

La gaceta

DE CUBA

4

Unión
de Escritores
y Artistas
de Cuba
julio-agosto
2000

Celdrán: el teatro
del siglo que se abre



De Ricardo Pérez
al Benny

Desde el **feminismo:**
objeto y sujeto

100

años de **Carlos Enríquez**

Entrevista a Carlos Celdrán

Guiar la mirada de los otros hacia lo esencial

Maité Hernández-Lorenzo y Omar Valiño

Trazar con palabras grandilocuentes el perfil de Carlos Celdrán sería traicionarlo. El diálogo nos lo revela como es, un sencillo oficiante del teatro. Mas, si cabe la paradoja, en sus respuestas el lector de La Gaceta podrá comprobar que Cuba tiene en el director de Argos Teatro; de Baal y El alma buena de Se-Chuán, de Brecht; y de La vida es sueño, de Calderón, al director teatral del siglo que se abre.

En un país sin una tradición teatral consolidada y donde el teatro, amén de su relativa valorización estatal, no es uno de los principales créditos sociales, por qué un joven nacido en los 60, se interesa en él.

Sobre todo por el placer grande que me reporta hacer teatro. No puedo conciliar mi vida, si no es viéndola a través del teatro, es un catalizador muy fuerte para entender lo que es la realidad, y vivirla, de algún modo. Es vivir a través del teatro.

Siempre pienso que yo pudiera elegir otras formas de vivir, pero hacer teatro me organiza, me ordena. Me hace entender la vida.

¿Qué distingues de tu etapa formativa, transcurrida en el ISA de los 80?

El clima que había en el ISA en aquellos años. Lo recuerdo con gran gratitud. La atmósfera, la tolerancia y el nivel de convocatoria.

Ahora veo más claro cómo todas las líneas y tendencias estaban presentes en la escuela en ese momento. Todo el mundo tenía las esperanzas puestas en que su proyecto era un proyecto realizable en Cuba para esos años. Esa intensidad pasaba de los maestros a los alumnos. Siento que lo que más agradezco de ese período es que era una escuela viva, una escuela en que las tendencias podían conciliarse amén de las contradicciones.

También para mí fue un período muy bueno porque conocí a personas que después han guiado mis gustos, que formaron mi visión del teatro, gentes fundamentales que después han seguido acompañándome. Fue un momento de encuentro muy importante dentro de ese marco de intensidad.

Me parece que eso ha cambiado en el ISA, se ha perdido.

Cuando tú realizas en 1988 El rey de los animales, significativamente tomas partido en la resolución de la fábula por mantener en el poder al viejo rey en contra de las tentativas de los jóvenes. Interpretándolo de manera metafórica, ¿ello estaba relacionado con la preponderancia de Flora, de tu aprendizaje? ¿Qué papel desempeñó en éste, Flora Lauten?

Flora fue otro de mis encuentros del ISA. Ahí fue donde yo me "engrampé" con ella. Quizás fue su energía, su necesidad de búsqueda. Más que sus métodos, su inconformidad. La energía que Flora podía desplazar alrededor de ella en el ISA fue quizás lo que me cautivó y me hizo seguirla.



Fotos: archivo Carlos Celdrán

También a través de ella pude entrar inmediatamente en el teatro, conocer actores, formar parte del equipo de creación de un espectáculo, conocer públicos, viajar. De igual forma, el poder dirigir rápidamente, el poder crear mi propia valoración sobre el teatro, poder alejarme y negar lo que ellos hacían en algún momento.

La metáfora de *El rey de los animales* funcionaba matizada por todas estas experiencias de trabajar junto a ella y ver la relación con el poder de otro modo.

Siendo Flora una típica y activa representante de la tradición cubana, ¿cómo te planteaste el problema de dialogar y también enfrentarte con la tradición? ¿Cómo crees que has podido conciliar ciertas constantes de esa tradición en tu obra?

Yo asumo la tradición del teatro, como conocimiento, como investigación, como experiencia. Pienso que eso es una tradición viva y permanente en el teatro cubano, quizás sea ésta la única tradición profunda que tenemos, desde los años 60 en que el teatro realmente cogió cuerpo entre nosotros. Son las tesis que están en los proyectos fundacionales de la modernidad del teatro cubano, que nos alejaron de un teatro comercial, en que los signos de vanguardia eran los que hacían que ese espectáculo tuviera éxito, fuera popular. En esa tradición es en la que me formé, en la que he estado operando, trabajando. Con los maestros con los cuales siempre he interactuado, con Vicente, con Flora, con Roberto Blanco. Son gentes que siempre han estado buscando ese tipo de teatro, de investigación, como experiencia, un teatro de grupo. Pienso que en esa tradición estamos todos, nunca he encontrado ninguna contradicción, ni he tenido que superar nada, sino continuar algo que aprendí, una tradición en la cual me he formado. Siento que ésta es la verdadera visión y herencia que tenemos desde los años 60.

Ya en Safo, de 1991, hay resultados. ¿Cómo trabajas en esa etapa? ¿Cómo se relaciona ese proceso con la búsqueda de tu estética, inmerso aún, en las exigencias del Buendía como grupo?

Safo fue el resultado de todas las influencias —barbianas, grotowskianas— que en ese período eran muy fuertes en la escena cubana de los 80, y principios de los 90. Yo entré de lleno en esos modelos y empecé a trabajar con ellos. En *Safo* tenía la tensión entre lo que el paradigma y los modelos me daban y lo que yo necesitaba

hacer y contar. Por eso creo que el espectáculo tuvo una carga muy fuerte en algunos elementos de la nacionalidad, los ritmos, por ejemplo. También se ve la misma tensión entre los modelos que le dieron origen y las tendencias a rebelarse contra esos modelos. Pienso que para mí fue un exorcismo de todas esas influencias y después de ahí, se acabó. Yo le saqué un resultado que me ha servido hasta hoy, un resultado técnico, de montaje, de formas de entender la acción, digamos, exigencias técnicas. Pero, como influencia fue un principio y un cierre. Fue sudar una experiencia, una influencia. Fue un estudio, un gran boceto en el cual planteé todas esas influencias, las despejé y tomé otro camino, exploré otros caminos que me han llevado años y todavía estoy buscando.

Safo fue muy importante porque fue el primer intento de hacer algo personal, encontrar una voz.

Es común a nuestra generación un fuerte acento experimental, tan mal entendido o francamente vilipendiado desde otros sectores. ¿Por qué experimentas? ¿Qué sentido le otorgas a investigar y experimentar en el teatro?

Ahora lo veo como iluminar o transparentar una historia. Preparar un equipo de trabajo, afinarlo para poder contar una historia que sea necesaria para los que la cuentan y para los que la van a ver. Todas las técnicas posibles en función de lo esencial, en función de encontrar ese núcleo motor que está detrás de la historia y la pueda hacer transparente y comunicable. Investigar me parece que es eso, acercarse al equipo a la profundidad de esa historia y hacerla clara, técnicamente hablando y también desde el punto de vista del contenido.

Estoy mucho más interesado en el rostro que en la máscara. Más que en el artificio teatral, en la juntura de ambas cosas; en la síntesis de gesto y palabra, de texto y subtexto, de forma y contenido. Es un acto constante de análisis, de estudio, de introspección. Y eso para mí es una sesión de conocimiento, investigativa, de autorrevelación.

Para mí experimentar no es sólo representar una historia con ciertos artificios, con ciertos logros estéticos, es un encuentro entre tu biografía y la biografía que trae la historia, hacerla nítida, sustancial.

En los primeros 90, teniendo como telón de fondo la aguda crisis económica y en primer lugar la valía del grupo, Buendía dedica buena parte de su tiempo a la participación en circuitos internacionales. ¿Cuánto se relacionó la experiencia con la sobrevivencia? ¿Cuánto te reportó en términos de diálogo con otras visiones teatrales y culturales? ¿Cómo reconociste tu arsenal particular y su confrontación con lo foráneo?

Fue una gran oportunidad que tuvo *Buendía*, con un gran ingrediente de casualidad. Era un grupo que se había esforzado mucho, de mucho rigor e investigación, y se unió todo ese trabajo con la casualidad y el espectáculo *La cándida Eréndira* y su abuela desalmada que tuvo la suerte de abrir la puerta de los circuitos internacionales. Todo el logro internacional de *Buendía* está alrededor de ese espectáculo, lo que él significó. Coincidió con un período de una gran crisis económica en Cuba, la agudización del período especial, en que las cosas se pusieron bastante duras y feas.

Ahí se fue uniendo todo: el viaje de conocimiento, de consolidación, de apertura a un público y también mantenerse cohesionado dentro de una crisis interna y un continuo viajar. Cómo pudo mantenerse unido y sobrevivir en un momento de tanto éxodo, de tanta desunión. Fue una estrategia que se fue organizando y cobró sentido en esos años: hacer teatro en Cuba, mantenerse unidos y viajar para sobrevivir y también para salvar el teatro. Era como una nave que viajaba para sobrevivir y los que estábamos dentro vimos el mundo a través del teatro, aprendimos técnicamente, vivimos una experiencia enriquecedora porque confrontamos muchos públicos y escenarios, pero también sobrevivimos a un conflicto económico interno.

Fue una estrategia que tuvo mucho sentido en esos años, salvó a ese grupo, salvó una zona estética del grupo y tuvo coherencia. No se trabajaba para viajar, eso es una equivocación, eso llegó en un punto determinado, llegó como llegan las cosas en la vida, mezcla de casualidad y de trabajo.

Por otro lado, nunca he tenido prejuicio con lo que es foráneo y lo que es nuestro, mío. Todo el período formativo mío coincidió con esos años también. He estado muy abierto a todos los grupos, a todas las estéticas, a todo lo que me ha impactado, me ha influenciado, lo que más me ha gustado. Todo lo he lanzado inmediatamente en mi trabajo. Creo que ese contacto ha permanecido en mi trabajo. Saber que lo mío y lo ajeno se puede mezclar, que no hay problemas con eso.

¿Las relaciones inscritas en Roberto Zucco no están determinadas en demasía por esas influencias foráneas? ¿No es también, en cierta medida, el desarraigo de Roberto Zucco, expresión del tuyo en aquel momento en que estabas por partir, por irte? ¿Fue Roberto Zucco de algún modo resultado de una equivocada o deforme relación entre arte y mercado?

Sintomáticamente *Roberto Zucco* fue el único espectáculo del *Buendía* que no viajó, tuvo una efímera vida y se acabó. No creo que fuera un espectáculo concebido para vender. Pienso que todo lo contrario. Fue el espectáculo más raro que *Buendía* hizo porque ya en ese entonces, cuando yo empecé a hacerlo, desde la selección de ese texto, ya estaba haciendo un viraje en mi trabajo hacia otras zonas y paradigmas teatrales. Si se estudia bien, en la facturación de la puesta en escena, es *Buendía* y no. Había otras búsquedas dentro de él, había como una asepsia en las imágenes, el discurso no estaba montado tanto en el discurso analógico de imágenes y sí más en lo narrativo. Lo que lo hacía extraño para la propia estética del *Buendía* y quizás para los circuitos internacionales donde el grupo había dejado una huella en los espectadores, promotores, críticos. En el fondo, me doy cuenta hoy claramente, yo todavía no estaba preparado para conducir el proceso, sobre todo en los actores, hasta donde yo lo quería llevar, a un realismo descarnado, a una asunción muy profunda del texto, del subtexto, de la organicidad del actor y el enfrentamiento con el rol. Entonces todavía padecía una fisicalidad *a priori* que empañaba la transparencia de la historia.

Todos esos factores, que eran mis búsquedas, mis crisis, mi viraje interno dentro del grupo, lo hacían extraño, tanto que murió inmediatamente. Era un espectáculo que buscaba un espacio, un público que lo oyera desde la intimidad y que se comunicara con esa fábula.

No obstante, creo que *Zucco* tuvo logros estéticos. Por ejemplo las atmósferas logradas en *Zucco* para mí fueron un punto importante de referencia en mi trabajo posterior, la manera en que estaba solucionada la creación del mundo marginal en *Zucco* me ha servido posteriormente.

Yo estaba muy preparado, después de *La cándida Eréndira...* para hacer un espectáculo de imágenes, lleno de simultaneidades, pero quería hacer un despojamiento muy riguroso, lo que no estaba preparado para llevarlo a cabo.

¿Cómo se manifiesta en tu teatro, la cubanidad?

Soy cubano y como cubano no estoy pensando cómo reafirmarme para ser cubano. Creo que los elementos de estereotipos de la cubanidad a veces pueden ser utilizables, pero a veces pueden ser peligrosos, sin darte cuenta que eso es una estructura que también puede ser desmontable y cuestionable, que cambia todo el tiempo. Creo que todos los elementos que identificamos como la cubanidad, el comportamiento del cubano, es desmontable como cualquier discurso y que somos mucho más que eso.

En mis espectáculos trabajo la cubanidad a partir de estructuras, en operaciones de acercamiento a la realidad, que buscan entrar en diálogo con la realidad a partir de situaciones, estructuras, problemas y no tanto sobre los estereotipos de la cubanidad. No obstante, los puedo usar, y a veces lo hago con ironía, para desmontar, o focalizar algo. A veces es la trampa de la identidad. Y la identidad es una cosa muy fluctuante, tú puedes asociar tu identidad a muchos puntos de referencia.

En 1996 sales de Buendía para fundar tu propio grupo, Teatro Argos, y estrenas La Tríada, un espectáculo en cuyas contradicciones se verificaba un intenso deseo de cambio. ¿Cuándo y cómo tuviste la certeza de que te era imprescindible abrir tu propio camino? ¿Puede tomarse otra vez metafóricamente la historia como una reflexión autobiográfica en cuanto a tu trayectoria personal y profesional?



En alguna medida sí puede tomarse la historia metafóricamente. En el momento en que yo hago *La Tríada*, que es cuando estoy saliendo del *Buendía*, yo me sentía como el personaje de Orestes, en la versión de Sartre de *La Orestíada*. Es ese personaje que regresa a la ciudad y que siente que ni entiende ni se identifica con los problemas de aquel lugar porque viene de un largo viaje, pero tiene que aceptarlos, tiene necesidad de entenderlos, necesita estar pero a la vez se siente que no está. Esa paradoja que tiene el personaje la sentía en mí, quizás sea el espectáculo más autobiográfico, en el cual yo más he hablado de cómo me sentía en ese momento. En esa medida sí es autobiográfico.

Fue un espectáculo que se hizo en circunstancias muy difíciles, yo salía de *Buendía* y tuvimos que hacerlo en casa de una actriz, sin salario para los actores, en un estado de precariedad total. Yo me sentía como Orestes, entre el confort en el que uno puede vivir y el sacrificio de hacer aquello porque necesitábamos armar un grupo, buscar un público, contar algo. Esa dialéctica la sentíamos, por qué uno necesita hacer esto, tener un espectáculo, un público, si a nadie le importa, si al público le interesa que lo hagas o no, ni a las autoridades. Ahí verifiqué muchas cosas de mis necesidades, de mis elecciones profundas. Yo necesitaba, como dice el personaje de Orestes, sentir la ciudad y envolverme en ella como en un manto, porque yo estaba en el aire, no pertenecía a nada. Estaba en un circuito de viajes, en hoteles de paso, en ciudades que iban y venían y llegaba a La Habana y parecía un fantasma, donde no tenía amigos, todos se habían ido. En alguna medida me dije, éste es el momento de hacer algo, si no lo hago ahora, no lo hago nunca. Tuve que elegir y sacrificar muchas cosas a fondo, fue tremendo. Creo que mi úlcera empezó ahí. Fue un proceso muy violento de autocastigo y de placer profundo para probar tu propia necesidad. ¿El teatro es lo que te interesa? Pues págalo.

La Tríada fue eso. Tuvo todos los excesos de esa necesidad de reafirmación. Me doy cuenta con el tiempo que había muchas verdades en el espectáculo, pero también estaba cargado de excesos.

¿Qué implica la noción teatro de grupo? ¿Qué dificultades de todo orden presenta su instauración en Cuba? ¿En qué medida te sirvió en ese sentido la experiencia del *Buendía*?

Pienso que un grupo es un equipo afinado, tiene un lenguaje común para contar una historia, no para representarla, sino para

entenderla, para asumirla, para convertirla, de alguna manera, en un reflejo de tus problemas, de tus preocupaciones o pensamientos, y confrontarla con un grupo de personas. No creo en grupos eternos, ni perfectos, ni los mejores entrenados, creo en gente que se proponga grandes cosas con el teatro. Que se proponga grandes metas, grandes exigencias y que tenga la necesidad y la urgencia de esas metas. Es posible porque todos los días lo estoy haciendo y lo logro. Se me destruye todos los días, pero me doy cuenta de que se puede hacer y que se hace, que se logra a diario en el trabajo.

Un grupo no es más que eso. Ese grupo que se afina a través de la más alta exigencia para contar una historia y para hacerla de ellos. Es un grupo que se puede disolver mañana, pero uno tiene siempre que volverlo a crear. Siempre hay que afinar a la gente en esa necesidad de iluminar la historia, interiorizarla, transmitirla, comunicarla. Ahí va desde la motivación más personal hasta la social. El teatro social pasa por eso, porque es comunicación y necesidad de contarle a alguien que te va a rebotar su reconocimiento.

Después de pasar por *Buendía* diez años, puedo decir que hoy mi experiencia es ésta. Las místicas cuando son inoperantes paralizan, manipulan y te pueden engañar. Hay que estar muy claro en cuáles son las reglas que están moviendo el grupo y cuidarte de ponerte paradigmas y místicas que no son orgánicas, y que te sobrepasan porque empiezas a actuar en una dialéctica de mentiras.

Coincidiendo en el 98 con el centenario de Brecht estrenas Baal y ahora en el 99, El alma buena de Se Chuán. ¿Por qué Brecht para hablar de la realidad cubana? ¿Cómo subrayas la relación entre el individuo y las circunstancias, tan caras a Bertolt Brecht?

Porque eso es lo que hace a Brecht muy actual. No es ni su estética, ni sus modelos, ni todo su aparato escénico, sino exactamente que el hombre es una persona y los valores humanos son circunstanciales, están en relación directa con las circunstancias cotidianas en que vive, y ahí se generan sus actitudes, sus valores éticos, sus posiciones ante la vida. Entender ese punto de vista de Brecht es lo que lo mantiene actual, porque es una visión genial, muy dialéctica de su teatro, que hace que sus fábulas sigan siendo muy actuales. Eso es lo que me interesa de Brecht, cómo fabula a partir de esa visión. Todas las historias son tan *lights*, siempre está buscando lo ligero, el entretenimiento.

Las fábulas de Brecht siempre están montadas sobre esta visión, de analizar la realidad no para representarla, ni sólo para criticarla, sino para descuartizarla. Y esa es la forma en que a mí me interesa acercarme a la realidad cubana de hoy. Pudiera hacer espectáculos que expliquen la realidad, otros que la reproduzcan exactamente tal cual es, hacer un espejo de ello y criticarla, pero a mí lo que me interesa es la poesía social de Brecht, donde él descuartiza la realidad para jugar con ella, para entenderla, para relativizarla. No encuentro en la dramaturgia cubana actual un modelo más inteligente que éste, de veras. La forma en que él orquesta la fábula, cómo los personajes de él no son ni buenos, ni malos, ni bondadosos, ni patéticos, ni terribles, sino son lo que les origina el día, el hoy, el hacer. Pienso que es la forma para hablar del presente. No me siento inclinado por un texto que diga, así somos, ni por otro que nos diga, mira lo malo que somos, sino un texto que nos descuartice y nos diga por qué somos y no somos así. Por eso me parece que *El alma buena de Se Chuán* es un texto hermosísimo y muy actual. Todo es mutable en relación al contexto, a cómo vives, a lo que comes, a lo que diariamente nos pasa. Y pienso que no hay nada más cercano a lo que nos pasa todos los días que *El alma...*, cómo cambiamos de ideas, cómo dejamos una piel y nos ponemos piel en base a lo que está pasando diariamente. Brecht esto lo instrumenta, lo estructura en sus fábulas y es lo que lo hace genial, un modelo para presentar la realidad dramáticamente insuperable, todavía hoy.

A mí lo que más me interesa de Brecht es su poesía social, cómo él enfrenta la realidad y lo social a través de una visión poética del hombre, del individuo.

En tu repertorio se observa la diversidad: dramaturgia propia, autores contemporáneos, clásicos, obras de distintos estilos. ¿Qué motivos son constantes ante textos de diversa naturaleza? ¿Qué premisas te llevan a escoger una obra teatral?

Creo que me acerco a los textos de un modo misterioso. Me van llegando por necesidades muy complejas, por las mías propias, por la coincidencia de esas necesidades con los problemas sociales que me rodean, que nos rodean, por la composición del grupo que tengo y una serie de balances que van operando que me deciden por un texto. Pero si yo tuviera que hacer un esfuerzo muy intelectual para responder la pregunta, creo que responde a las necesidades y a ese balance que en cada momento he tenido.

No elegiría nunca en el año 90, cuando hice *Safo, La vida es sueño*. No estaba remotamente preparado para hacer esa obra, ni siquiera para soñar ponerla, no estaba dentro de mis expectativas y posibilidades. Era un tipo de teatro que no concebía que pudiera hacer. Fui llegando a *La vida es sueño* por una evolución que me indica que ahora puedo hacer ese texto, que es la historia que tengo que contar, que levantar con mis actores en este momento; porque mi grupo tiene un equipo de personas que pueden acceder a ella, porque en este espectáculo puedo hacer operaciones de acercamiento a la realidad que me interesa.

Todo esto puede estar dado porque en un texto haya una síntesis muy fuerte entre lo personal y lo social en los caracteres, porque haya un balance muy bueno de contrastes en los contrarios, donde esté lo grotesco, pero también esté lo sublime, lo lírico y lo cotidiano. Me gustan las obras donde el autor pueda sintetizar opuestos —desde Shakespeare hasta hoy todos los grandes dramaturgos lo hacen—, que tengan diversas posibilidades de todos los acentos, y no obras monocordes o lineales. Por otra parte, me interesan obras que tengan posibilidades profundas de operación sobre la realidad, de acercamiento y de resonancias con la realidad que vivo.

Es que, por ejemplo, hace tres años elegí primero *Baal* y no *El alma buena...* Estaba preparado para hacer *Baal*, después cuando pasé por ciertos entrenamientos que me obligaron a desarrollarme para poder contar esa historia, pude, entonces, lanzarme al riesgo tremendo que fue *El alma buena...*, una de las cosas más riesgosas que he hecho, porque no sabíamos si íbamos a llegar al final.

En el fondo siempre hay una razón misteriosa que convoca muchas cosas, solamente a posteriori puede uno intelectualizarlo.

En El alma... se consolida una estética que, trazas de tu trabajo anterior aparte, busca una imagen teatral. ¿Está relacionada con

una noción más precisa de lo que debe ser el teatro, una efectividad mayor entre conceptos y medios?

Puede ser. En *El alma buena...* siento que por primera vez me parezco más a mí que en otros espectáculos. No es que esté logrado, todavía tengo una cantidad tremenda de inconformidades, más que cualquier detractor que tenga, a nivel actoral, de la maquinaria compleja. Sin embargo, siento que logré despojarme de muchos artificios y complejos, complejos provincianos que tenemos todos, que, en alguna medida, debemos hacer discursos trascendentes y dramaturgias que nos superen, o, por lo menos, que nos presenten como personas, intelectualmente muy capaces. Sin darme cuenta siempre he estado tratando de abrirme paso dentro de eso. Sin embargo ahora me digo, esto es lo que somos, lo que les estamos contando y no otra cosa, y mis cartas las pongo sobre la mesa, no las voy a ocultar, las voy a decir.

Efectivamente ha sido un balance entre medios y conceptos. Ha sido, en alguna medida, el único límite que me he propuesto, esto es lo que es necesario y si no es más interesante, no importa, es lo necesario. Es el único corsé que me pongo, el poder saber, con justeza, hasta dónde voy, no inflar, no adornar, no querer desarrollar un discurso retórico, más allá de las propias necesidades profundas que va llevando ese espectáculo, esa comunicación. Cada vez me interesa más comunicar, comunicarme con el público. Comunicar mis claves y decir cuál es la visión que tenemos, qué es lo que queremos contar y recibir la respuesta. Y para que ese puente no se interrumpa, hay que estar todo el tiempo buscando el balance entre conceptos y medios. Creo que es necesario a toda poética, a todo teatro, a todo artista. Es un ajuste de cuentas que hay que hacerse siempre, que se hace todo artista, que es la búsqueda de la síntesis.

No digo que en *El alma buena...* esté logrado ciento por ciento, pero por primera vez es ahí donde me arriesgo a llegar hasta ese punto. No digo que hay un solo camino para encontrar ese ajuste entre medios y conceptos, hay tantos como poéticas haya. Tenemos que quitarnos de arriba los conflictos de que somos caribeños, tercermundistas y tenemos que hacer espectáculos que, en alguna medida, contengan resonancias internacionales a partir de su discurso. Creo que hay que llegar a una calma, tú eres lo que eres.

¿Existen contradicciones entre experimentación y público, entre investigación y repercusión social?

No, si es profunda y divertida. Si no es narcicista, ni pretenciosa. Si no tiene esas cualidades, la experimentación no tiene ningún conflicto con la popularidad, con el éxito, con la masificación. En el teatro cubano hay ejemplos sobrados de teatro de supervanguardia que han usado los códigos de la cultura de élite y han tenido un resultado bastante amplio en sectores muy diversos del público. Tiene que ser muy raigal: por qué se está experimentando, por qué se están usando determinados códigos, que a la vez tienen que ser divertidos, de algún modo, como diría Brecht. Divertir es comunicar, comunicar lo que tú quieres, y llegar. Aunque siempre comunicar no es la transparencia clara, tú puedes comunicar oscuramente, pero tienes que ser profundo y visceral, que se vea que es necesario ese lenguaje *per se*.

No hay ninguna contradicción. En nuestro teatro, por ejemplo, donde no ha existido de verdad el modelo comercial, los grandes éxitos nuestros han sido siempre puestas en escena superexperimentales, digamos *María Antonia, La noche de los asesinos, Fuenteovejuna*, las puestas iniciales del Escambray estaban llenas de riesgo en la búsqueda de un público, y en construir una estética *naïf*, que era pura construcción porque esa gente no era ni *naïf* ni campesina. Son todas obras que usan técnicas del teatro de la crueldad, que mezclan el ritual afrocubano con un texto no cubano, etc. Puestas llenas de experimentación, de búsquedas, de riesgo. El problema es la visceralidad, la justificación profunda de esa experimentación. Pienso en una platea compuesta por todos los públicos posibles, que una obra pueda ser leída lo mismo por un niño —como dice Peter Brook— que por un anciano, un intelectual. Uno lo lee por la visceralidad, otro por el discurso, otro por el pensamiento.

Cuando para los que están experimentando se justifica el lenguaje y responde a una necesidad, sus claves toman puntos verdaderamente profundos para ellos, eso se comunica. Puede ser una obra sin palabras, críptica, donde sean gritos y saltos —para citar a

los que acusan a la experimentación de ser gritos y saltos—; y llegar así a un sector, conmovierlos y hacerles ver cosas muy profundas de su realidad. En ese sentido tiene que ser divertido. Creo que Grotowski era muy divertido, era tremendamente trascendental, pero su maquinaria era tan simple, era un juego artesanal tan naif y tan bien hecho a la hora de presentarlo, que era un teatro profundamente divertido, aunque uno no lo entendiera todo.

Durante un largo período, Teatro Argos, ha permanecido en el panorama teatral, aun sin financiamiento institucional. ¿Cómo lo han logrado? ¿Hasta qué punto influyó en ti como creador esta situación? ¿Qué papel le atribuyes a la institución en el arte? ¿Cómo crees que deberían dialogar institución y creación? ¿Dónde radica la dificultad de hacer teatro?

Pienso que hemos logrado mantenernos a flote trabajando, no parar pese a todo. Buscando siempre fórmulas, convenciendo a la gente que lo que estás haciendo es muy necesario, mostrándose lo ya hecho. Si te paras a esperar, paras de verdad, rompes la estructura. Hay que seguir trabajando y lograr espacios de reconocimiento y de apoyo.

En estos momentos en Cuba a la institución le toca la tarea de luchar por sacar a los artistas y al teatro de la marginalidad en que se encuentran, para sentir que los logros del teatro son de ellos y que esos logros existen en la medida en que los artistas existan. Es el único modo que tiene la institución de desenajenarse y de apostar por el futuro porque si no, lo va a perder, lo está perdiendo. Cada vez se hace más autónomo, más solitario y más independiente el artista y el proceso de creación y pierde la relación profunda con la institución. Y si esa enajenación no se rompe a partir de que saquen de la marginalidad a los artistas e instrumenten vías, la institución pierde el futuro. Encontrar que el logro del teatro y el de los artistas son sus logros, pero no entenderlo en el discurso, sino en soluciones prácticas, de defender zonas de creación vivas y disolver las muertas, de proyectar cosas posibles entre los recursos que existan si no, no hay futuro.

La dificultad básica para hacer teatro está en las relaciones prácticas, productivas con los que tienen los recursos, que pudieran administrarlos, organizarlos, instrumentarlos y darlos. Por la parte creativa, mi grupo trabaja todos los días, a veces se trabaja sin dinero, con menos, con más, pero todos los días. Ya se sabe que ser teatrera en Cuba es un lujo que te pagas, es tu necesidad, tu espacio de creación que tú vas a defender, ante la crisis de valores, la falta de opciones, donde la gente prueba de verdad que ser artista es necesario. Yo no quiero más de lo que mínimamente puede ser esencial, que existe, lo que hay es que organizarlo, instrumentarlo, racionalizarlo. Ahí está por donde uno sangra todos los días para hacer teatro en Cuba.

¿Qué papel le concedes a la crítica? ¿Crees que existe un desfase entre sus formas expresivas y el desarrollo del teatro en Cuba?

No. Creo que como mismo ocurre en el teatro, hay zonas interesantes de la crítica y otras que no lo son. Siento que es vital para un movimiento teatral tener una crítica que vaya a la par de lo que está pasando, pesquizando logros. No soy de los creadores que piensa que no tiene que haber un discurso crítico paralelo. Creo que es necesario, imprescindible. Lo que sucede es que no estamos acostumbrados al oficio de oír las contradicciones y la crítica. No estamos acostumbrados porque nos gusta la apología o preferimos el silencio, no estamos habituados al diálogo. Redimensionamos lo que puede ser un crítico, que es simplemente un instrumento de diálogo, no es algo definitivo. Hay que aprender a dialogar con algo cotidiano, que forma parte de las contradicciones, del sistema creativo.

Por otro lado, hay zonas de la crítica que han afectado mucho el desarrollo y las relaciones con el teatro. Es por ambas partes también. Hay creadores que no saben dialogar, por muchos años sin dialogar, por falta de diálogo, por no recibir cinco o seis críticas de un espectáculo.

En Cuba la crítica, pienso, está estancada en ese punto, en el diálogo. O son grandes silencios o grandes defensas, porque falta un diálogo cotidiano, sencillo, no trascendental, no definitivo. Es un eslabón más del trabajo. Habría que quitarle esa aureola y darle esa sencillez que lleva. El artista o le teme mucho, o no lo entiende o no lo acepta.

Existe el crítico, es necesario tenerlo en cuenta, darle el valor que lleva su trabajo, y convertirlo en algo mucho más simple y no traumático. Creo que en el núcleo hay que simplificar las cosas, ni el crítico tiene todas las palabras, ni el creador las tiene tampoco. Ambos forman parte de un edificio que van construyendo juntos. Sé que puede venir por la falta de periódicos, por la discontinuidad, por incultura o del crítico o del creador. Porque a veces a los creadores no les gusta que le digan nada, pero hay críticos que no saben leer el espectáculo. Hay también una crítica contenidista que atañe al asunto: es bueno, es malo, regular, me gusta o no, pero no tiene ningún elemento estructural, y bloquea a un artista que, por lo general, no tiene diálogo con nadie, que trabaja sólo con sus actores durante meses, y de repente lee en blanco y negro una crítica totalmente impresionista y crea un rechazo total. Tendría que haber mucha diversidad de crítica, para que ninguna sea tajante, afirmativa o destructiva, sino que entre todas se construya el edificio.

¿En qué consiste el oficio de director teatral?

Para mí hoy —no lo fue diez años atrás, quizás no lo sea mañana— es aprender a guiar la mirada de los otros hacia lo esencial. Lograr que todos miren hacia lo esencial de un texto, de una situación, de un personaje. Esa afinación te toca a ti. Organizar las miradas de todos hacia el blanco y disparar la flecha. Te pasas muchos meses a veces sin encontrar tú mismo ese blanco, porque te das cuenta que los indicadores que le estás lanzando a los actores han sido vagos, equivocados, porque no tienes lo esencial en las manos.

Sobre todo en los inicios de esta década, se acudía a dos frases para hablar de la situación nacional e internacional: "que toda la vida es sueño y los sueños, sueños son", y "la vida es un sueño y todo se va". Expresaban un cierto nihilismo individual y social, resultante de la crisis cubana frente al modelo finiquitado y frente a la postergación de nuestro propio proyecto. Pensemos en ello al enterarnos que buscas saludar el 2000 con La vida es sueño. ¿Por qué has desechado tantas oportunidades de poner tu talento al servicio de otras latitudes? ¿Vale la pena el sueño del teatro aquí?

En Cuba, por una razón muy simple, siento que aquí soy necesario. Para mis actores soy muy necesario y ellos lo son para mí. Eso me da una fuerza que quizás en otras partes se diluya. No estoy hablando de protagonismo, sino de sentido. En otras partes pudiera, con la formación que he tenido y a la altura de estos años, vivir mejor, ganar dinero, tener más confort. Pero vuelvo entonces al sacrificio de Orestes, que volvía a su ciudad. Me siento muy bien cuando logro un buen ensayo, llegar a la gente, a un espectáculo, y sin eso me siento perdido en cualquier otro lugar. Por eso siempre me ato, encuentro que mi espacio está aquí, porque defender el espacio de creación en cualquier parte del mundo, es lo más sagrado e importante para la gente. Es muy difícil conciliar que lo que tú haces y tu trabajo sea lo que más profundamente te gusta y es más necesario.

Yo me pregunto todos los días, por qué de verdad estoy haciendo esto de nuevo. Pero al otro día recibes una emoción, descubres algo nuevo que te tiene obsecado. Sé de gente que ha dejado el teatro, ha elegido otros caminos, porque no es fácil en las circunstancias en que vivimos plantearse la utopía de hacer espectáculos, dentro de un arte tan poco valorado y siempre tan marginal. Entiendo a la gente que dice no aguanto más, y los actores que emigran a la televisión y van a hacer cine y dejan la pasión de hacer teatro, que sigue siendo una utopía, no solamente aquí, en muchas partes.

Lo que de verdad me gusta, en lo que me siento como un ciudadano del Primer Mundo, es haciendo teatro. ●

