales estaba el teatro. Cuando descubrí a Flora, su personalidad, su carisma, sus clases abiertas, a las que tú podías asistir sin ser su alumno, sus laboratorios, sus procesos de montaje, todo eso me apasionó. Me apasionaba verla dirigir, pues era una maga, una bruja. Empezaba a trabajar con los actores, a hacerles preguntas y sugerencias, a moldearlos. Fue la primera persona a la que vi dirigir. No sé si era la mejor o la peor, pero fue la que yo vi y con la que sentí que la dirección era algo maravilloso. Me pasaba horas viendo lo que creaba con los actores y tratando de entender cómo ella transformaba una escena, ver cómo los actores le presentaban una improvisación y la pasión que ella despertaba en ellos.

Eso abrió en mí un camino de aprendizaje, que asumí con pasión. Fue tanta la pasión que puse, que ella lo detectó y cuando me gradué en el ISA me pidió que me fuera a trabajar en Buendía. Yo no tuve que pasar por el calvario del servicio social, de irme a trabajar en un grupo que no me interesaba, de perder el tiempo para poder llegar finalmente a lo que yo quería. Fui un gran afortunado, pues pasé directamente en Buendía y entré a donde quería estar. Recién graduado, me convertí en el asistente de Flora, y al poco tiempo ella me escogió para dirigir improvisaciones. Empecé así a hacerlo y a aprender junto con los actores, no como espectador, que era lo que hacía en el ISA. Para mí era un actor de amor trabajar para ella. Pasaba allí horas, lo mismo de día, de noche, de madrugada. Dejé de vivir parte de mi juventud para estar el día entero trabajando con ella, porque para mí era importante que aprobara lo que yo estaba haciendo. En esos años que pasé en Buendía aprendí mucho, porque yo creo que el aprendizaje es también un acto de sacrificio, de entrega, de pasión.

En Buendía aplicábamos muchos entrenamientos que Flora llevaba. Traía además libros y los traducía, porque habla inglés muy bien. Después empezó a invitar personas. Ahí llegaron, por ejemplo, miembros del Odin Teatret, llegaron profesores americanos, gentes de disímiles tendencias que en ese momento lideraban la escena mundial. Todas esas personas dejaron aportes que Flora incorporaba a su modo. Y como es natural, todo eso a mí me fue enriqueciendo notablemente.

Ahora, lo que yo más aprendí de Flora en los años que pasé en Buendía, primero construyendo espectáculos junto a ella y después ya solo, cuando me dio la oportunidad de empezar a dirigir, fue cómo manejar internamente un grupo; cómo equilibrar las relaciones humanas y creativas, de modo que los espectáculos no sean simplemente la representación de un texto o una historia, sino un poco la biografía de todos los integrantes tejida en el sentido profundo del espectáculo. Eso es lo esencial que Flora me enseñó, porque después yo cambié mucho estéticamente. Seguí otros caminos, cuando me fui solo a crear mi grupo. Pero eso que te digo sí lo aprendí con ella. Y aprendí también a hacer un espectáculo, más que a montar un espectáculo. Cómo es hacer un espectáculo alrededor de un grupo, cómo afinar este a través de una visión, y lograr que eso tenga pasión y se pueda defender ante el público por el propio entendimiento del espectáculo. Eso es, en esencia, lo que yo creo que me llevó de Buendía.

También me llevó los viajes por el mundo. Buendía tuvo la suerte de sobrevivir al Período Especial, cuando la situación en Cuba se puso terrible a nivel material, espiritual y humano. En esos años, el grupo se presentó en los circuitos internacionales, lo cual me permitió ver teatro de primer nivel, interactuar con otros públicos y sentirme realizado. No creo que eso respondió a una estrategia de Flora para evadirse de la realidad. Fue una puerta que se le abrió después de muchos años de trabajo. Aquellos viajes fueron muy oportunos para todos nosotros. Y en lo personal, puedo decir que gracias a ellos me salvé y pude superar ese gran hueco de la historia de Cuba que fue el Período Especial. Gracias a aquellos viajes, pude continuar, pude crear mi propio grupo y pude seguir adelante. Pude quedarme en Cuba, aplicando todo lo que aprendí con Flora y con Buendía. Y continué porque esa experiencia me dejó un legado del cual yo no podía desprenderme, no podía traicionar.

#### **En 1996 fundaste Argos Teatro, el grupo que hasta hoy diriges. ¿Crees que hoy se puede hablar de una estética o de un estilo de Argos Teatro?**

Yo intento tener un estilo, pero un estilo es difícil de lograr. Ahora, sí creo que tenemos un perfil propio en la escena cubana. Yo he tratado de equilibrar dos corrientes que en un momento determinado eran muy radicales: el teatro de imagen y el teatro de palabra o del texto. Trato de combinar el trabajo físico del actor, a partir del entrenamiento grotowskiano-barbiano, que tuvo una gran influencia en los miembros de Buendía, con un actor capaz de encarnar un comportamiento digamos más real, empleando la corriente que viene desde Stanislavski. No hablo de realismo, porque para mí el realismo es una poética. Hablo de un trabajo más real del actor en el escenario.

Inconscientemente, yo empecé a buscar un camino intermedio, un cruce de esas dos tendencias de que te hablé. Sentí que el público y yo como espectador estábamos un poco saturados de esa radicalización, que no devolvía una imagen concreta y real del presente. Presentaba metáforas de la realidad a través de un trabajo extracotidiano. En la escena no existía un cubano complejo, capaz de hablar en los términos del comportamiento real, sin vicios, sin representación, un cubano real. Yo necesitaba ver eso, y sentí que el público también lo necesitaba. Me pareció que había que rescatar eso desde una visualidad contemporánea, limpia de retórica, de pesadez, de vicios teatrales. Y devolverles a los espectadores una imagen del comportamiento del cubano de hoy, de modo que pudieran reconocerse y entender esa dimensión dilatada. Buscar una brecha que devuelva a la escena la posibilidad de construir una imagen de lo que somos, sin tener que verme obligado a ser realista o a ser experimental. Así que yo pienso que mi poética es eso, un camino intermedio entre el teatro físico y visual y el teatro de texto.

Yo pienso que en mi caso, Peter Brook fue una influencia muy importante. Cuando yo vi en París *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, un espectáculo suyo basado en el libro de Oliver Sacks, me acuerdo de mi reacción y de la de todos mis compañeros de Buendía. Incluso ha escrito sobre eso. Muchos salieron perplejos y otros estaban indignados porque los actores caminaban, hablaban y estaban relajados. Yo les dije: Sí, pero miren la limpieza, miren la transparencia con que lo hacen. Y miren la reacción de los espectadores, cómo ríen y lloran. Eso es lo importante.

A mí lo que más me impresionó de aquel espectáculo fue que yo fui a verlo preparado para ver al director experimental de Marat-Sade. Y en cambio, me encontré con que Brook estaba en otro camino, que se caracteriza por un despojamiento absoluto, por una depuración de todos los recursos para contar lo esencial. Eso a mí me marcó. He leído los libros que él escribió después de *El espacio vacío*, y a través de ellos me di cuenta de cuál es el camino intermedio. Cómo él era capaz de tomar todas las tendencias para construir algo muy concreto y muy preciso. Como te dije antes, para mí la influencia de Brook ha sido muy importante.

#### **Has llevado a escena un extenso repertorio que incluye clásicos como Esquilo y Calderón de la Barca, a Brecht, a autores contemporáneos como Bernard-Marie Koltés y Michel Azama, dramaturgos cubanos como Virgilio Piñera, Abel González Melo y Amado del Pino. ¿Cuál es el criterio que te guía a la hora de seleccionar una obra?**

He comentado muchas veces que yo no tengo una filiación con los textos por la calidad o la trascendencia de sus autores. No montaría a Shakespeare como una actividad respetable y cultural, como tampoco montaría a Brecht porque es importante hacerlo. Yo siempre estoy buscando obras que me sirvan para hablar de ese cubano complejo que quiero construir en escena, para captar algo del presente, algún aspecto de la realidad, las contradicciones que nosotros vivimos. Ha ocurrido que a veces no encuentro los textos en Cuba. Parece que el proceso de escritura es más lento que las necesidades de uno de captar el pulso de los tiempos. Y por eso me he visto obligado a buscar en otras fuentes.

Yo busco en todas las fuentes sin prejuicio. No tengo ningún miedo de trabajar lo mismo con Ibsen que con Beckett. Para mí los textos son simplemente puertas de entrada para llegar a lo que yo quiero construir con mis actores a partir de eso. Son un material que pasa por nuestras biografías, las discusiones políticas, existenciales, filosóficas que nosotros tenemos alrededor de ese

#### **Uso de Cookies**

Cubaencuentro utiliza Cookies propias y de terceros para mejorar la experiencia de navegación, realizar tareas de análisis, y ofrecer contenidos y publicidad de interés. Al continuar con la navegación entendemos que se acepta nuestra [política de Cookies](#).

imagen que ellos quieren de ti. Tienes que seguir tu camino, tu intuición, tu decisión, y tomar riesgos. Y en cierta medida, mi riesgo en ese sentido era ese: convertirme en el negador de mí mismo.

El público es el que, al final, te empieza a reconocer y a construir la imagen de lo que es tu estilo, no tus compañeros. Porque cada cual está en su agenda, defendiendo su estética, afiliándose a su tendencia. Tú tienes que escapar de eso y encontrar lo que realmente es sincero para ti. Y el público que tú creas te lo va a decir. Esa relación con el público es lo que en ese sentido me ha permitido superar los miedos y los prejuicios y descontaminarme de cualquier autocensura.

De manera que, volviendo a tu pregunta, yo trabajo con cualquier material, y esa es la coherencia que tiene la incoherencia del repertorio que he montado. Yo busco un relato que nos sea propio, que nos ayude a poder llegar, a través de él, a algunas zonas de la realidad cubana de hoy, y construir así un diálogo con un público cómplice.

**Además, tú sabes que no solo en el teatro, sino también en la literatura y el arte en general, existe una tendencia a la cual tendemos los críticos a poner etiquetas. Y nos ponemos incómodos cuando un creador o una creadora se sale de la que le hemos puesto, porque ya los teníamos bien clasificados. Y con eso nos complica la vida.**

Eso me ha pasado mucho con los críticos. Me han encasillado en un estilo. Y como ahora he empezado a escribir nuevamente, aunque hasta Diez millones no lo había hecho para la escena, vuelvo a provocar sorpresa. Empiezo a mezclarme con corrientes que no defiendo teóricamente, como pueden ser la postdramática, la testimonial, el teatro de la realidad. Me fue necesario a mí pasar por esas tendencias, no es quiera quedarme en ella ni en ninguna. Yo busco relatos, posibles escenarios para dar vida a mi grupo y darle continuidad a la vida de mis actores, así como a nuestra necesidad de seguirle hablando al público.

Eso es lo que me lleva hacia delante y hace que la gente que tiende a encasillarme se sorprenda. Tú eres un director de texto. Tú eres un director de esto otro. Y yo nunca me he reconocido como tal. Claro que la gente te ve de un modo que quizás tú mismo no puedes apreciarte. He tenido polémicas internas con jóvenes de las nuevas generaciones, porque quieren que yo siga determinado camino y no me aceptan en otro. Pero yo no puedo cumplir con sus expectativas, porque entonces me paralizó y me quedo estéril. Lo más difícil es encontrar qué hacer, encontrar un nuevo proyecto, reinventarte de modo que a todo un grupo le dé sentido, no solamente a ti.

No se trata de montar una obra que estoy leyendo y me apasiona. No. Yo tengo que convencer a los actores de que eso es necesario para ellos, porque es lo que me va a devolver a mí fuerza, pasión y sentido. Tengo que negociar, dárselas a leer, escuchar lo que piensan, buscar un diálogo para afinar el grupo y empezar a construir un vocabulario sobre ese material. Yo no puedo montar un espectáculo que los actores simplemente hagan por oficio. Eso es algo que yo siento enseguida porque los conozco muy bien, conozco sus reacciones. Y si desde la primera reacción no siento que se dispare en ellos algo hacia el espectáculo, yo me paralizó porque sé que aquello no va a funcionar. Necesito que ellos entiendan que ese espectáculo lo tenemos que hacer. Si ellos entienden por qué hay que hacer ese texto, van a actuar mejor.

Esa es la eficacia de la dirección de actores a la que yo aspiro: que ellos entiendan visceralmente el material que yo les doy, que hable un lenguaje que los conmueva. Eso va a permitir que superen las deficiencias técnicas y los baches formativos que todos tenemos. Y para llegar a eso, yo necesito estar libre y no satisfacer ninguna expectativa de nadie. No me gusta la gente que trata de ponerte etiquetas y ubicarte en compartimientos estancos. Si yo me dedico a pensar en lo que la gente y la crítica esperan que yo sea, no voy a crear nada. Un artista no puede pensar así.

**Revisando la lista de obras montadas por ti, noto que hay una marcada preferencia por el drama y la tragedia. ¿No te interesa la comedia?**

Todo el mundo me dice que yo soy muy simpático. Aunque no lo parezca, en un marco de confianza suelo ser muy chistoso y muy burlesco, e incluso puedo usar un humor sardónico. Pero dedicarme directamente a montar un espectáculo basado en la risa y el humor, me da miedo. No está en mi sensibilidad como artista. Ahora, sí me interesa el humor que es parte de la complejidad de la vida. Cuando hice Aire frío, los espectadores no paraban de reír, pues en el texto está permeado del humor ácido de Virgilio. A mí me daba una satisfacción enorme escuchar sus carcajadas, su risa.

Ocurrió también cuando montamos Final de partida, de Samuel Beckett. El público se reía, porque Beckett es muy simpático. La gente lo ve como un autor tétrico, porque su visión de la vida es muy pesimista. No hay nada más, es el final de todo. pero en sus textos hay un humor muy inteligente, y en nuestro montaje tratamos de que aflorara. Eso hacía que por momentos la obra se convertía en una comedia negra. Ese es el tipo de humor que a mí me interesa.

© cubaencuentro.com



#### Uso de Cookies

Cubaencuentro utiliza Cookies propias y de terceros para mejorar la experiencia de navegación, realizar tareas de análisis, y ofrecer contenidos y publicidad de interés. Al continuar con la navegación entendemos que se acepta nuestra [política de Cookies](#).

