

CARLOTA SUBIRÓS

HO VA DEIXAR

Guim Espelt Estopà i
Ricard Gratacòs Batlle

Què et va empenyer a començar els estudis d'Arquitectura?

D'una banda hi havia una part real d'interès i, de l'altra, existia una espècie de sensació a la Barcelona del 1992 que et portava a pensar que Arquitectura era el que calia estudiar. Tot i que jo sempre he estat vocacionalment una persona de lletres, els meus pares —que havien estudiat tots dos Filosofia i Lletres— em desaconsellaven completament que cursés qualsevol carrera d'humanitats com a estudis seriosos en aquell moment, com a mínim a Barcelona. Semblava que llavors l'Escola d'Arquitectura era un lloc amb molta efervescència creativa, i l'Arquitectura un terreny en expansió en què coincidien des de temes filosòfics i conceptuals fins a temes més pràctics i experimentals.

Quan comença l'interès per estudiar teatre?

Sempre m'havien interessat les arts en general, i la dansa i el teatre en particular. Un cop ja començats els estudis d'Arquitectura, i per circumstàncies totalment imprevistes, em va arribar la veu que hi havia les proves d'accés a l'Institut del Teatre per estudiar Direcció i Dramatúrgia, i les vaig fer. També, inesperada-

ment, hi vaig entrar. Així que vaig començar les dues carreres alhora: al matí feia Arquitectura i a la tarda seguia amb les classes de l'Institut. Va ser així durant un trimestre i anava molt atabalada. Al Nadal vaig fer un viatge a l'Àfrica amb el meu pare, vam tenir una bona conversa i vaig decidir deixar Arquitectura.

En realitat, les dues disciplines tenen àmbits d'interès compartits.

He pensat moltes vegades que existeixen moltes afinitats i paral·lelismes entre la figura de l'arquitecte i la del director d'escena, en el sentit que ambdós construeixen realitats imaginades, les fan palpables, i donen lloc a l'experiència de les persones. Segurament, però, tenim molt poc diàleg si tenim en compte el terreny comú en què treballem.

Personalment, he anat agafant una consciència cada vegada més clara del valor de l'espai en les arts escèniques i, de fet, en la vida. Vivim en espais. La idea de l'espai és molt potent tant a nivell abstracte com a nivell màteric, físic i concret.

Durant uns anys he estat allunyada dels escenaris i m'he tornat a endinsar en l'estudi del teatre. M'he dedicat a la docència, he tornat a

Carlota Subirós Bosch (Barcelona, 1974) és una de les directores escèniques més importants del teatre català actual. Va començar els estudis d'Arquitectura que va compaginar amb els de Direcció Escènica i Dramatúrgia (Premi Extraordinari de l'Institut del Teatre, 1997). També és llicenciada en Filologia Italiana (UB, 2001).

Per Carlota Subirós, el teatre és una experiència viva que desapareix com la vida mateixa. El fet que s'hagi realitzat un espectacle en un altre indret fa dos, vint o cent anys, el converteix en una experiència que no hem viscut. Ens explica que en l'àmbit de la creació escènica es treballa amb un material tan volàtil, efímer i evanescent, que fa que no ens pugui ensenyar res del que ha fet: només vestigis, documents, petjades...

Ens trobem en un camerino del Teatre Nacional —on fa ben poc ha estrenat *La Rosa tatuada* de Tennessee Williams— i parlem sobre el seu treball i sobre la seva visió de l'espai escènic.



llegir els creadors escènics del segle xx i he realitzat un *workshop* d'un mes, a Nova York, amb la SITI Company, dirigida per Anne Bogart, una de les directores nord-americanes actuals que han fet una reflexió més profunda i estimulante sobre les arts escèniques. Amb tot això, he descobert una metodologia de treball i uns punts de vista que posen en primer pla d'una manera molt explícita aquesta idea que en les arts escèniques treballem, materialment, amb cossos en l'espai. Treballem tant amb els cossos de la representació —els actors— com amb la situació teatral que es produeix amb el públic. Aquesta és la nostra matèria tangible de treball. Després hi ha la matèria intangible: el concepte, la paraula, la llum, el so, etc.

Com afrontes la generació de l'espai escènic?

Cada obra té la seva dinàmica. Les dues primeres grans decisions a l'hora de plantejar-te un muntatge són: el repartiment d'actors i l'espai. De vegades, l'espai teatral on es farà una obra et ve donat i, d'altres, pots proposar dur-la a terme en un lloc determinat. A part de l'elecció d'aquest espai real teatral, també et comences a plantejar l'espai escènic de l'espectacle.

Hi ha obres que són molt riques i acurades en les seves acotacions i fan descripcions de l'espai molt concretes. Llavors, la discussió es basa en determinar fins a quin punt cal mantenir-se fidel o literal a l'hora de traduir les imatges que el text ja proposa i per quins criteris, o fins a quin punt, es poden transformar. Hi ha textos que, en canvi, són molt més oberts i et permeten un espai molt més extens per proposar.

En el meu cas, cada vegada m'he anat fent més conscient que el primer que has de fer és atendre fortament les primeres impressions que et pro-

dueix el material sobre el qual estàs treballant i intentar concretar visualment quin és el món que imagines que ha d'aparèixer escènica. Cal disposar-se físicament en l'espai on allò es farà, i mirar-lo, sentir-lo i pensar com tot aquell món imaginari que t'has format sobre el material, el text, o els personatges, pot tenir-hi lloc.

Quin tipus de vincle estableixes amb l'escenògraf?

Fa molts anys que treballo amb en Max Glanzenel, que materialitza els espais teatrals amb maquetes. És un procés viu de diàleg, de compartir les impressions sobre el material de partida, i que requereix de l'elaboració de successives propostes. De vegades es troba molt ràpid, d'altres no. Fins que no trobes aquella maqueta que reflecteix la imatge que tens de la posada en escena de l'espectacle, no saps realment quin és l'espectacle que acabaràs fent.

Has tingut relació amb algun dramaturg durant la preparació i representació d'una obra seva?

He treballat amb la Lluïsa Cunillé, la gran dramaturga catalana, en el muntatge d'*Après moi le déluge*¹. Va ser una situació excepcional, perquè com a directora, normalment, ets l'interpret de l'autor, has d'endevinar-lo, i tan aviat et trobes defensant-lo com modificant la seva proposta, potser traint-la... I en canvi, quan tens l'autor assegut al teu costat, a la sala d'assaig, hi ha una possibilitat excepcional de diàleg directe, de col·laboració immediata. La Lluïsa dóna les explicacions que se li demanen, intervé molt poc i dóna molt de marge, alhora que és molt present als assajos.

També he treballat amb en Wallace Shawn, actor i autor de culte nord-americà, de qui he





dirigit tres obres —*L'oficiant del dol*, *Marie i Bruce* i *La febre*²—, i amb qui he establert una bona relació. Ell no va estar present en els assajos, però ens vam conèixer abans, va venir a veure un dels muntatges i hem mantingut correspondència. Els seus són textos molt incòmodes, estranys. Fa molt poques acotacions d'espai —o cap—, però, en canvi, els textos viatgen per espais molt allunyats i diferents, i alhora sempre fa interpel·lacions amb el públic —aquesta tradició americana de tenir activat un vincle obert amb el públic—, fet que converteix el treball de l'espai en tot un repte: com concretar els espais, o no fer-ho, perquè sigui la paraula la que fa viatjar els espectadors pels espais imaginaris?

Fins a quin punt l'espai és essencial per al teatre?

El teatre és un art tan antic i alhora, encara avui, tan innocent —rudimentari fins i tot— que per més tecnologia o sofisticació que l'escena pugui haver arribat a absorbir, les seves disposicions fonamentals segueixen sent bàsiques: la relació física entre una gent concreta que es reuneix en un determinat moment i que fa succeir una actuació que uns executaran i els altres miraran. I això es converteix en una experiència compartida que tindrà un valor entre ells. El teatre té una força ancestral que no necessita innovació; el que cal és fer-la viva cada dia, i això no és fàcil.

Teatre —en grec, *theatrón*— vol dir “lloc per contemplar”. És aquesta mirada d'algú amb consciència de ser espectador i d'algú amb consciència de ser mirat que instaura la situació teatral i converteix qualsevol espai en un teatre. Shakespeare deia allò que “tot el món és un escenari”³.

Així, si bé és cert que el teatre desapareix en el moment mateix de la seva culminació, també és cert que apareix contínuament a la vida. Ens veiem els uns als altres i ens oferim contínuament petites actuacions. Tot el que passa al teu voltant és una obra de teatre increïble, i les disposicions de la gent en l'espai són una coreografia natural impressionant, molt significativa i reveladora, si et dones el temps de mirar-la. A cada situació social hi ha unes funcions en què actuem de certa manera, hi ha uns papers que juguem, uns codis que seguim. El fet de situar-se com a espectador representa un grau més: el de la contemplació, el de l'observació, el de la reflexió sobre la vida. El teatre té tanta potència perquè ofereix la possibilitat d'observar la vida de manera immediata, però amb consciència, amb la calma i la protecció de la distància, i alhora amb una intensitat i una concentració excepcionals.

Si el que constitueix la situació teatral és aquest vincle entre “mirades”, espais tan versàtils com els del Teatre Lliure —que permeten controlar la disposició dels espectadors— han de ser una eina molt valuosa pels directors d'escena.

Això prové de la pròpia filosofia d'en Fabià Puigserver, un dels fundadors del Teatre Lliure. Hi ha diverses coses que confereixen a un espai teatral una qualitat excepcional, i una és, precisament, el fet de permetre una versatilitat de disposicions que fa que l'experiència dels espectadors i els actors sigui molt més rica, més divertida, més juganera. Al final, el teatre és un joc —i això és molt explícit en altres llengües que utilitzen verbs com *play* o *jouer* per allò que nosaltres en diem *actuar*. Com més possibilitats de joc hi hagi, més probabilitats hi haurà d'ar-



ribar a situacions interessants, noves, fresques, vives i intencionades.

En espais de poca versatilitat, és necessari que hi hagi hagut un coneixement profund de l'ofici teatral en l'arquitecte o en els constructors d'aquell teatre, que hi hagi un amor per aquest art a la sang del projecte i, per tant, una comprensió de quines són les proporcions adequades. Els anys m'han demostrat abastament que existeixen, diguem-ho així, una mena de proporcions àuries de la tradició teatral. El plaer teatral es produeix quan hi ha unes 200 o 300 persones al voltant d'uns actors als quals tothom pot veure la cara, sentir-los bé. Quan les coses són així es dona una situació de calidesa entre el públic i els actors. Això no vol dir que no es puguin produir situacions molt intenses en espectacles per a un número molt reduït o per a un número molt gran d'espectadors. Situacions per sobre d'aquesta dimensió esmentada presenten reptes formals molt difícils: l'espectacle requereix una força visual i un nivell de compromís tècnic molt gran per poder connectar de la mateixa manera amb el públic. D'altra banda, en les situacions més petites hi ha una intensitat molt especial i molt potent que sovint permet una comunicació extraordinària entre intèrprets i espectadors, tot i que també obliga a mantenir-se en condicions de producció molt limitades.

Evidentment, també hi ha molts espais que no han estat pensats per al teatre, però que, en canvi, resulten meravellosos per acollir una situació teatral.

Com esculls les obres que vols dur a escena?

Les trio més aviat pel que en castellà en diuen una *corazonada*, per una mena d'impuls. Hi ha alguna cosa que s'activa i que no sempre reconeixes al moment, sinó que de vegades és al cap d'un temps. En alguns casos m'he adonat *a posteriori* de fins a quin punt existia un vincle molt estret amb circumstàncies personals de la meua vida. De vegades t'aflora un record d'una lectura, i de vegades només en llegir una obra ja se t'encén el foc i penses que l'has de fer un dia o altre. Per exemple, *Els estiuejants* la vaig llegir quan tenia 18 o 19 anys i em va quedar en una mena de calaix mental, fins que la vaig poder portar a escena quan ja en tenia més de 30, al Teatre Lliure. *Un Somni* d'August Strindberg també hi era, però en rellegir-la amb avidesa, en canvi, m'ha resultat molt llunyana.

El meu darrer muntatge, *La Rosa tatuada*⁴, és el primer encàrrec que m'han fet, a proposta de Xavier Albertí. Ha sigut sorprenent, perquè la meua impressió amb la primera lectura va ser que jo no l'hauria triada mai, però, en canvi, ara me n'adono fins a quin punt té molt a veure amb mi i amb els temes que m'han interessat sempre.

Hi ha algun discurs o tema recurrent en les teves obres?

Mentre estava preparant *Alicia. Un viatge al país de les meravelles*⁵, tot llegint sobre la interpretació dels somnis, va sorgir una frase meravellosa: "la casa és el cos ampliat". Amb el pas del temps m'he adonat que he fet molts espectacles en què, d'una manera o altra, sempre ha apare-

gut una cèl·lula significativa: la relació entre una dona i casa seva.

*I mai no ens separarem*⁶ retrata una dona tancada a casa, amb una malaltia mental, en solitud, i la relació que té amb les seves coses; a *Els estiujants*⁷ la situació és més col·lectiva que individual, però al cap i a la fi tracta d'una dona que vol escapar d'una vil·la d'estiu i endur-se tots aquells qui, com ella, perceben i necessiten fer un canvi vital profund: després va venir un espectacle de creació sobre la Mercè Rodoreda⁸ en què em vaig basar molt en la idea d'ella a soles al seu estudi de Ginebra; *Jugar amb un tigre*⁹ tracta d'una dona emancipada en una època en què no era gens corrent; *Alicia* presenta tot un festival de possibilitats de relació entre la noia i la casa, un viatge increïble per espais i la relació d'aquests amb el cos de la protagonista, donats els seus continus canvis d'escala; i a *La rosa tatuada* apareix una dona que habita un espai propi, amb un taller de costura, la seva filla i la seva vida domèstica, que veurà com el seu univers s'ensorra i l'ha de refer.

Aquesta idea recurrent de la relació entre una dona i la seva estança, que evidentment és una ampliació de la famosa "habitació pròpia" que va identificar Virginia Woolf, s'ha convertit en un leitmotiv en molts espectacles que he fet. M'encanta la paraula *estança*: és un lloc físic i a la vegada una manera d'estar. És un lloc i és un temps, és un estat. I en la lírica, pot ser també el nom d'una estrofa, d'un passatge mesurat. ☘

¹ Obra de Lluïsa Cunillé de 2007. Representada al Teatre Lliure, 2007-2008.

² Obres de Wallace Shawn, de 1997, 1978, 1990 respectivament. Representades al Teatre Lliure els anys 2003, 2005 i 2010 respectivament.

³ "All the world's a stage, / And all the men and women merely players: / They have their exits and their entrances; / And one man in his time plays many parts" [As You Like It: acte II, escena VII].

⁴ Obra de Tennessee Williams de 1951. Teatre Nacional de Catalunya, 2013-2014.

⁵ A partir de Lewis Carroll. Teatre Lliure, 2009.

⁶ Obra de Jon Fosse de 1994. Teatre Malic, 2001.

⁷ Obra de Maksim Gorki de 1904. Teatre Lliure, 2006.

⁸ *Rodoreda: retrat imaginari*. Mercat de les Flors, 2008.

⁹ Obra de Doris Lessing de 1962. Teatre Lliure, 2008.

Exposició central de l'Any Espriu



PRORROGUEM!
Fins al 16
de març

CCCB

espriu

he mirat
aquesta terra

Exposició

30.10.13 - 24.02.14

Una coproducció de:

CCCB Centre de Cultura Contemporània de Barcelona

 Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Mitjans col·laboradors:

 CATALUNYA
RÀDIO

 ara.cat

El CCCB és un consorci de:

 Diputació
de Barcelona

 Ajuntament
de Barcelona

