



///Teatre

“Otel·lo és un espectacle sobre pells i textures”

Carlota Subirós dirigeix la posada en escena del muntatge *Otel·lo*, de Shakespeare, que ha inaugurat temporada al Teatre Lliure de Barcelona. I desperta curiositat per ser prou jove –32 anys– i tenir un discurs escènic sòlid i una maduresa intel·lectual contundent i, sobretot, per no tenir por d’assumir responsabilitats professionals de pes. (Text: Adriana Clivillé, Fotos: Jordi Mota)



Otel·lo que es pot veure al Teatre Lliure fins al 15 d’octubre està tenyit d’un color plata intens, que a vegades brilla i d’altres és opac sobre la pell dels actors. El to metàl·lic contrasta amb l’única fesomia de pell fosca: la del personatge d’*Otel·lo*, que interpreta Pere Arquillué. Joan Carreras li dona el contrapunt amb un Iago sobri i Alicia Pérez és Desdèmona, l’objecte de desig. Sobre un escenari de superfícies ennegrides i desgastades ressalten el vermell, el negre i el blanc del vestuari. Una disposició a base de capes que traspasa l’ús del so i de la imatge.

Carlota Subirós és una persona propera, parladora, exquisidament amable i generosa. Unes qualitats impagables per treballar amb l’equip multidisciplinar que basteix un muntatge teatral. “Una de les coses cada vegada més importants és el valor de la complicitat amb els actors. És una de les claus tant del plaer com del sentit de la feina”. I assegura: “En lloc de la metàfora del titellaire, és més justa la del director d’orquestra”.

A més de la posada en escena, signa l’adaptació del text en què s’ha permès llicències com ara silenciar els darrers versos. “Al final dels assajos vaig descobrir que al cor del text el que hi ha és el silenci de Iago. La gran pregunta sense resposta és: per què el mal?”.

Quin sentit dones al to platejat de la pell dels actors?

És una de les primeres imatges que em van venir en llegir el text, pel fet que *Otel·lo* és segurament el personatge negre emblemàtic de la tradició teatral occidental blanca. El text fa moltes referències a la seva negritud, però també es parla d’ell com a moro, com a bàrbar... resumeix l’estrangeria, la diferència, l’al-

teritat. Una raó per fer *Otel·lo* van ser les ganes de treballar amb tota l’amplitud de Shakespeare però en una de les seves peces més concentrades.

Què vol dir que és una peça concentrada?

Té una concentració tant temàtica com formal. Després d’estrenar *Els estiuejants*, de Màxim Gorki –una obra molt coral en la seva forma i en l’ambició de l’univers que presenta–, *Otel·lo* és gairebé una peça de cambra. Té una profunditat brutal, tota ella és un forat negre: em recorda la caiguda d’*Alicia al País de les Meravelles*. És com ficar-se en un pou. És una peça de molt pocs personatges, sobre un tema molt obsessiu i que aprofundeix progressivament en un viatge de la llum a la foscor. La idea del forat negre em va fer adonar que la negritud d’*Otel·lo* té uns altíssims valors metafòrics. Em molestava la idea que el negre s’hagi de pintar, sigui el disfressat, l’embatumat, el fals. Vaig trobar una cita que m’agrada molt de Jean Genet que diu: “Un amic m’ha demanat que escrivís una peça per a actors negres, però jo em pregunto què és un negre? I, sobretot, de quin color és?”. L’artifici de fer de negre ha de ser tan artificiosos com l’artifici de fer de blanc. I les connotacions simbòliques, poètiques i socials del que és el món dels blancs oposat al personatge negre s’havien de parlar de tu a tu. Si tractàvem la pell, havíem de tractar la pell de tot-hom: blancs i negres.

El platejat té la connotació de blanc però també lluent.

La idea de la pell platejada es va anar fent gran i ha transcendit el vídeo que es projecta durant la funció i

el tractament de la llum. S’ha anat convertint en un espectacle sobre pells i textures, i sobre com sota el blanc apareix el negre i a l’inrevés. L’espai té un aspecte gastat de capes que es van desfent, de blanc i negre. I a l’altre extrem hi ha el món de Venècia: la lluentor, la sensualitat, el vermell... L’opció final de la lluentor potencia molt aquest contrast, i com se’ls va esborrant el maquillatge als uns i als altres progressivament i va apareixent la pell. Per això m’agrada veure la pell nua a les imatges del vídeo, gairebé translúcida sota l’aigua, en oposició a aquesta pell tan artificial. Tinc la sensació que hem fet una feina entre la cruïlla i l’artificiositat. Amb els actors hem treballat d’una manera molt essencial, anant al fons de les emocions i les relacions humanes cruament. I de l’altra, la posada en escena és molt artificiosa i portada fins a la pell dels actors i de les parets, de la roba. És dels espectacles més histriònics que he fet. Hi ha més màscara.

¿El vermell és el color de la passió i l’elegància pròpies de Venècia?

La idea que és un espectacle en blanc i negre va anar sorgint. L’espai té una materialitat molt forta, és una mena de nau abandonada, un hangar o una ciutatella militar. Però també és una caixa de llum: una caixa negra dins d’una caixa blanca, una mena d’espai anímic. Al principi del procés de treball ens venien imatges del projecte de Chillida de la muntanya de Tindaya, a Fuerteventura: una cambra al cor d’una muntanya concebuda com un espai d’introspecció, de foscor i de llum alhora. En canvi, per explicar l’acte que transcorre a Venècia va sorgir el color vermell amb les seves associacions de passió, de sensualitat, de sang...

“
‘Otel·lo’ s’ha llegit
com un exercici de
maquiavel·lisme, i a
mi em sembla
fascinant no la
sofisticació sinó la
senzillesa de fer
connectar amb la
pròpia por
”

Al capdavant, el context d’*Otel·lo* és una guerra.

El context és la guerra però no hi ha ni una sola escena bèl·lica, ni és el tema en cap moment. L’únic moment de guerra és un entreacte i l’enemic s’enfonsa per una tempesta... En treballar el vestuari em vaig adonar d’una altra metàfora: les relacions humanes són presentades com una guerra. Tota la guerra que Iago fa contra el seu entorn es produeix en temps de pau però és una campanya bèl·lica. És molt bonica una frase d’*Otel·lo* una de les primeres vegades que es troba amb Desdèmona i li diu “dolça guerrera” i aquesta és una de les imatges clares entre ells: una relació d’amor però també una lluita.

Has introduït una ballarina que també canta. ¿Amb quin propòsit?

M’agrada trobar les fronteres entre la presència de l’actor i del ballari. A més, Iva Horvat és una bellíssima cantant. El personatge em permet expressar d’una manera abstracta moltes emocions i moviments de la peça amb un llenguatge més lliure i poètic. Hi ha moments que ella és una personificació de l’amor, del desig entre *Otel·lo* i Desdèmona, però quan l’amor es fa pervers ella està més a prop d’un dimoni que acompanya Iago. M’interessa jugar amb el moviment i amb el so que crea el seu moviment.

Has captat aquest so amb un sistema de micròfon incorporat als intèrprets. Què busques en potenciar el so?

Donar so al moviment, a la bufada de l’aire. Personificar l’aire, allò intangible que passa entre els personatges. En el cas de Iago i Emília (la seva dona), el micròfon els permet dir secrets cap al públic, potenciar artificiosament el gran joc teatral de Shakespeare dels aparts, dels monòlegs, d’entrar i sortir de la situació. Em permet donar un registre més íntim i donar relleu a algunes frases que tenen transcendència. Són ecos de la mateixa manera que la ballarina fa ecos visuals. M’he trobat treballant els segons i tercers plans: hi ha imatges i personatges que dupliquen o tripliquen els plans de profunditat del que està passant. Ha estat un descobriment i he vist que els teòrics parlen sovint del joc de miralls en Shakespeare. El fet que un mateix tema ressona en els altres personatges és exemplar en el cas d’*Otel·lo*: la gelosia, l’enveja, el desig, la confiança i la desconfiança es reflecteixen d’un personatge a l’altre com en un calidoscopi.

La ressonància de pensaments és una característica del personatge de la muller de Iago.

Va anar prenent cos sobretot mitjançant aquest personatge. M’intriga molt, perquè durant la peça està més o menys a l’ombra i finalment dona veu i crit a tot plegat. És qui revela finalment el que ha passat. I curiosament és la dona de Iago. És molt significatiu que sigui una dona –i precisament la dona de Iago– qui finalment el posa en evidència. Es diu sovint d’Emília que només escolta, la seva intervenció és molt ambigua. M’agrada la idea d’anar sentint el seu pensament i a través d’ella anar recollint frases de l’obra que són petits senyals. Iago també té una relació molt

privilegiada i especial amb el públic mitjançant el micròfon.

Hi ha alguna frase per recordar?

Fa poc em va impressionar molt sentir a la ràdio el número 2 d’Al-Qaida predint grans esdeveniments que commouran el món. Em va xocar veure que pràcticament és una frase que diu Iago i que Emília repeteix en el nostre muntatge: “A la matriu del temps hi ha molts esdeveniments per donar a la llum”. Hi ha una associació molt forta en aquesta amenaça. *Otel·lo* és una obra sobre com un home blanc manipula i perverteix un home negre, que està integrat a la societat blanca perquè el necessita. I el condueix a un extrem de desesperació. Parla de la fragilitat de les nostres conviccions i certeses, i sobre la facilitat de caure en la por i la inseguretats. Llegit en termes d’alguns conflictes d’immigració o contrastos –que se’ns ha volgut fer creure que són religiosos o culturals– té una vigència terrible. En molts sentits, els poders occidentals estan manipulant i conduint a la desesperació els que són de fora –que es vol que siguin de fora però se’ls necessita– per conduir-los a una situació impossible fins al punt que ens agredeixin. Això beneficia la lògica o la paranoia de la seguretat. Algun Iago ha manipulat aquest entorn i l’ha portat a la desesperació fins al punt que ens agredeixi.

A més de la lectura sobre immigració, la violència de gènere és un altre element d’*Otel·lo*. ¿Has volgut mostrar-la explícitament?

Sí, la violència de gènere i el procés malaltís de la gelosia que porta a l’assassinat de la dona, un tema d’estricta vigència. Però no he volgut posar en escena cap d’aquestes lectures, sinó mostrar el text en tota la seva poètica i la seva bellesa perquè així el vaig llegir i així em va arribar. És un text en vers amb un nivell poètic extraordinari que he volgut traduir en termes escènics. I deixar-lo cruament de manera que confio en la intel·ligència de l’espectador qualsevol d’aquests trasllats a contextos contemporanis concrets. Portar a escena el realisme d’un conflicte d’immigració o de violència domèstica contemporanis asfixiava el text, el reduïa, l’empetitia. En canvi, l’aposta ha sigut jugar-ho en termes teatrals, plàstics i poètics i que l’espectador faci les lectures que el text té tan vigents.

L’espectacle traspua feminisme per la força de les dones, sobretot del personatge d’Emília. És volgut?

Sí, és inevitable. Un dels temes de fons d’*Otel·lo* és la por dels homes respecte a les dones. Hi batega la fantasia de l’home de posseir la dona i el pànic de no poder-se’n refiar. El moviment de desig i confiança i, alhora, por i desconfiança. Iago té molta por de la traïció de la seva dona i la trasllada a *Otel·lo*. I aquest, que havia fet un acte d’absoluta entrega a Desdèmona, es desfà. Té una frase molt bonica, que utilitzem com a eco: “Dona excel·lent com t’estimo, i si un dia no t’estimo el caos tornarà”. I realment aquest és el viatge que fa *Otel·lo*: des d’una solidesa total cau en la disgregació absoluta, el caos, la seva pròpia destrucció i la de la persona que més estima. I això té molt a



veure amb un desig absolut d'amor i la por absoluta de no posseir-lo. Una de les preguntes que m'han sorgit fent l'obra és: ¿com podem saber què somia la persona que dorm al nostre costat? *Otel·lo* s'ha llegit com un exercici de maquiavellisme, i a mi em sembla fascinant no la sofisticació sinó la senzillesa de fer connectar amb la pròpia por. Això ho vivim al món contemporani en les relacions personals, però també en les socials, econòmiques i polítiques. A la societat de consum estem subjectes a la manipulació dels nostres desitjos i la connexió amb les nostres por. I que fàcil és manipular-nos d'aquesta manera.

L'escena en què Iago li pren el mocador a Emília és una de les més fortes físicament i dramàtica. Hi ha una violència colpidora.

És una obra sobre la pulsio d'amor i de mort, evidentment, i també sobre l'erotisme i la relació física. I s'ensenya un amor brutal i una mort brutal, perquè hem donat força a la presència física dels personatges i hem dut les seves relacions físiques a l'extrem. La mort de Desdèmona té un extraordinari lirisme, una sublimitat poètica en un procés paradoxal i odiós: com més a prop està *Otel·lo* de matar-la, més l'estima. Els versos en aquest moment són extraordinaris. És una escena d'una delicadesa extrema i un erotisme estranyíssim. En canvi, Iago i Emília gairebé no parlen excepte quan al final ella li ho retreu tot. I la seva relació és plena de secrets, recances, de dolor. Al contrari de la grandesa que pren el llenguatge i l'ànima en el viatge d'*Otel·lo* i Desdèmona cap a l'infern, en el cas de Iago i Emília és seca, eixuta, soterrada. De fet Iago diu: "Per al gelós una bufada d'aire és una prova sòlida com l'Evangelí".

¿De què has prescindit i què has potenciat en adaptar el text?

He potenciat el viatge que fan *Otel·lo* i Desdèmona moguts pel recorregut de Iago, i la possibilitat de donar diferents capes i gruixos a través de la repetició d'algunes frases. He recol·locat alguns fragments i he prescindit d'alguns personatges molt anecdòtics, sobretot per concentrar. Per donar força a la idea de la caiguda, el túnel, el viatge. *Otel·lo* és un viatge al cor de les tenebres —com deia Joseph Conrad— o, potser encara millor, a les tenebres del cor. I aquest recorregut vull que sigui com més net millor, per això hi ha una retallada brutal del final del text original. Ens semblava excessivament retòric que tots morissin a escena. A la darrera escena vaig descobrir que al cor del text hi ha el silenci de Iago. La gran pregunta que s'obre finalment és per què? I per resposta té la famosa frase de Iago: "El que sabeu vos ja ho sabeu, des d'ara no diré ni una paraula més". Aquesta és la qüestió transcendent que queda. I no té resposta. La grandesa de Shakespeare és que no dóna resposta al perquè. Per què el mal? Iago destrueix totes les persones que volia destruir, però de què li serveix? El procés d'assaig i la comprensió més profunda de l'obra ens ha portat a veure que aquesta és realment l'última pregunta. I, a costa de sacrificar alguns versos preciosos i d'altres més retòrics de la darrera escena, hem silenciats Shakespeare mateix per deixar parlar el silenci de Iago. Coleridge diu que Iago encarna la maldat sense motiu, i això és el que el fa un personatge tan grandios i transcendent. Molts crítics parlen de Iago com la força de la negació pura. És un personatge que es presenta dient: "Jo no sóc el que sóc". Totes les seves afirmacions d'identitat són negatives.

També has accentuat l'oposició entre altres personatges.

Sí. És una obra que contraposa el blanc i el negre, i també entre molts personatges. Per exemple, Rodrigo

el faig interpretar a dos actors. És una solució per a un personatge difícil però molt necessari, perquè és l'espàrring de Iago i el seu braç executor. Però és totalment voluble, manipulable i gairebé ridícul: és un enamorat desesperat de Desdèmona i no té ni una sola escena amb ella. És gairebé un personatge còmic i em preocupava molt quina forma donar-li, m'interessava que tingués força pròpia. Mentre preparava el projecte vaig buscar informació sobre *body art* i performance i el tema del doble va prendre força com a imatge. Sé que és una aposta que pot desconcertar, però afegeix altres capes de lectura i dóna una nova dimensió al personatge, que tenia el perill de ser merament funcional.

¿Hi ha una responsabilitat afegida en què *Otel·lo* sigui el teu primer Shakespeare?

Em sento com una nena petita. Després de tants anys de llegir Shakespeare, de veure'n, de sentir-ne... és com si l'hagués descobert ara. No té res a veure llegir, estudiar o veure'l a afrontar cada vers i descobrir quina bellesa poètica, quina penetració psicològica, quina eficàcia dramàtica es donen escena a escena. És un text generós, generós, generós... hi veus una ànima molt grossa que no para de donar-te associacions, idees i imatges. Tant quan és abstracte com quan és cruament concret, sempre és lluminós i dóna paraules amb moltes pulsions, emocions, relacions, i situacions humanes amb una exactitud impressionant. I, per altra banda, no deixa de ser mai un text molt artificial, molt teatral, ple d'ambigüitats, de riquesa però alhora d'una precisió i contundència sorprenents. La veritat és que no tinc paraules i em sembla absurd perquè qualsevol diria que descobreixo la sopa d'all de la literatura! Ho sé perfectament, però no puc deixar de dir-ho perquè ho he viscut.

Al final del muntatge, jugues amb la força de la paraula *puta*?

Sí. És una de les paraules clau dins l'obra. La presència de la paraula *puta* al text és perturbadora. Igual com la figura de la prostituta. Un dels cors d'*Otel·lo* és la por dels homes i la figura de la puta és un arquetip, com el de la mare. I tots dos extrems són perversos com a imatges masculines, perquè no miren la dona als ulls, sinó des de baix o des de dalt. L'obsessió que la dona sigui una puta en el sentit que sigui falsa, que la seva entrega sigui fingida és un dels fantasmes més forts dins l'obra. I no he volgut jutjar-ho. Hi ha un parlament d'Emília molt explícit que diu que les dones han de fer exactament igual que els homes i que ho han après d'ells. Però en cap cas he volgut jugar aquest parlament en termes feministes, malgrat que és evident que tinc una mirada absolutament i integralment femenina. La figura de la puta al text sobretot m'intriga, em questiono què significa per a una dona que li diguin puta, què significa per a un home dubtar de la seva dona, què significa ser puta, quines pors ens remou, per què ens inquieta tant aquesta figura. Per a una dona és molt significatiu que li diguin puta, però m'interessa molt més obrir preguntes en l'espectador. Fora de l'escenari un pot tenir respostes, però dalt de l'escenari no és el lloc de donar opinions o fer reivindicacions, sinó d'obrir espais de pregunta, d'ambigüitat. L'escenari és com un somni, on les coses tenen un valor difícil de mesurar però amb una força pròpia. Per *Otel·lo*, *Desdèmona* i *Iago* la puta és una ferida, i això és el que m'agradaria que arribi a l'espectador. Que el remogui i després es questioni què en pensa.

Des de fa tres anys i mig formes part de l'equip de direcció artística del Teatre Lliure. Sense haver-ne format part abans, la teva carrera hi està molt vinculada.

La meva primera activitat professional va ser d'ajudant de direcció de Lluís Homar d'*Els bandits*, de Schiller, en què un dels actors era Àlex Rigola, ara director del teatre. Tenia ganes de començar a treballar i em vaig presentar al Lliure demanant de seguir un procés d'assajos. És la recomanació que ens va fer Xavier Albertí, aleshores professor nostre a l'Institut del Teatre. El Xavier és un dels àngels que m'he trobat en aquest ofici: pel consell de llançar-nos a treballar i perquè poc després, quan dirigia el Festival Grec, ens va donar l'oportunitat de fer el primer muntatge professional al Roger Bernat i a mi. I, curiosament, aquest muntatge va ser *El malaguanyat*, de Thomas Bernhard, al Lliure de Gràcia.

Tens la sensació de no haver parat?

Sí, tinc la sensació molt real que no he parat. L'any vinent en farà deu que treballi i només m'he aturat sis mesos per viure a Berlín per descobrir el teatre alemany. Des que vaig començar he fet com a mínim un espectacle a l'any. Ara tinc la sensació que potser tornarà a tocar, perquè he anat enllaçant molts espectacles. He tingut molta sort.

Creus que és sort?

Sí, i moltes altres coses segurament. Circumstàncies. Jo sóc *pencona*, però sento que he tingut molta sort. En aquest ofici és difícil tenir aquesta continuïtat: poder fer una producció després d'una altra, poder-se equivocar i que et continuïn donant oportunitats. I entrar en un circuit professional.

Als 23 anys debutes dirigint un text de Thomas Bernhard al Festival Grec. Què vas aportar en aquell moment com a directora?

Segurament, un punt de meritat! I també d'entusiasme. Era molt més llançada. Quan comences tens una valentia innata. Després m'he anat fent forta en algunes coses i en d'altres al contrari. També he anat agafant ofici... l'any vinent farà deu anys que treballi com a directora. I ara tinc la sensació d'estar en un moment de pas, d'acabar una etapa: he fet projectes molt diversos que em produeixen sensacions molt diverses. Els veig molt lligats un darrere l'altre d'una manera molt orgànica, inevitablement, i sento que he crescut, he agafat confiança. Una de les coses més importants en tot aquest procés és, cada vegada més, el valor de la complicitat amb els actors. És una de les claus tant del plaer com del sentit de la feina. El teatre és col·lectiu; hi crec profundament a diferència d'una visió del director com una figura dictatorial, genial i aïllada. En lloc de la metàfora del titellaire, és més justa la del director d'orquestra. Els directors escènics que més m'han impressionat són els caps visibles d'una família, una orquestra, un organisme de persones que porten temps treballant junts i han creat un llenguatge propi. Jo m'implico molt i la feina està molt relacionada amb la meua vida. Coincideixen molt els assajos, les lectures, els somnis i les inquietuds personals. A vegades ho pateixo, però m'està bé.

¿La formació intel·lectual és un puntal en la teua trajectòria?

Sempre m'ha atret molt la teoria. Vaig ser una bona estudiant i vaig estudiar Filologia Italiana simultàniament a la direcció escènica, perquè m'agraden molt les llengües i la literatura. Sóc una persona reflexiva, però cada vegada crec més en la intuïció. Faig un treball de recerca cultural molt fort en preparar un text, perquè llegeixo molt i des de molts punts de vista. Però també són referents el cinema i la música i hi ha tota una implicació vital i personal. És important no perdre el món de vista, literalment. Estar parlant de coses vives i no estrictament d'un producte tancat en si mateix. Al capdavant, és un ofici, una feina pràctica, una feina entre persones. El que em fa feliç de la feina és enllaçar el que vaig llegir fa deu anys amb el diari del matí, amb el que es produeix a la sala d'assaig, amb el que està passant en la meua vida personal... Crec molt en el treball de dramaturgia, però intento cada vegada més deixar que parli alguna cosa un mica més intuïtiva i irracional.

Quins projectes encares a partir d'ara?



Estreno a finals de novembre al Festival Temporada Alta de Girona *King*, una adaptació de l'última novel·la de John Berger. És un escriptor, crític d'art, poeta i pensador polític fabulós. És una novel·la sobre la indigència escrita amb un compromís, una tendresa i una bellesa molt especials. És un projecte que fa tres anys que volem fer amb l'actor argentí Gonzalo Cunill, amb qui vam fer un espectacle a l'Espai Lliure fa tres anys, *L'oficiant del dol*. A Girona hi farem poques funcions i després s'estrenarà a Barcelona.