

EL TEATRO COMO ESPACIO MULTIDIMENSIONAL

(Entrevista con Liuba Cid)

Irène Sadowska Guillon

Al margen de las modas y de las tendencias teatrales que se suceden y pasan, Liuba Cid desarrolla desde hace 25 años un trabajo teatral plural. Actora, directora, dramaturga, pedagoga e investigadora de teatro, Liuba Cid persigue su propio camino tanto con su invención de un lenguaje escénico de un teatro total para hoy como en su búsqueda teórica, sus reflexiones sobre la historia teatral, las técnicas escénicas y su evolución.

Su último espectáculo con su compañía *Mephisto Teatro, El burgués gentilhomme* después de las representaciones en El Corral de Comedias de Alcalá de Henares y en los Festivales de Almagro y de Olmedo, se ha representado del 4 al 30 de agosto de 2014 en el Teatro Galileo de Madrid

Irène Sadowska Guillon– Te has formado a la vez en La Habana y en España, en la Universidad y también en diversos cursos especializados en disciplinas diferentes: teatro, interpretación, dirección, dramaturgia, música clásica, danza... Has asistido también a cursos de grandes maestros y especialistas como Eugenio Barba, Anne Ubersfeld, Francis Ford Coppola (para el cine), etc. ¿Por qué elegiste esta pluridisciplinariedad ?

Liuba Cid– Entiendo el teatro, que es mi profesión y mi pasión, como un pozo sin fondo. Un agujero negro más cerca de la mística que de una determinada extensión física o bajo la apariencia de un volumen o una dimensión de contenidos dramáticos construida por y para el hombre. Cuando era pequeña soñaba con ser astronauta, empeño que más tarde comprendí y atribuí a mi necesidad de explorar lo desconocido y alejarme lo más rápido posible de lo real, lo tangible, lo inmediato. En este sentido, todo viaje hacia el corazón del hecho teatral en su sentido mas amplio, supone un reconocimiento crítico personal, una acción de alejamiento, de huida, de búsqueda hacia lo desconocido.

Mi encuentro con el teatro fue una suerte de cartomancia y un sueño por reencarnar una y otra vez en todas las formas posibles de la tragedia; imaginaba un cuerpo hecho de movimientos, imágenes, formas, palabras, disonancias, ritmos, poesía,

naturaleza, filosofía... Me veía tocando a la guitarra una pavana de Luis Milán, recitando poemas de Lorca, bailando como Isadora, descalza, delante de un lienzo del Bosco... Mi madre y mi abuela me estimularon el estudio y la pasión por la danza, la música y las artes plásticas.

Más tarde, todo ese arsenal de ideas y conceptos se materializó cuando tuve ocasión de trabajar con la poética de grandes maestros como Barba o Müller, con la visión poliédrica de Ubersfeld, el descubrimiento de los deícticos teatrales con Fernando de Toro, la antropología y la semiología de la mano de Pavis, y otros grandes teóricos del arte teatral que han bebido en las fuentes milenarias de los grandes dramaturgos, coreógrafos, pintores, diseñadores, revolucionarios del arte que han transgredido sus propias fronteras.

I. S. G.– ¿Cuáles fueron tus maestros y tus modelos para construir tu recorrido de directora de teatro y de dramaturga?

L. C.– Mi encuentro con el maestro Leo Brower, cuando era estudiante de grado medio de guitarra en el conservatorio de música *Amadeo Roldán* de La Habana, me descubrió las pulsaciones de los graves, el misterio de las cuerdas y la necesidad de conectar cuerpo-mente, algo que más tarde escucharía en boca de la gran Alicia Alonso con sus sabios consejos sobre la importancia de la interpretación en los infinitos matices de los ballets románticos, en las charlas de Heiner Müller que nos hablaba de las estrategias del dramaturgo ante el deterioro del tiempo usando como arma el paisaje visual, como quien disecciona en forma de relato un cuadro de El Bosco, o los consejos sobre la dirección de Eugenio Barba, que volvía a hablarnos de las pulsaciones de los graves, el misterio, en este caso del cuerpo, y la necesidad de conectar cuerpo-mente. Un ciclo de vida unido por vasos comunicantes del que rápidamente me vi formando parte activa. Una suerte para mi generación y un regalo que hoy, veinte años más tarde, considero la raíz y la esencia de mi trabajo como dramaturga, directora de escena e investigadora.

¿Pero qué significa el Teatro para mí en este momento? Lo describiría de esta manera: Teatro, paradoja del constructor que derrumba a cada paso su propia arquitectura, esto es el ciclo de creación, la inmediata ruptura del pensamiento cuando las nuevas estructuras se superponen y un delicado equilibrio multidisciplinar hace tambalear los esquemas de un hábitat al que hasta hace muy poco habíamos considerado el “ecosistema teatral de nuestro tiempo”.

I. S. G.– Has enseñado como profesora desde 1990 la interpretación en universidades y en la RESAD. ¿En qué medida la enseñanza y la transmisión de tu experiencia son importantes para ti?

L. C.– He tenido la oportunidad de impartir cursos y talleres de dirección escénica, dramaturgia e interpretación en diferentes países de Europa y América. En Cuba fui profesora del Instituto Superior de Arte al terminar la carrera en las especialidades de

Dirección e Interpretación, y mas tarde, en las Islas Canarias, impartí talleres sobre la obra del dramaturgo alemán Heiner Müller y los diferentes procesos de creación que podemos desarrollar a partir de su lectura de los clásicos en clave contemporánea.

En la RESAD impartí un taller de dirección hacia 1992 y mas tarde he impartido *masterclass* y cursos en México, Estados Unidos, Santo Domingo, Portugal y España. En la actualidad imparto clases de *Dirección de intérpretes* y *Diseño Interactivo del espacio escénico* en el Instituto Universitario de Danza *Alicia Alonso* de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid (URJC).

Todo este recorrido como profesora ha sido una de las fuentes principales de mi investigación en el campo de las artes escénicas, sobre todo porque me ha dado la posibilidad de trabajar no solo con actores en proceso de formación, sino también con bailarines, músicos, compositores, diseñadores, artistas multimedia y coreógrafos. Una gran experiencia de confrontación a través de la docencia en esa difícil tarea que consiste en *comunicar* la técnica y rehuir de las *verdades artísticas*. Estimular en los estudiantes la necesidad de ir más allá, de replantear el futuro, el presente y el pasado desde una mirada crítica y transformadora.

Veo grandes proyectos y grandes pensadores en las aulas universitarias, por eso es tan necesario que en nuestro país las instituciones nos den el apoyo necesario para profundizar en la investigación y en la práctica profesional.

Si queremos hablar de *Industrias culturales* debemos hacer frente a la demanda de los estudiantes por encontrar un futuro laboral profesional desde el rigor y la garantía de futuro; esto consiste en proteger el tejido que conforman compañías, proyectos de investigación, pequeñas salas teatrales y jóvenes empresarios.

I. S. G.– Colaboras en la Editorial Cumbres¹ que publica textos de teatro, ensayos, estudios sobre teatro. ¿En qué sentido esta parte teórica de reflexión sobre teatro es importante para ti y qué aporta esto a tu practica teatral?

L. C.– Ediciones Cumbres es el sueño de una gran amiga y mentora: Mayda Bustamante. Ella ha creado una editorial especializada en las artes escénicas, pero sobre todo focalizada en el estudio del ballet clásico y la danza contemporánea. Con gran rigor en sus ediciones, esta editorial ha llenado un vacío existente en España en relación a las publicaciones sobre la danza y todo lo concerniente a su universo de creación. Ensayos, artículos críticos y de investigación, recopilaciones, entrevistas y una larga lista de proyectos sobre las relaciones entre las artes escénicas: artes plásticas, danza, ballet, teatro, diseño escénico y música, determinan la línea editorial.

¹ Una de las ultimas publicaciones de los Ediciones Cumbres: *El secreto de Ofelia : teatro, tejidos, el cuerpo y la memoria* de Marifé Santiago Bolaños, Madrid, marzo 2014. (I. S. G.)

Esta experiencia me permite entrar en contacto con grandes colaboradores y especialistas con los que puedo intercambiar ideas y proyectos. Ahora mismo estoy preparando mi Tesis Doctoral y la editorial es una fuente teórica indispensable para profundizar en el tema.

I. S. G.– Por lo que se refiere a tu trabajo de puesta en escena, ¿por qué elegiste trabajar con textos clásicos? ¿Qué buscas en este teatro clásico? ¿Cómo este teatro puede hablar hoy de nosotros y de nuestro mundo?

L. C.– Volver al pasado para comprender el presente es un ejercicio que el teatro viene haciendo desde sus orígenes hasta hoy. Cada período o ciclo emergente en el arte teatral toma como referente elementos de tradiciones teatrales anteriores, bien para asimilarlas o para expresar su desacuerdo, ofreciendo sus propias teorías y preceptos estéticos;

es lo que denominamos la tradición evolutiva del arte. La escena contemporánea es deudora de los procesos de sistematización y modelización que Lope de Vega y sus contemporáneos aportaron al drama y su representación en el Siglo de Oro. La complejidad literaria, la polimetría del verso, la construcción de la fábula, la ruptura de las categorías espacio-temporales, la dimensión épica y humana del hombre concentrada en la palabra y estilizada en la expresión visual del teatro barroco europeo, son elementos indiscutibles que forman parte de la noción del drama, tal y como lo conocemos.

A partir de estos acontecimientos el teatro tomará un nuevo rumbo que hará sentar las bases para la creación de la *comedia nueva*. Sus hallazgos son los cimientos en los que se sustenta el drama moderno. El teatro es deudor de este legado y no puede negar la influencia de estas innovaciones en el ámbito de la creación contemporánea.

Del teatro del Renacimiento y del Siglo de Oro nace el drama moderno, pero esto no es algo que se comprenda con claridad. Se cree, en general, que nuestra forma de hacer teatro es propia y novedosa, que la modernidad en lo formal y lo estético es resultado de la impronta creativa de sus dramaturgos, directores, actores o diseñadores. Cuando estamos ante el paradigma del montaje clásico las preguntas que nos hacemos son: ¿Qué interés tiene para la escena actual representar un Calderón, un Tirso, un Cervantes? ¿Qué herramientas son útiles para este reto? ¿Hasta qué punto la escena contemporánea es deudora de las claves que laten en el corazón del drama clásico? ¿Las tradiciones se rompen para generar nuevos procesos esquematizados? Estas preguntas me llevan a hablar de nuestro mundo, del hoy, del hombre en tiempo presente, del que reescribe su realidad desde la mirada crítica y revolucionaria.

I. S. G.– En relación con la pregunta precedente ¿por qué elegisteis poner en escena clásicos como *El burgués gentilhomme* de Molière o *Donde hay agravios no hay celos* de

Francisco de Rojas Zorrilla y *Fuente Ovejuna* de Lope? ¿Qué temas fueron para ti fundamentales en estas obras?

L. C.– El teatro de Molière, de Rojas Zorrilla y de Lope no estuvo al margen de las transformaciones sociales e históricas de su tiempo. Formó parte de la dialéctica en el centro mismo del debate, y ganó a su favor, el nacimiento de un drama nuevo, la Comedia Nueva, de un nuevo modelo, un modelo a seguir tanto en lo dramático como en lo performativo, y en el que permanecen ocultas las claves esenciales que han servido de soporte y marco referencial al drama como hoy lo conocemos.

El Siglo de Oro cambió radicalmente la función enunciativa del teatro, saltó de los altares y las procesiones, de los carromatos y las cabriolas juglarescas y alcanzó un espacio multidimensional que dio sentido a una aspiración: crear una relación renovada e íntima con el hombre bajo la apariencia de individuo.

Para ello mostró su condición terrenal, apolínea, dionisiaca, veraz y contradictoria, al mismo tiempo que utilizó sus aparatos de ficción para convencerle a través de la escena como dimensión dramática y de la maquinaria teatral como dimensión performativa.

La venganza, los celos, el amor, el honor, la muerte, el miedo, la traición, el desafío al poder, son temas encapsulados en las obras de estos dramaturgos. Las leyendas urbanas, mitos clásicos y tradiciones se fundieron en la dimensión de un teatro nacido desde el pueblo y para el pueblo; para mí, un espejo por el que continúa fluyendo la imagen del hombre como réplica de sí mismo en un universo evocador y trascendental.

I. S. G. – ¿Cómo elegisteis los textos de autores contemporáneos que pones en escena? Por ejemplo, *El juego de Electra* de Virgilio Piñera, *Historias Mínimas* y *Los bosque de Nix* de Javier Tomeo, *Medeamaterial* y *Hamlet-machine* de Heiner Müller? ¿Por qué tienes una predilección particular por las obras de García Lorca?

L. C.– Tomeo, Müller, Lorca... Un triángulo inarmónico para componer la perspectiva perfecta de todo un siglo, el siglo XX. Muchos autores completan esta triangulación, por supuesto, pero para mí la singularidad de sus textos, la fuerza de sus imágenes, el retrato contemporáneo del personaje, la necesidad de vencer el esquema convencional del drama, la brevedad, la singularidad en la exposición del relato, el pulso, el acento y el retrato surrealista-minimalista del mundo, les convierten en dramaturgos de excepción.

Cuando dirigí en Cuba *Medeamaterial* de Heiner Müller (año 1990 creo recordar), en la sala *Antonin Artaud* del Gran Teatro de La Habana, junto a mi compañía *Almacén de los mundos*, estaba en el público el dramaturgo alemán. Recuerdo que al final de la representación se acercó y pronunció unas palabras en alemán sobre lo que había visto, el traductor se giró y dijo: Le ha parecido un interesante juego de

asociaciones entre la maternidad y la muerte. Él siempre concibió *Medeamaterial* como una canción de cuna. Eso ha visto esta noche.

Yo había usado como clave oculta en el montaje parte de los versos de Federico García Lorca, *La nana del caballo grande*. Aunque en ningún momento se hacía alusión alguna al poema, pensé entonces que las conexiones existen y que en algún momento de la creación mülleriana, cuando el dramaturgo trasladaba el horror de la guerra fría y la censura, Lorca desde otra habitación le enviaba una misiva con el borrador de una de sus grandes tragedias.

I. S. G.– El lenguaje pluridisciplinar caracteriza tu trabajo escénico, una mezcla de danza, música, canto, diversos códigos de actuación, con referencias a la *commedia dell'arte*, formas de actuación muy físicas, expresivas, es un intento de crear un teatro total. ¿En qué medida esto se encuentra vinculado con tus orígenes cubanos ?

L. C.– Mi formación en la escuela cubana de teatro marcó desde un inicio mi inclinación hacia un teatro físico-gestual en el que la abstracción y la estilización marcaron las líneas principales de mi trabajo como actriz y directora.

Siempre la música, el sentido del ritmo, la polimetría, el fraseo, el movimiento y la codificación en el trabajo del actor me parecieron elementos esenciales de composición. Yo venía del mundo de la música y me fascinaba la idea de encontrar un sistema de *notación* similar para pautar y ordenar las cadenas de acciones físicas, para registrar todas las acciones, dinámicas y desplazamientos de la puesta en escena. La tradición de la comedia dell'arte era un referente necesario para ello y me sirvió de inspiración para mis primeras creaciones teatrales. Estos códigos, en los que incluyo otros elementos del patrimonio artístico cubano como las máscaras del teatro *Bufo*, un género satírico – popular de finales del siglo XIX en Cuba, la música tradicional, los elementos del folclor afrocubano y las raíces criollas, están presentes de una forma u otra en mi manera de trabajar, en mis herramientas de creación.

I. S. G.– Trabajas desde algunos años con la compañía *Mefisto*, una mezcla de actores cubanos y españoles. ¿De qué manera esta diversidad cultural representa una aportación de tu trabajo?

L. C.– El proyecto *Mephisto Teatro* representa un puente entre culturas, un intercambio entre dos orillas estrechamente relacionadas por el arte y la cultura, por el idioma y la idiosincrasia. Lo integran actores cubanos y españoles, pero nuestra idea es integrar a actores, bailarines, directores, coreógrafos, músicos y creadores de otras nacionalidades de Europa y América. Esta diversidad cultural es parte de la riqueza de nuestro trabajo escénico, está presente en las diversas escuelas y técnicas de los intérpretes, coreógrafos y diseñadores que ofrecen una mirada plural y diferenciada en el marco de sus individualidades creativas.

Todo un reto en este mundo globalizado que sigue el impulso de las *modas teatrales*.

I. S. G.– ¿Por qué es importante para ti trabajar en España, en Cuba y en otros países como los Estados Unidos?

L. C.– El teatro evoluciona, cambia, cada día se produce en algún lugar de nuestro mundo una eclosión, un nuevo *sistema* de trabajo, una *tendencia*, una *crisis*. Esas pulsaciones se suceden cada hora y me gustaría ser observadora de todo cuanto acontece en la creación teatral. Es importante que nos podamos confrontar con todos y con todo, que la búsqueda se produzca a través del intercambio, de la lectura, del traspaso de conocimientos, de eventuales sacudidas, de intervenciones, charlas y encuentros interdisciplinarios, que no se ciñan tan solo a nuestra esfera de creación teatral, sino también en un sentido más polisémico y dinámico.

I. S. G.– Tú eres también autora de teatro. ¿Cuáles son los temas recurrentes de tus obras? ¿Por qué escribir para el teatro es importante para ti? Igualmente, has escrito libros sobre historia del teatro o sobre las técnicas de actuación, pero también sobre la situación económica de la creación teatral. ¿Esto es parte también de tu necesidad de tener una visión global de todos los aspectos del hecho y del trabajo teatral?

L. C.– Tengo algunas piezas teatrales escritas, sobre todo para niños, pero realmente lo que más me interesa es la dramaturgia en su sentido más amplio. Cuando me siento ante el reto de *versionar* un texto clásico me siento en parte coautora. Recibo este legado con gran responsabilidad y me planteo siempre unos objetivos claros para evitar caer en la tentación de trasplantar de forma superficial los textos a modo de un cuerpo muerto que viaja al tiempo presente. Invoco a las musas para que me asistan en esta operación casi trágica, pero sé que la manera más honesta y delicada de hacerlo es siendo libre e imaginativa, dejando a un lado el miedo y las formalidades, aportando dramaturgias colaterales y nuevas coordenadas para que el texto y su estructura naveguen hacia un final feliz.

En cuando a los libros de teoría teatral y análisis tengo algunos títulos publicados relacionados con la técnica teatral, diccionario de términos o historia de la representación. En breve saldrá mi libro *Anatomía del Teatro en 105 argumentos*, editado por Ediciones Cumbres. En este libro se recogen ciento cinco argumentos de las principales obras dramáticas que han dibujado la anatomía del teatro, desde los griegos hasta el siglo XX, resumidas y explicadas a través de los sucesos y puntos de giro en la línea central de su acción dramática. Resumen que no pretende simplificar la magnitud del relato, ni tampoco minar la intensidad y extensión de la fábula, sino transmitir al lector una visión de conjunto a través de la síntesis de la obra. Estos argumentos son una *foto fija* activa en el tiempo, un viaje al conflicto de la obra teatral

con el fin de percibir el equilibrio de su estructura, la acción de los personajes, y una aproximación a la técnica y brillantez de su construcción dramática.

Desde Esquilo hasta la creación dramática del siglo XX, el libro hace una selección de las obras más representativas y representadas de los grandes clásicos de todos los tiempos; una mirada en relieve al paisaje dramático occidental.