

**"El teatro es un camino de autoconocimiento":
Entrevista con Liuba Cid, directora teatral cubana**

Pedro Bravo-Elizondo

En el marco escénico del VIII Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, Octubre 1993, tuve ocasión de sostener una animada conversación con la joven directora cubana Liuba Cid, radicada entre Madrid y La Habana, por sus quehaceres teatrales. Joven promesa del renovado teatro cubano, accedió gentilmente a la entrevista, una soleada mañana de sol, en la Residencia Tiempo Libre, en la quietud que ofrece el vasto espacio del patio que enfrenta el océano. Físicamente Liuba Cid no corresponde al estereotipo caribeño, excepto en el habla viva y ágil. Rubia, ojos azules y expresiva, manifiesta un conocimiento y certeza en sus planteamientos, propios de la experta en su campo de especialización.

¿Cuál es específicamente tu campo de especialización?

Me licencié en la Universidad de La Habana en dos especialidades, Dirección Escénica a la par estudiaba Actuación. Considero que es sumamente importante la experiencia actoral de un director para poder exigir o demandar muchas cosas de sus actores. De hecho yo experimenté un gran descubrimiento, una especie de revelación que yo diría me convirtió hacia una poética teatral muy concreta y que fue el contacto con Eugenio Barba, el teatrista italiano. Esto delimitó muy bien, no mi camino pues yo todavía no sé qué va a pasar en mi futuro, pero sí cómo debía trabajar y hacia dónde debía enfocar mi trabajo. Algo así como esa máxima, "No sé dónde estoy, pero sé dónde no quiero estar."

¿Cuál fue la próxima etapa?

Luego de finalizados mis estudios, estuve trabajando como actriz a la vez que dirigía. Pero desde hace algún tiempo, fundamentalmente me dedico a la dirección y escribo teatro, tal vez influenciada por la práctica de hacer dramaturgia con obras de autores como Tadeusz Kantor y Heiner Müller. Este

último estuvo en Cuba en febrero del año pasado, y tuvo ocasión de ver mi versión de su *Medeamaterial*, un excelente texto. Luego trabajé con otros materiales, como *Rivera despojada* y *Paisaje con argonautas*. Precisamente mi tesis de grado fue un texto espectacular sobre la obra de Heiner Muller que se llamó "La edad de la ira." Como comprenderás, todo esto me impulsa a escribir, pero lo tengo ahí en remojo, nunca he hecho nada de lo que he escrito, quiero darme un tiempo.

¿Cómo ha reaccionado el público a las obras que has dirigido?

Yo creo que a veces se peca por exceso y el público no puede ver el entramado a pesar de ser evidente. Es decir, tiene que ver un resultado artístico, un resultado expresivo que puede ser bueno o malo, pero que tiene que apelar a su perceptividad y esta perceptividad no puede estar dada a partir de que el espectador esté obligado a leer unos códigos que le tienen que ser ajenos y que no tiene por qué comprender. Yo pienso que el virtuosismo, el juego o la acrobacia estaría en tratar de cómo hacer o construir con esos métodos tan científicos—pues yo creo que se trata de una científicidad, el teatro lo es, especialmente en esta última década del siglo y eso lo va a demostrar el tiempo—un producto que se trabaje de tal manera que el espectador no advierta la mano del director. Como es lógico, hay público para todo y cuando un director se preocupa por trabajar técnicamente sus espectáculos, cuando intenta hacer un estudio, una especie de laboratorio incansable de búsqueda de signos, de códigos, de tratar de hacerlo todo cada vez más cercano a una relativa hipótesis de la verdad teatral, evidentemente se arriesga a todo. Hay públicos más entendidos que otros, pero yo creo que es importante mantener cierto velo, no vale mucho construir o mostrar esos códigos, por la seducción que proporciona el teatro. Pienso que una de las cosas que logra el "teatro antropológico" de Eugenio Barba, con todos sus estudios consecuentes de semiótica, es encantar y seducir, sin saber cómo lo han logrado. El proceso está tan oculto, el resultado es tan perfecto, pero detrás de todo eso, hay un proceso moroso, y un engranaje y un estudio absolutamente teórico y profundo de la labor escénica. Hacia ahí quiero ir, y hacia ahí me gustaría trabajar.

En literatura sabemos que todo autor tiene en mente un lector ficticio cuando escribe. ¿Tu tienes esa actitud cuando diriges?

Yo creo que sí, que todos tenemos un público ficticio. De hecho cuando componemos pensamos en un público ficticio, que es ese público que uno espera. "Aquí salta de alegría, aquí llorará, aquí se sentirán más o menos confundidos,"

esto de hecho es ya un público hipotético que uno va buscando, y claro que sí lo busco, pero desde luego cada vez me sorprende más el público y en mayor medida, pues siempre se me va por encima de las posibilidades que yo le pongo, a pesar de ser el público una masa tan heterogénea y dependiente de tantos factores. Creo sí que el público siempre irá al teatro en búsqueda de buenas mimesis, buenas expresiones y eso no cambia.

Como directora ¿Tú re-adaptas parte de una obra, si la reacción del público ha sido desfavorable?

La verdad es que nunca me ha pasado, y pienso que si el público reacciona agresivamente es porque hay algo que no está funcionando y es el momento de ver qué es lo que pasa, a menos que sea nuestra intención molestar, que ya eso es otra cosa. Lo que me parece extraño es variar en función del público. Tal vez sea una forma de trabajo para ciertos grupos y tendencias. En materia de fórmulas puede haber como los colores, los que prefieras.

¿Cuál es tu grupo y cómo se llama?

Yo dirigí durante cinco años una compañía que se ha llamado Almacén de los Mundos, una compañía experimental que nació de la Universidad y cuya historia registra giras y premios. Hemos estado haciendo un repertorio enfocado hacia una idea central, como que hemos trabajado a Artaud, Kantor, Muller, es decir todo dentro de una misma poética dramática.

¿Y qué hay con respecto a los autores latinoamericanos?

En esto tengo un criterio muy personal sobre los dramaturgos de nuestro continente. En una época el teatro latinoamericano fue el esplendor de la dramaturgia, por decirlo, mundial. En los años setentas, ochentas, todavía se hacían muy buenas obras, pero yo pienso que los nuevos modos escénicos, espectaculares están reclamando un tipo de dramaturgia, que por lo menos en mi caso, no se acerca en nada a lo que están componiendo ahora mismo los dramaturgos latinoamericanos. Y no me estoy refiriendo ni siquiera a un teatro de ruptura, ni a ninguna cosa extraña a nivel de composición dramática, me estoy refiriendo a cosas que, por ejemplo en la obra de Muller o Kantor, o Artaud, que no son modernos propiamente, son muy existenciales. Ellos proporcionan parámetros muy abiertos para componer, que no existen en nuestra dramaturgia. Me parece que una de las cosas que ocurre es esa tendencia a enfocar lo localista, lo a veces demasiado desgarrante, complicado y yo creo que

eso como discurso en un momento, en una circunstancia puede funcionar, y de hecho hay buenas obras que han salido de allí, cosas del propio Dragún que han quedado, y otros. Yo no sé lo que está haciendo la gente joven, pero pienso que se limita mucho la visión de su trabajo, pareciera que se da prioridad a lo último que está escribiendo fulano o mengano. Estoy hablando de gente que tiene muchos años de experiencia y eso limita lo que la gente joven puede estar haciendo. Hay como una especie de divorcio, desconocimiento, entre los directores y dramaturgos ahora mismo en cuanto a lo que hacen.

¿Qué haces fuera de Cuba?

Yo ya llevo dos años viviendo en España. Me vine con mi compañía a montar el texto de Muller *Medeamaterial*. Lo representamos en Madrid y en gira por provincias. He estado también en México, realizando una labor intensa por la zona de Quintana Roo, Yucatán con una obra infantil preciosa que en Cuba fue el mejor espectáculo en su género en 1988, de un joven dramaturgo que admiro mucho, Salvador Lenis, *Las tres tazas de trigo*. A pesar de ser tan joven, ha sido catedrático del ISA (Instituto Superior de Arte) de la parte teatral de la Universidad, y su obra se ha publicado muy poco. Vive ahora en México. Estuve después en la Universidad de Santo Domingo, en la facultad de Bella Artes. Me invitaron para dar un curso en las Navidades de 1990, y aquí en España, a través del decanato de la Universidad de La Habana, estuve representando a mi Universidad para hacer un intercambio de programas de estudios, de metodologías, pues a mí me atrae mucho la pedagogía y de hecho en cuanto me licencié, empecé a dar clases. Todos los planes de estudio de nuestra Universidad se intentaron traspasar a la Universidad de Madrid. Fue un trabajo muy interesante, pese a que fue una labor inconclusa en cierto modo, pues fue realizada a niveles muy altos. Tratar de definir una política educacional de una escuela de teatro es un reto importante. He estado en París ahora en el verano y he visto teatro y hablado con varios grupos jóvenes. Ahora mismo tengo dos estudios privados de interpretación, o sea de actuación y dirección escénica en El Escorial, es una especie de laboratorio de creación, y el 20 de noviembre de este año, estreno mi primera obra en España con actores españoles, sobre un texto de Azorín que se llama *Old Spain*. Es una narración estupenda, la historia de un neoyorkino que llega a un pueblo de Castilla la Vieja y se arma la grande. Es una obra de teatro estrenada en 1926. Con esta pieza vamos al Festival de Racine, Wisconsin, en junio de 1994. Tenemos posibilidad de realizar una gira de extensión por la zona de ese estado.

Cuando hablas de El Escorial, pienso en Felipe II. ¿A qué te refieres específicamente?

El Escorial es por supuesto un sitio hermético, esotérico, con un peso histórico impresionante. Se dan allí cursos de la Universidad Complutense, en el Euro-Forum, ligado a la integración europea, y que yo considero como lo más importante que se hace en España en el campo profesional universitario, hay una movida cultural muy activa. Yo llevo un año realizando mi trabajo de laboratorio con el actor. El examen de final de curso de estos alumnos se hizo en el Teatro Real Coliseo, un lugar maravilloso, de la época, con una capacidad limitada, pienso de 100 a 150 personas, típico del período, circular, muy italiano, muy barroco, para que tengas una idea.

Una pregunta impertinente, porque eres demasiado joven, ¿Cuándo naciste? Y este interés por el teatro, ¿De dónde proviene?

Tengo veinticinco años, soy Piscis, nací el 4 de marzo de 1968. Yo empecé estudiando música e iba a ser concertista de guitarra clásica y cursé los ocho años correspondientes. Un buen día, mi madre es socióloga, investigadora teatral, la acompañé a un teatro, pues estaba preparando una encuesta sobre público y mercado de obras. De ver lo que se hacía en el escenario, de ver cómo era el interior, los tramoyistas y los actores ensayando, me empezó a entrar como un bichillo y comencé a interesarme por todo lo concerniente a éste. Abandoné la guitarra y me dediqué a estudiar el teatro propiamente. Cuando me inspiro, a veces monto cierto repertorio que me permite, en las fiestas entre amigos, hacer la parte de la descarga clásica.

Lo de actuar, ¿Quedó de lado entonces?

La verdad es que sí. Recuerda que yo preparo actores y lo hago de cierta manera, con entrenamiento muy intenso, de ocho horas al día, como si fuéramos simples obreros. Cuatro horas de práctica físico-acrobático, luego entrenamiento vocal y en seguida el trabajo de montaje, que parte siempre de la improvisación. Como ves, no hay tiempo para diversificarse!

¿En qué plano participas en este festival?

Estoy invitada por CELCIT y el FIT para impartir una conferencia el lunes 25 sobre viejas y nuevas tendencias teatrales, pero concretamente es un análisis

trialéctico entre texto, texto espectacular y trabajo con el actor. Es decir, texto, puesta en escena y actuación.

¿Podrías pormenorizar al respecto?

Por supuesto. El análisis, por ahora, no es demasiado pormenorizado sobre el texto espectacular, que es una idea que yo vengo abordando desde hace cinco años y que me preocupa sobremanera. Creo que los directores de América Latina y Europa carecen de la información que existe, y que es la que ha dado a conocer la Semiología en estos últimos años. Desconocemos que hay códigos espectaculares para componer una puesta en escena, códigos muy lógicos y muy científicos por los cuales se puede regir el director para armar su maqueta o estructura teatral. Me refiero concretamente al análisis actancial de los personajes, a los cuadros de movimiento, a cómo componer una secuencia, cuáles son todos los elementos que intervienen en el texto espectacular, los elementos morfológicos que funcionan para hacer esa puesta en escena virtual que resume la idea del director, el análisis del texto, la dramaturgia del director, que por supuesto siempre va a variar el contenido didascálico de la obra, es decir que va a hacer otras cosas que no son las que el autor dice, como por ejemplo, "en este momento se levanta y se acerca a la ventana." Es decir el director pauta una especie de segunda dramaturgia, y luego el actor, es también dueño de una autodramaturgia, pues tiene que estar preparado, ser capaz de componer su propio texto espectacular. Esta confrontación, dramaturgia del texto original, dramaturgia del director y autodramaturgia del actor, forma el texto espectacular virtual, en una medida, pues la otra parte por supuesto responde a toda una serie de códigos visuales y gestuales que compone el director, tales como textura, colores, enfoques de la luz, decorado, música, es decir todos los aspectos que tienen que ver con la comunicación.

Como decía Eduardo Galeano en su presentación, "Uno Siempre Va tras la Utopía, Corre Detrás de Ella." ¿Cuál es la tuya?

Lo que busco, fíjate qué curioso, la utopía mía es la fórmula. Lo que me interesa y quiero encontrar es una especie de fórmula, no porque quiera que todos mis espectáculos sean iguales, ni tengan la misma expresividad, ni la misma textura, sino por que creo que tiene que haber un método, que me haga sentir dueña de una especie de secreto, de descubrimiento muy personal. Pienso que el teatro es un camino de autoconocimiento, primero que nada. Es importante que uno lo enfoque en esa fórmula, que al final a lo que te lleva es al autoconocimiento de tí como individuo, como persona, como ente creativo.

En fondo eres una alquimista.

¡Totalmente! Me paso la vida inventando fórmulas.

Wichita State University