

QUAN ARRIBA EL SILENCI

María Muñoz i Pep Ramis (Mal Pelo)

Documenta Teatral, 7

Punctum & Màster Universitari en Estudis Teatral

QUAN ARRIBA EL SILENCI

QUAN ARRIBA EL SILENCI

MARÍA MUÑOZ I PEP RAMIS

*Ballarins, coreògrafs i directors artístics de Mal Pelo
i de L'animal a l'esquena*

*La poètica de la vulnerabilitat
i Entrevista a Pep Ramis*

AZUCENA MOYA

*Exalumna del Màster Universitari
en Estudis Teatral*

Documenta Teatral, 7

PUNCTUM & MÀSTER
UNIVERSITARI EN ESTUDIS TEATRALS
LLEIDA, 2017

Coordinació i edició a cura de
Francesc Foguet i Núria Santamaria

Universitat Autònoma de Barcelona
Institut del Teatre de Barcelona
Universitat Pompeu Fabra
Universitat Politècnica de Catalunya

Primera edició: febrer del 2017

© 2017, del text, els autors
© 2017, d'aquesta edició, Punctum & Màster Universitari
en Estudis Teatral

Reservats tots els drets

Dissenyat i compost per QUADRATÍ
Imprès per ARTS GRÀFIQUES BOBALÀ

ISBN: 978-84-945790-4-2
DIPÒSIT LEGAL: L 189-2017

QUAN ARRIBA EL SILENCI

María Muñoz i Pep Ramis (Mal Pelo)

MARÍA MUÑOZ En primer lloc, volem donar-vos les gràcies per convidar-nos a fer la lliçó inaugural del nou curs del Màster Universitari en Estudis Teatral, que coincideix amb el vintè aniversari dels estudis en arts escèniques de la UAB-IT. Sabem que la recerca sobre la pràctica artística és un dels objectius que té i per això també agraïm que hàgiu comptat amb nosaltres.

Abans de començar a parlar sobre els nostres processos de creació, us volem presentar Mal Pelo i explicar-vos breument la nostra formació i els nostres inicis com a grup.

PEP RAMIS Mal Pelo és un grup de creació del qual nosaltres som els impulsors i directors artístics des dels seus inicis, el 1989. La nostra activitat bàsica és la creació d'espectacles, sempre unida a la necessitat d'experimentar i desenvolupar els temes que ens interessin. Durant tot aquest temps, hem treballat de manera regular juntament amb altres artistes que han participat en els processos de creació. Som un nucli estable amb un grup d'artistes que pot canviar en cada situació, però que es va ampliant amb el temps. Quan hi ha entesa, ens mantenim en contacte sempre, i, encara que no sempre és el mateix equip en cada espectacle, hi ha relacions que duren des del començament.

Durant els primers deu anys, vam fer nombroses gires (Europa, Estats Units d'Amèrica, Orient Mitjà, Canadà i Amèrica del Sud), una activitat que combinàvem amb períodes de creació en diversos països i estructures que ens

acollien en residència. No teníem res que ens lligués i vam viure en itinerància constant. Va ser un període molt ric, d'aprendre molt i d'intercanvi d'idees, tècniques i mètodes de treball amb altres creadors. Això va reforçar el desig d'incorporar la investigació artística en la nostra pràctica diària.

Hem fet molts espectacles i tots s'han presentat a Barcelona: *Quarere* (1989), *Sur-perros del Sur* (1992), *Dol* (1994), *La calle del Imaginero* (1996), *Orache* (1998), *El alma del bicho* (1999), *L'animal a l'esquena* (2001), *Atrás los ojos* (2002), *An (el silenci)* (2003), *Bach* (2004), *Atlas (o antes de llegar a Barataria)* (2005), *Testimoni de llops* (2006), *He visto caballos* (2008), *Tots els noms* (2010), *Caín & Caín* (2011), *L'esperança de vida d'una llebre* (2013), *El cinquè hivern* (2015) i *7 Lunas* (2015), entre d'altres.

El 2001 vam impulsar *L'animal a l'esquena*, un centre de creació i intercanvi en una masia que vam trobar de dinou hectàrees situada a Celrà (Girona). Volíem fer un refugi que fomentés l'experimentació i l'intercanvi de reflexions i experiències entre directors d'escena, músics, videoartistes, teòrics i ballarins, on hi hagués residències, laboratoris, tallers. L'objectiu era traslladar al nostre país aquella experiència de creació itinerant que ja durava més de deu anys i construir un lloc físic per acollir altres artistes que vinguessin a compartir la seva visió i les seves eines amb nosaltres i amb altres creadors d'aquí.

MARÍA MUÑOZ Els inicis d'en Pep van ser musicals, com a instrumentista de violoncel i, d'altra banda, com a titellaire (cursà els estudis a l'Institut del Teatre). A més, el seu domini de la pintura, el dibuix i el disseny d'espais imaginaris va ser una gran aportació creativa al grup. Va comen-

çar a formar-se en dansa professionalment dins del grup, al mateix temps que ja dissenyava objectes i escenografies.

Jo em vaig formar en la tècnica *release* i en la *contact improvisation* a Europa. La meva primera experiència important d'escenari va ser amb el japonès Shusaku Takeuchi a Holanda. El treball artístic de la seva companyia combinava la dansa, el mim i el teatre físic. A Barcelona, vaig cursar dos anys d'estudis de dansa a l'Institut del Teatre i vaig ampliar coneixements amb Àngels Margarit i amb Cesc Gelabert, uns creadors que més tard es convertirien en col·laboradors molt admirats.

Quan ens vam trobar, en Pep i jo, vam notar que teníem una sintonia en la manera de veure i de fer les coses. Vam decidir que Mal Pelo (així vam anomenar el nostre desig de col·laboració) no tindria l'estructura usual d'una companyia, amb dos coreògrafs i un equip de ballarins. El que ens unia era la idea de situar el cos i el moviment com a matèria primera de les creacions; a partir d'aquí, volíem treballar el so, el text, els objectes, el vídeo... Vam plan-tejar els processos de creació a partir d'aquesta acumulació d'ingredients.

PEP RAMIS Juntament amb això, vam prendre la decisió d'anar a viure fora de la ciutat de Barcelona. Va ser una presa de posició política; hi havia una manca d'espais, de mitjans, tot era difícil. Volíem viatjar, però també estar en contacte amb la natura. Amb el temps, hem vist que establir-nos a Celrà havia estat una decisió encertada. Vam anar a viure en un poble petit, sense gaires luxes ni tecnologia. Començàvem així el diàleg entre el món de la Maria i el meu, en un lloc que també ens era desconegut. Això va ser important per poder començar des de zero.

Vam buscar unes condicions en les quals la vida quotidiana fos més «fàcil». De fet, era molt més difícil que estar a la ciutat, però era fàcil en el sentit de poder sobreviure amb pocs diners i dedicar tot el nostre temps i els nostres recursos a la creació. Volíem establir un lloc físic i artístic de trobada.

MARÍA MUÑOZ Les idees i les consideracions que presentarem tot seguit sobre uns quants aspectes de la creació escènica, que han estat importants per a nosaltres com a grup de creació, són fruit d'una experiència de pràctica escènica de gairebé trenta anys. Moltes d'aquestes reflexions les vam concretar en el procés d'edició del llibre *Swimming Horses* (2013), a través d'una sèrie de converses mantingudes amb col·laboradors propers, en moments i en indrets on les nostres veus van aconseguir sonar lliurement, en lloc d'intentar respondre directament una pregunta.

Fer un exercici de reflexió sobre la nostra pràctica ens ha dut a constatar fins a quin punt els processos creatius es viuen d'una manera molt més desordenada i caòtica del que es percep en el resultat final. En el moment especial de l'estrena, el públic té una percepció determinada de la peça. En la nostra memòria, la vivència que conservem és física; tot hi és: el desordre, els dubtes, els encerts, els somriures, els cossos, els moments d'espera, i també els moments difícils. La mirada dels espectadors i els documents que perduren, en canvi, estan filtrats per aquest moment públic de la feina. Nosaltres, quan parlem de la nostra pràctica, som als dos llocs al mateix temps: en el caos i en l'ordre; en la vivència i en la reflexió.

Avui volem abordar els diferents elements que han conformat la dramaturgia de les nostres peces: els intèrprets i

la relació amb nosaltres com a directors (que som al mateix temps també intèrprets de les obres), els elements escènics i els objectes, les composicions musicals i el so, la paraula i la relació amb diversos escriptors, el vídeo per a l'escena, la nostra obsessió pel ritme i, amb un èmfasi especial, la recerca sobre el moviment. Volem oferir una mirada múltiple sobre la feina compartida amb el nostre equip i amb els espectadors i, al mateix temps, fer un gest d'agraïment a tots per acompanyar-nos en aquest viatge.

Al llarg del temps hem acceptat la dificultat que comporta apropar-se des de la paraula a processos que són tan intensos i que tenen aquesta immediatesa de posar en escena creacions en què el cos i el moviment són l'element principal. Al principi, això ens inquietava perquè semblava que no érem capaços de descriure allò que fèiem. De mica en mica, l'experiència i el context ens van obligar a explicar el que fèiem, a reflexionar nosaltres mateixos sobre la metodologia que ens interessava fer servir i els nostres desitjos.

En qualsevol disciplina artística fer un procés de creació suposa situar-se davant d'alguna cosa completament desconeguda. Parlar d'un procés de creació implica parlar d'un recorregut que va des del moment que entrem a l'estudi amb unes idees prèvies fins a la relació final que s'estableix amb el públic. En aquest viatge busquem connectar el cos amb la imaginació: l'imaginari del director amb l'intèrpret, l'imaginari de l'intèrpret amb el seu cos, i el resultat amb la imaginació i els sentits del públic.

Elaborar la dramaturgia d'una peça específica, que està configurada pel cos, per les seves qualitats, però també per molts altres elements, com ara la il·luminació, la banda sonora, els elements escenogràfics, el vídeo i la paraula; no

és un camí lineal ni progressiu, sinó que —per descriure-ho d'alguna manera— és un encadenament de decisions en què desconeixem i fins i tot rebutgem una estructura prèvia. Crec que això és quelcom molt distintiu del nostre treball. En certa manera, partim d'una pàgina en blanc, encara que mai no és del tot així, ja que sempre hi ha uns impulsos i unes intencions sobre allò a què volem donar forma i els temes que volem tractar. Intentem seguir la intuïció i deixem que siguin els propis materials els que vagin desvetllant l'obra.

Ens agrada investigar quines són les relacions possibles i adequades entre els diferents elements concrets d'una creació escènica per tal que les idees puguin emergir i fer-se tangibles.

Intentem fugir de la formalització dels materials inicials que trobem. Deixem que ens acompanyin durant el procés, encara que no siguin prou precisos. L'essencial és deixar que el propi procés vagi prenent forma fins que arribi el moment de seleccionar quins materials ens serviran per escriure, per compondre la peça.

Per a nosaltres, és fonamental trobar les eines que, com hem comentat, ens fan connectar el cos amb la imaginació. El cos té la capacitat d'associar les imatges interiors amb el món que ens envolta, i això ho interioritzem per provocar el moviment. Treballem amb una sèrie d'habilitats que els ballarins hem après després d'una formació molt llarga, àrdua i estricta, però sempre deixant aflorar les nostres limitacions. Al final, busquem la llibertat i la poesia amb els nostres instruments.

Quan fas una creació, necessites una sèrie de condicions. No sempre són les més favorables, però és important tenir-les clares. En primer lloc, necessites formar un bon

equip de gent. Per a nosaltres, els intèrprets també són creadors, han de tenir una bona tècnica, intuïcions de partida i capacitat d'associació. Comptar amb bons col·laboradors amb els quals puguis entendre't en la teva poètica i la manera d'escriure és essencial. A més, fan falta recursos econòmics i d'altra mena, com ara tècnics, espai d'assaig, temps de treball. Nosaltres, quan fem un treball de creació, tenim la sensació que estem acompanyant o impulsant aquest procés. I, de la mateixa manera que ho faries a un nivell acadèmic, necessites trobar el focus de la teva recerca i crear a partir d'aquí.

PEP RAMIS L'autoria compartida és també un tret distintiu de Mal Pelo. Intentem envoltar-nos de gent experta que poden ensenyar-nos molt, de la mateixa manera que nosaltres podem compartir amb ells la visió d'elements coreogràfics i de composició.

Un procés de creació implica un procés de selecció que requereix un estat d'alerta constant. És emocionant veure com es construeixen els materials, veure com els intèrprets i els col·laboradors aporten els seus mons individuals, s'informen els uns als altres, s'adapten, s'estimulen, es contagien. Es crea un espai col·lectiu. En qualsevol moment pot aparèixer un material, una escena, i llavors has d'estar preparat per entrar en acció. Tu proposes segons una necessitat que perceps en l'obra, que és el territori compartit. És un mecanisme intuïtiu, de vegades inconscient.

El que interessa no és ni el meu treball, ni el seu, ni el teu, sinó la peça que és el que ens uneix: intentem revelar-la.

MARÍA MUÑOZ Sovint, parlem de materials quan tracem d'explicar com fem una obra escènica. Quan arribem

a l'estudi, i durant tot el procés de creació, ens enfoquem cap a un lloc on volem trobar els materials amb què compondrem finalment la peça. Gairebé sempre es tracta d'elements inconnexos: una textura de moviment, una fotografia, un text trobat o escrit espontàniament, un objecte evocador, una llum gravada a la memòria, un record que ens precipita a l'acció... Aquests materials, gairebé impressionistes, friccionen entre ells i en generen de nous. Però arriba un moment en què ja és possible començar-los a reconèixer, anomenar-los. Alguns materials són efímers i intangibles, no podem tornar-hi únicament a través de la forma, sinó entenent quin és l'equilibri just entre els diversos elements que els han generat.

La intuïció fa que les nostres eines es posin en marxa, que s'estableixin associacions i comenci l'escriptura.

PEP RAMIS Per a mi, és molt important entendre la intuïció com una part de la nostra intel·ligència. No és res que tingui a veure amb quelcom aleatori. Sinó que és important escoltar-la, perquè té a veure amb la nostra pròpia memòria i amb la nostra vivència. És a dir, jo activo la intuïció perquè tinc una història al darrere. És la meua història, la meua memòria. Nosaltres mateixos som els que trobem la inspiració escoltant la nostra història. No hem de preguntar-nos per què, atès que les respostes ja hi són.

El procés que fem en cada creació ens incita a seguir jugant amb les possibilitats del material trobat. Si no hi ha gués un dia de presentació, continuariem seguint l'impuls constant del seu potencial. Però és el públic qui ens ajuda a percebre la profunditat d'una dramaturgia i també, de vegades, la seva falta de consistència.

MARÍA MUÑOZ A través del cos sentim el món, és per això que a través dels altres entenem el que ens passa a nosaltres. Observar un cos en moviment és una experiència que pot ser molt intensa per a tothom. Quan aconseguïxes que allò que fas com a ballarí arribi al públic, es crea una empatia que retorna. Jo ho anomeno «empatia cinètica». Com a espectador, moltes vegades no necessites comprendre o reflexionar allò que passa, simplement sents que et commou, perquè com a humà comprens aquesta emoció cinètica o emoció del moviment.

El cos, atent, ens obre camins de percepció i reacciona davant del que l'envolta, associant amb increïble rapidesa elements de la nostra memòria, imaginació i història.

PEP RAMIS Llegiré un petit text de *La mano que piensa*, de Juhani Pallasmaa. Ell parla del cos i de les mans. I diu:

La consciència humana és una consciència corporal. El món està estructurat al voltant d'un centre sensorial i corpori.

«Jo sóc el meu cos», diu Gabriel Marcel.

«Jo sóc el que m'envolta», diu Wallace Stevens.

«Jo sóc l'espai on estic», diu Noël Arnaud.

I, finalment, Wittgenstein diu: «Jo sóc el meu món».

El coneixement essencial existencialment no és un coneixement modelat només en paraules, conceptes i teories. En la interacció humana s'estima que el 80% de la comunicació té lloc fora del canal verbal i conceptual.

Parlem d'un 80%, és molt. Es tracta d'escollar aquests canals i intentar obrir-los quan estem en un procés de creació.

MARÍA MUÑOZ El moviment ens permet apropar-nos d'una altra manera a la nostra pròpia experiència. Tam-

bé ens ajuda a qüestionar-nos zones d'aquesta experiència que estan desenfocades. Hi ha quelcom que preval de la vida quotidiana en el teatre. La mirada quan vol establir un diàleg, una comunicació amb algú, és una mirada directa, frontal. En la dansa sovint la mirada no és directa. Hi ha moments en què vols remarcar una tensió amb allò que estàs fent: els cossos estan en diàleg, però la mirada no ho està aparentment. Això crea un estranyament, com si no tingués un pes dins de la comunicació interna.

Per als ballarins, la mirada perifèrica és molt important. En realitat, la part enfocada de la nostra visió és molt petita, i la resta es desenfoca progressivament fins a la perifèria. Amb aquesta mirada mesurem la profunditat, quant d'espai tinc per moure'm; correm d'esquena, mesurem com apropar-nos a l'altre amb un gir o un moviment enèrgic sense envair-lo ni fer-li mal. I això ens obre una manera de veure les coses molt diferent.

Ens movem suposant un espai que no veiem. Imaginem el que no veiem i treballem en un espai obert que inclou la perifèria de la nostra visió i també, a vegades, la de la nostra comprensió. Són zones fràgils i misterioses.

Hi ha un símil entre el moviment que ens fa adreçar-nos a llocs que normalment no veiem i la mirada. Quan ballen, ens mirem la part frontal del cos i exposem als altres aquesta part. Si no ho treballes, tens una tendència a actuar frontalment. T'ofereixes als altres des d'una posició sempre frontal. Però què passa amb l'esquena? Què passa amb tot allò que queda darrere i que no veiem? Tot això és un aprenentatge de les coses que no controlem, que no sabem, que no podem estructurar... No sempre podem controlar la manera com els altres ens veuen i, per tant, no sempre sabem quina forma exacta donem al nostre treball.

PEP RAMIS El repte de l'obra escènica resideix en la manera de formular i comunicar els temes que desitgem tractar, però la forma de resoldre una idea no la coneixem abans de fer un procés. Els grans temes ens plantegen moltes preguntes i el que és interessant és que les respostes que trobem des del cos ens permeten parlar d'altres petites coses que apareixen inesperadament.

D'alguna manera, en lloc d'imposar-me l'interès, el busco. Busco on sóc ara i què m'interessa en aquest mateix moment. Així començo a establir connexions entre els temes. Perquè aquests no són aleatoris. El que faig és descobrir la peça, la revelo. Torno a escoltar allò que m'interessa i allò que no m'interessa. Hi ha un viatge recíproc, com un mirall, entre allò que produïm i nosaltres. La teva experiència fa que miris el que t'envolta d'una altra manera. D'aquí ve que escolti allò que vull mirar o enfoqui segons el meu interès.

MARÍA MUÑOZ Per a nosaltres, parlar d'un procés creatiu implica també parlar d'improvisació. La improvisació és un filtre a través del qual entenem l'escena, la relació amb els altres i amb les diferents situacions que es generen durant un procés. És un estat molt cultivat i, al mateix temps, és un estat bàsic d'alerta. L'estudi i l'entrenament d'aquest estat és una pràctica en què cal apellar a la imaginació, desxifrar el que passa, valorar el potencial de cada situació. En aquest ara del qual formem part inseparable practiquem una incisió en el temps i en l'espai.

La idea acadèmica de la coreografia és la selecció d'una sèrie de passos concrets en un temps i un espai. Però, des dels anys 1970, aquesta idea va canviar d'una manera radical. Actualment es parla d'improvisació tant en relació amb el procés de creació com en relació amb la composició.

La selecció i l'estudi d'un material previ permet crear en el moment present. Si ens entrenem en aquesta capacitat, podrem escriure i compondre, ja sigui a través de la coreografia clàssica o a través de materials que aparentment són improvisats. I dic aparentment, perquè al darrere hi ha mesos i mesos d'investigació sobre les qualitats del moviment. L'important és veure que allò que fas pugui ser llegit amb claredat i que tinguin els elements de la composició: els silencis, la puntuació, allò que subratlles o que repeteixes, la revelació d'un espai, ja sigui real o metafòric...

PEP RAMIS Captem les possibilitats compositives del moment a través dels sentits. Quan el grup sintonitza, percep al mateix temps la necessitat de fer canvis de ritme i de puntuació en l'escriptura, per donar-li concreció. Requereix un entrenament físic, un treball molt profund de concentració i atenció. No parlem de res transcendent, sinó d'alguna cosa estranyament propera a l'abandó. Desaparec per convertir-me en allò que està passant.

En compondre, escrivim amb el moviment de manera concreta i precisa. Connectem els elements fragmentats del món amb el propi cos, per, alhora, fragmentar aquest i moure'ns. Quan ballem, estem en diàleg constant entre allò interior —el discurs intern— i allò exterior —el que estem escrivint.

MARÍA MUÑOZ Una altra cosa molt important per a nosaltres en un procés de creació és la relació amb els intèrprets. Els intèrprets són el primer impuls en una nova creació, com ho són després les imatges visuals o poètiques, els temes vitals o filosòfics, els pensaments abstractes, les experiències concretes viscudes o els reptes formals. Ens

agrada treballar amb intèrprets que responguin a les propostes amb alguna cosa que no sigui una pregunta. És a dir, aquells que siguin capaços d'entrar directament en acció i que davant del dubte o la buidor siguin capaços d'acceptar-los i continuar amb el treball del moment. Tot i que a vegades sigui desconcertant o dolorós. Parlem d'intèrprets que són capaços d'aguantar el dubte sobre allò que estan fent, sobre la manera com van encadenant-se les coses fins a l'últim moment.

Els processos d'investigació i creació són processos, com ja hem dit, de revelació, i això ho aconseguixes amb el grup de treball. En triar els intèrprets, tenim en compte una multiplicitat de significants i de qualitats que es fa efectiva en cada actuació.

PEP RAMIS Mai no hem fet audicions... Bé, una. Però no va funcionar. Per això, quan agafem ballarins, són persones que coneixem a través de cursos o laboratoris. No sabem finalment què ens fa dir sí o no a un intèrpret. Per exemple, l'Enric Fàbregas, un intèrpret assidu de Mal Pelo, no s'ha format en dansa; és biòleg, però ens agrada perquè té una qualitat integral a l'hora de moure's i d'estar a l'escenari que és difícil de trobar. Per això, el vam convidar a jugar.

MARÍA MUÑOZ Cada tipus de creació necessita un tipus d'intèrpret. Cada coreògraf té una manera de fer i necessita un tipus de tècnica o un tipus de disposició. Per a mi, l'important és que un intèrpret sigui capaç de destil·lar la forta experiència que s'ha tingut en un procés de creació i, a més, sigui capaç d'escriure amb el moviment amb claredat i precisió a l'escenari i de transmetre el seu món interior. Si ho aconseguix, podrà construir aquest pont amb el

públic que fa possible la comunicació. Es tracta de portar tota la pràctica del procés, treballat d'una manera conjunta i qüestionant-nos contínuament a l'escenari.

Sobre el moviment, després de tants anys, ens hem adonat que, com més senzilla és la proposta que dones als intèrprets, més fàcil és avançar amb el seu món al costat. Són aquelles propostes que tenen a veure amb el que li passa al cos, amb la gravetat, la inèrcia, la sensació d'elevació i de pes... Així, construeixen un camí més fàcil entre aquesta recerca proposada des de fora i la seva memòria personal. Aquest equilibri ens ha costat bastant de temps trobar-lo.

Abans ens semblava que la manera d'apropar-nos a un espai en comú consistia a explicar als ballarins allò que volíem fer. Però no funcionava, perquè els carregàvem amb un desig nostre, que no era clar, un desig sense forma.

Amb el temps, hem descobert que des de fora hem de trobar les eines que puguin ajudar l'intèrpret a connectar amb el seu món, per obrir-se i compartir la seva memòria.

PEP RAMIS El que fem des de fa anys és posar una taula a l'espai de treball, on colloquem tot allò que ens interessa: propostes i referents que fan que cada intèrpret s'activi o es qüestionï coses sobre la peça. El que volem és fer partícip de les idees base als intèrprets i que s'impregni tothom, nosaltres inclosos, d'aquell material que es posarà en marxa a través del cos. Si escoltem, informo a qui està mirant què s'activa en mi i viceversa.

És important arriscar-se. En els processos, si no hi ha recerca i risc, no hi ha creació, perquè ja dius allò que s'ha dit. El que busquem com a intèrprets és parlar, també, des de la nostra experiència. És important deixar que apare-

gui el dubte perquè allí seguirà sempre el joc, aquest continu estat de curiositat que necessitem per continuar creant.

MARÍA MUÑOZ Hi ha una frontera molt fina entre executar alguna cosa bé i apropiarse'n i proposar un discurs que vagi més enllà de nosaltres mateixos i del nostre aprenentatge. Si no experimentem on són els nostres límits com a intèrprets, no podem saber quina és la nostra manera de dir alguna cosa, d'estar en escena.

És molt interessant quan Yoshi Oida ens parla, en el seu llibre *El actor invisible*, de Zeami i dels estadis pels quals passa un intèrpret en la seva evolució.

PEP RAMIS La peculiaritat de Mal Pelo és que els dos directors som intèrprets. Ens considerem gairebé més intèrprets que no pas directors d'escena o coreògrafs. És a dir, el nostre lloc de partida ha estat sempre des de la vivència, des de la pràctica. Estem compromesos amb els intèrprets i hi busquem també aquest compromís, que participin de la mirada que tenim sobre la creació, que acceptin el «no saber» en determinats moments i el fet d'haver de fer quelcom sense que els ho diguin.

Amb determinats col·laboradors ens hem donat temps i espai per fer altres coses i, amb el pas dels anys, alguns han fet canvis de rol. Per exemple, Jordi Casanovas, que és un gran ballarí, ara mateix ha estat col·laborador en la direcció del darrer espectacle *El cinquè hivern*. Leo Castro també va començar com a intèrpret i ara ha passat per diferents llocs: assistent d'assaigs, col·laboració en la direcció, edició de vídeos per a les creacions, a vegades ajuda en la recerca de materials... Som uns quants que anem rodant. I això ha pogut passar perquè som un grup, un col·lectiu.

MARÍA MUÑOZ També us volem parlar de la nostra relació amb la paraula. Amb el fet de combinar el moviment amb el fet de dir un text a escena.

Els primers anys, quan vam començar a treballar, ja utilitzàvem la paraula, però bàsicament la incorporàvem des d'un punt de vista musical. El més important era de quin manera la veu afegia una textura més a la feina del cos. Amb el temps, vam tenir la necessitat d'incorporar un text més elaborat. I així ens trobem amb el repte de treballar plenament amb la paraula i amb el cos, els significats dels quals arriben a l'espectador a través de canals molt diferents. Aquest ha estat sovint un dels nostres camps d'investigació.

Amb la paraula pots arribar a molts llocs, però inevitablement hi ha llocs on no arribes. Sempre hi ha alguna cosa essencial més enllà del que pots llegir o desxifrar amb el llenguatge, i el cos és capaç de transmetre-ho. L'empatia cinètica de l'espectador resol immediatament la comunicació.

És difícil combinar el text i el moviment. El moviment té uns tipus de codis, però tan bon punt apareix una sola paraula, tot canvia. De vegades, el trànsit és còmode i altres vegades, no. Trobar la manera de fer-ho té molt a veure amb el fet de prendre les decisions en el moment just.

Quan dialoguem amb les paraules, apareix l'expectativa d'una linealitat, d'una comprensió consecutiva: tu has dit això i l'altre respon allò. Quan no es compleix aquesta expectativa, de seguida es conclou que tot el que s'està dient és surrealista, quan sovint no ho és en absolut; el que hi ha és simplement una demora: una cosa és resposta quatre frases més tard. És una possibilitat per a l'experimentació amb el llenguatge. Amb el cos, això és el més habitual. Gairebé mai no tens una resposta literal o immediata, lle-

vat que l'hagis fixat per endavant en una coreografia. Intentes evitar l'acció-reacció, et mous en una franja d'aproximació, d'obertura i de suggeriment.

PEP RAMIS L'espai escènic té un aspecte apassionant: la seva capacitat de transformació.

Quan comencem una creació, som incapaços d'arrencar sense una idea de l'espai escènic. És una idea embrionària, que ens ajuda a treballar no només amb la nostra pròpia imaginació, sinó també amb la dels intèrprets.

L'espai és ritme; la llum és ritme.

Gairebé sempre hem dissenyat les nostres pròpies escenografies. Construir i reconstruir ens han despertat una curiositat constant, semblant a la que ens desperta el moviment.

Tenim una relació molt particular amb els objectes i amb materials bàsics com ara la fusta, la pedra i el metall. Durant anys també hem experimentat amb plàstics, teles, papers, tuls, ciclorames, pintures, projeccions... Les qualitats de la llum sobre els materials han estat fonamentals a l'hora de triar-los: l'opacitat, la translucidesa, la penombra. Hem descobert petits mons possibles a través d'aquesta investigació, que a més ens ha permès revisar velles eines teatrals com el diorama o l'ús de telons en moviment.

Al principi del nostre recorregut vam fer servir durant anys la càmera negra, cosa que reforçava molt el treball amb els objectes. No proposàvem grans escenografies fixes sinó petits elements que permetien una desconstrucció o bé una transformació. La càmera negra ens permetia jugar amb la profunditat i la il·lusió, ens feia perdre la noció veritable de les distàncies entre els cossos i els objectes: creava un espai flotant.

En els últims anys ens hem decantat per l'espai en blanc i hem incorporat el llenguatge de les projeccions de vídeo, cosa que ens ha obert les portes cap a un altre espai de suggeriment. En el blanc apareix un altre cos, un cos menys teatral, que té una altra tensió. Quan fem servir el vídeo, intentem fer-ho d'una manera molt calmada, projectant la imatge a càmera lenta, en blanc i negre i amb poca llum, com menys millor. I sense editar, això és important, perquè volem que marqui el *tempo* allò que és viu en escena i no el muntatge del vídeo. El tipus d'imatges que fem servir evoquen una certa solitud, són una finestra a un món mut: hi ha una absència de persones, hi ha paisatges, hi ha animals o persones que actuen com animals. Mirar el bosc, els animals, la seva mort, ens parla sobre el nostre distanciament. És un pas silenciós de la foscor a la llum. Una reivindicació d'allò ocult, la importància de tot el que calla.

MARÍA MUÑOZ A l'espectacle *L'animal a l'esquena*, hi havia una relació a dos que es donava a dins d'un ring. Cadascú tenia un àngel que s'encarregava de cuidar-nos, ens pentinava, ens donava una tovallola, com en un combat. Aquesta peça estava molt estructurada en escenes. Hi apareixen alguns trets distintius del que en aquell moment era molt incipient, però que ja serien part de la nostra poètica. L'ús del text concís, o d'un micròfon col·locat expressament a una distància massa baixa que feia que cada cop que el Pep volia dir alguna cosa s'hagués d'ajupir i adoptar una posició geperuda, que contrastava amb la meva presència hieràtica i distanciada.

PEP RAMIS L'escenografia era molt complexa, amb molts elements que es movien, una paret que pujava i baixava,

una bicicleta surrealista que funcionava amb un motor hidràulic. En aquell moment ens agradaven els elements escenogràfics. I des de llavors vam fer aquest recorregut curiós de què hem parlat: vam passar de treballar molt amb la càmera negra a fer servir un espai blanc. El període de la càmera negra incloïa també els objectes inútils, aquells que trobàvem a prop de nosaltres i que transformàvem donant-los una altra significació. Després, vam fer servir grans escenografies que es transformaven (la de *L'animal a l'esquena* era la més complexa) i, més endavant, vam començar a treballar amb la pàgina en blanc: el terra i el fons blancs.

Va ser llavors quan el text va començar a prendre força com a element significatiu en la dramaturgia de l'espectacle. A més, té lloc en el moment en què comencem a col·laborar amb l'escriptor John Berger en tres espectacles i, posteriorment, als dos darrers espectacles, amb l'escriptor Erri De Luca. La paraula comença a tenir molta més rellevància i s'incorporen imatges de vídeo que ajuden a reforçar-ne la significació.

Ara, amb els avenços tecnològics, es poden incorporar opcions complexes de vídeo en escena. Però hi ha el perill que, quan entri aquest vídeo en escena, eclipsi la resta. A nosaltres ens va passar en certa manera; en introduir el vídeo, els elements que havien tingut una interacció natural en escena van quedar desplaçats al lateral.

MARÍA MUÑOZ La música també ens ofereix un terreny immens d'inspiració, de paisatges, de contrastos, de textures sonores al voltant de les quals juguem i dialoguem amb diferents col·laboradors i compositors. Vam treballar molts anys amb Steve Noble, un músic ple d'energia i que com-

ponia peces molt rítmiques. Un ritme ràpid crea una gran quantitat d'impressions físiques: l'empatia cinètica, la celebració de la força i del múscul, els canvis de pes, la dinàmica de l'espai. Però, quan permetes que el públic entri en un *tempo* més lent, li dones la possibilitat de percebre millor alguns detalls.

Els últims treballs han estat més profunds. La paraula va qüestionar la música, ens demanava més calma. Hem usat molt les freqüències greus, un so que envolta l'espectador i crea una sensació de densitat que altera la percepció del temps.

El nostre interès per explorar les possibilitats dramàtiques del so ha estat present des del començament i ha crescut en els últims anys. Hem creat espectacles amb una gran complexitat sonora (micròfons, objectes amplificats, punts de sonorització, capes simultànies de so).

Darrerament, treballem amb professionals perquè el so tingui una presència més forta mitjançant l'ús del programa Ableton Live que ofereix un entorn d'àudio/MIDI integrat, una interfície molt versàtil i intuïtiva que permet de compondre i gravar temes, fer mescles i, sobretot, actuar en directe, tot improvisant. Estem experimentant amb diferents tècniques que ens permetin «moure el so», per exemple des de dins de l'escenari cap a l'espectador i de nou cap a l'escenari, produint un moviment molt emocionant.

PEP RAMIS Una de les paradoxes que comporta fer propostes escèniques és que, quan les presentes, et deixen de pertànyer i passen a formar part d'una experiència compartida amb el públic.

Com a públic, en una lectura profunda d'una composició, no podem defugir del fet sensitiu. L'anàlisi i la percep-

ció succeeixen al mateix temps, perquè llegim amb la nostra ment, però també llegim amb els nostres sentits.

El nostre repte és transmetre una qualitat esfèrica del que fem que pugui envoltar l'espectador. És part del nostre treball aconseguir una empatia, una emoció que mogui el públic cap a alguna cosa que no és només una reflexió sobre el que està veient.

Necessitem que el públic estigui allà perquè es completi l'intercanvi. L'esfera aleshores comença a moure's.

MARÍA MUÑOZ Hi ha espectacles que resulten més compactes i la seva escriptura és molt precisa. D'altres són obertures a alguna cosa menys coneguda, i per això la seva escriptura és més caòtica. I altres vegades tens la sensació que has posat la paret mestra en un lloc equivocat i has d'acceptar que al capdavant totes les peces formen part d'un llarg manuscrit. I ho tornes a intentar de bell nou, en un altre procés.

Ara arriba el moment d'explicar el títol de la lliçó inaugural, «Quan arriba el silenci». Quan comencem un procés de creació, partim d'una buidor. Comencem un viatge sense cap guió previ (ja hem parlat d'això...), en què la tendència és intentar omplir-ho tot al més ràpidament possible d'elements. En aquest moment del procés, encara lliure i amb tendència a un estat de desordre, hi ha molt de soroll, els materials són barrocs, i tot i saber que així no funcionaran, ens agrada passar pel vertigen d'aquesta recerca.

El procés posterior de composició implica associar, juxtaposar, amuntegar, amalgamar, aplanar, distendre i un llarg etcètera de verbs que indiquen acció, decisió i també reflexió. A mesura que passa el procés, tot es va buidant. A

poc a poc, anem conformant una escriptura del moviment i de l'espectacle. I, amb sort, apareix aquell moment màgic en què tots reconeixem quelcom proper a allò que volíem o intuïem. És llavors quan arriba el silenci. Ningú no diu res, ningú no vol dir res més. Hi ha una sensació comparada d'haver fet un acord silenciós sobre el que ha quedat.

PEP RAMIS L'experiència ens diu que, durant les tres primeres setmanes de creació, trobem el moll de l'os, allò que és més important. Després, fas un procés de recerca, en els cossos i les ments actius, fins al moment de l'edició, i el que busquem aleshores és tornar al començament. El que ens nodreix és tota l'experiència, el camí recorregut fins a trobar-nos una altra vegada al principi. Preguntar-se, què era allò que buscava?

MARÍA MUÑOZ En el món en què vivim, on estem sobrecarregats d'informació, el nostre ofici pren un valor especial; és el llenguatge del cos que dóna la possibilitat d'oferir gestos precisos que interroguin la realitat i ens permetin moure'ns sense concessions cap a un lloc que exposi la nostra vulnerabilitat, el nostre potencial de creació.

La dansa ens ha ajudat a ampliar la nostra manera de fer les coses, a reflexionar-hi i a pensar d'una altra manera.

En aquest camí de recerca i experiència, hi duem prou temps per poder reconèixer el que han estat les nostres forces i les nostres febleses i ara, gairebé trenta anys després, podem veure totes dues com una afirmació d'allò que som i d'allò que hem estat capaços de fer.

Barcelona – Celrà, desembre del 2016

LA POÈTICA DE LA VULNERABILITAT

Azucena Moya

Nunca he visto el mar.
Este lugar es plano, inmenso, solitario.
Se parece al mar,
es difícil apreciar sus límites,
es difícil saber si nuestra libertad
está aquí o más allá del horizonte.
Hola, soy un náufrago.
Eres el tonto del charco.
La humanidad parece perdida.
Amigo, he encontrado el mar.
Yo no quiero esta guerra.
Tu finges ser el que eres.
Soy el hombre-manta.
Eres el animal fiel
que me transporta.

Mal Pelo

Els espectacles de Mal Pelo difícilment poden ser classificats només com a dansa. Les seves obres creen un lloc de trobada de diversos llenguatges artístics, la relació dels quals varia —sense jerarquies— segons la peça: text, moviment, espai sonor, il·luminació, escenografia i vídeo. Aquesta pluralitat en les expressions artístiques ve donada pels diferents orígens i referents de María Muñoz i Pep Ramis, fundadors del grup el 1989. Pep Ramis té formació musical i pictòrica. Els seus referents neixen de la trobada amb allò quotidià i amb la pròpia experiència. D'altra banda, María Muñoz té una sòlida base tècnica en dansa,

un gran interès per la improvisació com a forma d'investigació i una gran influència de Shusaku Takeuchi. D'aquest creador nipó, en manlleva la concepció de l'espai escènic com a obra total; la imbricació de llenguatges amb les noves tecnologies com a eina per explorar nous llocs, i diversos punts de vista dins d'una temàtica concreta.

Els temes de què tracta Mal Pelo sovint enfoquen petits detalls relacionats amb les inquietuds més humanes i universals, com ara l'amor, el rebuig, la vida, la mort i el pas del temps. A més, María Muñoz i Pep Ramis comparteixen la inclinació per la filosofia i els mecanismes a través dels quals s'articula el pensament. Per aquest motiu, el 2001 Mal Pelo impulsa L'animal a l'esquena, un centre de creació i intercanvi multidisciplinari. A partir d'aquest moment, també es produeix un canvi en la manera de concebre l'espai escènic. Mal Pelo reemplaça la caixa negra, en la qual col·locaven els objectes, per un espai en blanc, buit, que facilita l'exploració i l'anàlisi durant el procés de creació.

L'escenari representa la trobada i la permeabilitat dels dos mons: el de María Muñoz i el de Pep Ramis. Tot i que les seves obres sovint tenen un component textual molt important, com diu Ramis a l'entrevista que reproduïm més endavant, hi ha una obsessió del grup per la relació entre paraula i dansa. Una inquietud que desemboca en el desenvolupament paral·lel d'idees, imatges, sons i moviments en la creació de les seves obres que permet una lectura associativa. D'aquesta manera, l'espectacle no és un producte final, sinó una mostra d'allò que s'ha treballat, susceptible encara de modificació i de canvi.

Les idees o els temes tractats mai no es prenen des d'una posició directa, sinó que es creen espais buits, en els quals hi ha el misteri d'allò que no acaba de ser mostrat en la seva

totalitat. Mal Pelo és especialment sensible a aquesta capacitat metamòrfica de la dansa. Pot traslladar-se, en el marc d'una mateixa poètica, d'un espai a un altre sense problemes: d'allò desconegut i suggestiu a la imatge explícita; de l'interior cap a l'exterior; d'una experiència individual a una d'universal:

Creo que hemos llegado a considerar el trabajo del creador en danza como el trabajo del poeta. El poeta tiene una mirada determinada sobre los aspectos universales del ser humano y les da una forma, los hace evidentes. Puede ser el escritor o puede ser el músico o el coreógrafo. [...] Cuando pienso en Kantor, lo veo como poeta y no director teatral. [...] Sobre todo veo una mirada sobre el mundo, dura, rasgada, irónica (Mal Pelo 2000, 134).

Mal Pelo no ofereix una interpretació del món, sinó múltiples maneres, silencioses o imperfectament discursives, d'aproximació a la realitat. La poètica de Mal Pelo utilitza aquest viatge constant entre la mirada interior i la mirada exterior. Els cossos dels intèrprets són observats (dominats) pel públic, ja que la mirada implica una apropiació de l'objecte. I, al mateix temps, tornen la mirada cap a l'espectador a través del text.

Es trenca d'aquesta manera el pacte ficcional, i els límits de la dansa i del teatre s'expandeixen. És important per comprendre l'animal que habita els cossos de Mal Pelo considerar aquesta zona franca que ocupa el llenguatge poètic en la dansa. El llenguatge és la pell que separa i uneix tots dos àmbits essencials per tal de diferenciar allò humà d'allò animal: el pensament i la imaginació, la realitat i la ficció, el concret i l'abstracte. L'animal existeix d'una manera plena amb allò que l'envolta, amb la seva realitat. No obstant

això, l'humà és capaç de diferenciar-se de l'exterior, crear una personalitat i una ficció, generar un sentit al seu món, en el moment en què anomena les coses.

La vulnerabilitat de Mal Pelo rau precisament en aquesta reflexió. S'exposen a la mirada, no només a l'exterior del públic, sinó també a la pròpia. Com apuntà Xavier Antich al seminari «Mirades i maneres de veure» (Girona, 2003), el fet de ser conscient que hi ha altres mirades dóna pas al descentrament del subjecte. La mirada unidireccional, com a acte de possessió, es torna recíproca i entra en diàleg amb el món. Mal Pelo trasllada a l'escenari aquest diàleg entre l'ésser humà amb la naturalesa i amb la seva pròpia existència. S'origina així un viatge: del text a la reflexió, cap al cos i el moviment, que permeten l'obertura d'un espai diferent: un món subconscient i animal, el qual és sempre invisible. Els límits entre el subjecte que observa i el món es dissolen i es capbussen en una forma quasi prelingüística o intuïtiva de porositat entre allò interior i allò exterior, creant un espai de relació contínua amb el seu entorn.

La principal metàfora de Mal Pelo és l'animal com a recerca, perquè els permet dirigir la mirada cap a l'exterior. Cap allò que queda amagat en l'home: els seus orígens, el cos, els instints. La naturalesa és evocada en tots els seus espectacles perquè l'ésser humà se n'ha distanciat. Hem negat tot allò que té a veure amb la vida i la mort i ho hem dominat des d'una posició privilegiada, però escindida. Mal Pelo commou d'una manera honesta i senzilla, perquè és conscient de la seva exposició davant dels altres. Mostra allò més personal, més íntim i obre la seva taula de treball, el seu laboratori i els seus dubtes a l'espectador.

Com diu Pep Ramis en l'entrevista transcrita més endavant, «quan tu acceptes que se't vegi vulnerable, en realitat

et tornes més fort». L'ésser humà és vulnerable perquè habita dos mons, el refugi que ens dóna el llenguatge, la comprensió i el domini de la realitat en la qual vivim; i el territori de l'experiència en què naixem, que és el mateix que ens expulsa i que ens dóna la vida, ens porta cap al dolor, l'amor i la mort. Berger (2001, 170) subratlla la necessitat de refugi per als humans: «el llenguatge és l'única llar humana, l'únic lloc de residència que no pot ser hostil a l'home». Durant aquesta segona etapa de Mal Pelo, el refugi esdevé un territori de la naturalesa, la metàfora dels cavalls que s'adrecen lliures cap al bosc. Segons Berger (2003), la primera necessitat de vida és el refugi, des d'on busquem la protecció; i el primer signe de vida és el dolor. Mal Pelo utilitza aquests conceptes per relacionar-se amb l'espectador. Fer explícit el dolor i la necessitat de protecció és ser conscient de la pròpia fragilitat, però també de la força que se'n deriva en compartir-la. La veu incompleta de l'humà és el refugi d'un animal que habita en el cos com a part d'una experiència oberta, sense límits ni llenguatge, que fuig de les formes i es relaciona directament amb el món.

La poètica de Mal Pelo insisteix en aquest descobrir allò que ens inquieta, dirigir la mirada reflexiva cap allò que produeix incomoditat. Així, la dinàmica del ballarí en Mal Pelo ha de ser un desplaçament continu entre l'interior i l'exterior, des d'un jo que se situa fora del seu propi jo, abandonant la seva identitat cap a un estat intermedi en el qual apareixen el llenguatge corporal i el literari: ballen i parlen, situant-se en un espai intersticial, que no pertany ni al terreny de l'humà ni al de l'animal, sinó a tots dos simultàniament.

El fet que el ballarí parli i estigui present intel·lectualment, però també físicament, dins de l'espectacle dóna

una intimitat singular, ja que l'espectador també està exposat als intèrprets, els quals mostren l'espai del cos potencialment fràgil i incomplet. Segons Ixiar Rozas (Mal Pelo 2013), l'espina dorsal de la companyia és precisament la cerca d'aquesta connexió constant entre la mirada i la vida, entre la distància objectivadora i la vivència subjectiva; entre el llenguatge com a prolongació de la visió i el cos com a origen d'una immersió animal en el món. Dansa i poesia comparteixen, en aquest aspecte, un punt de contacte intersticial i inestable, un punt que es mou entre les esferes contraposades del llenguatge com a transcendència i abstracció, i de la carnalitat com a immanència i concreció. Ambdós defineixen, per dir-ho així, un camp de transsitivitat entre allò corpori i allò mental, entre l'animal i la domesticació social d'aquest. Ambdós dissenyen, cada un en el seu àmbit, un gest d'encarnació. Perquè si la dansa poetitza el cos (carregant-lo de significats i incorporant-hi les flexions d'un «llenguatge»), la poesia *somatitza* el llenguatge.

La memòria és l'altra gran àrea d'investigació que Mal Pelo tracta en els seus espectacles. Així com la veu és entesa com l'origen més animal i instintiu, la memòria esdevé l'altra constant de la seva poètica. Tot i que relacionada també amb la mirada, la memòria entra en el territori d'allò pòstum, de l'absència, del testament racional i processat d'una experiència. A través de la memòria, l'ésser humà pren consciència del temps, del canvi i de l'absència. A través d'ella, és capaç de traspasar el llenguatge referencial i recórrer a un llenguatge metafòric, per crear, a partir d'un arxiu, nous significats. En la memòria es condensen els dos àmbits del llenguatge: el concret i l'abstracte, per això pot relacionar-se amb l'animal, amb l'humà i amb el món.

Berger (2012) parla de dos tipus de narracions com a principal font humana d'informació davant del món: aquelles que tracten l'invisible i ocult i aquelles que exposen allò que és visible. El llenguatge poètic es troba, tanmateix, en el moment de *revelació* d'una pintura, un text o una coreografia. És a dir, mostra l'aparença. La imatge i el significat es tornen idèntics, perquè l'espai físic i l'interior de l'observador coincideixen. Llavors es perd el sentit d'exclusió del món. En aquest llenguatge les històries queden inacabades perquè

en su forma de relatar, un cuerpo se refiere tanto a un individuo como a un conjunto de individuos. Porque en estas narraciones el misterio no es algo que se vaya a resolver, sino algo que se lleva con uno. Porque, aunque puedan tratar de una violencia, de una pérdida o de una furia súbitas, no se quedan en lo inmediato, miran a lo lejos. Y sobre todo porque sus protagonistas no son actores sino supervivientes (Berger 2012, 94).

L'escriptor fa referència en aquest fragment a la vulnerabilitat de Mal Pelo que consisteix en el fet de revelar aspectes de la realitat que queden suprimits per la rigidesa de les formes i la necessitat de desactivar una única mirada sobre el món, bo i ensenyant diferents perspectives, dubtes i possibilitats que únicament troben espai per expressar-se en el llenguatge poètic. Les col·laboracions entre Mal Pelo i John Berger treballen aquesta mirada que es desplaça d'allò particular cap allò universal en la memòria. La identificació del més proper proporciona un espai íntim que acull i protegeix davant de les erosions de caràcter personal (la intempèrie de l'existència, el pas del temps, l'oblit, la mort...) i les de caràcter social (domini, opressió, violència, massificació...).

És en el risc de mostrar-se obertament als altres on es troba la profunditat i el joc d'aquest llenguatge. El públic no llegeix racionalment l'ordre creat en les obres de Mal Pelo, però el rep d'una forma rotunda. Blumenberg (1995) compara l'espectador i el naufrag: el públic sol trobar-se a la vora del mar, sa i estalvi de la tempesta que està veient davant seu. No pateix perquè no pot naufragar i, per tant, està tranquil des de la seva posició d'observador. Però l'espectador de Mal Pelo és inclòs dins de la representació, s'estimula la seva mirada activa i també la seva capacitat d'empatia amb els intèrprets. Es reconeix a si mateix i connecta amb allò que està veient. La dansa sovint s'organitza al voltant d'una autoconsciència de la presència de l'espectador en el *hic et nunc* en el qual succeeix tot l'espectacle que inclou al públic d'una manera implícita. L'espectador és empès a tornar la mirada cap a si mateix i a endinsar-se —seguint la metàfora de Blumenberg— al mar (com a espai sense límits en què es troba allò desconegut, similar a la mort). Afrontar la incertesa del trajecte és un acte d'exposició i de valentia. Com suggereix Blumenberg (1995), l'ésser humà ha perdut la possibilitat de ser un simple espectador i queda submergit en el vaivé d'allò que succeeix, entre l'existència com a animal i la reflexió que produeix el seu pensament i la seva memòria.

Bibliografia

- Berger, J. 1972. *Ways of Seeing*. New York: Viking.
- . 2001. *Mirar*. Trad. de Pilar Vázquez. Barcelona: Gustavo Gili. (Títol original: *The Sense of Sight*, 1985).
- . 2003. *Páginas de la herida: antología poética*. Trad. de Pilar Vázquez. Madrid: Visor Libros. (Títol original: *Pages of the Wound*, 1994).
- . 2006. «Seis bailarines», *El País*, 26 de maig.
- . 2009a. *Why Look at Animals?* London: Penguin Books.
- . 2009b. *De A para X: una historia en cartas*. Trad. de Pilar Vázquez. Madrid: Alfaguara. (Títol original: *From A to X*, 2008).
- . 2012. *Cuaderno de Bento*. Trad. de Pilar Vázquez. Madrid: Alfaguara. (Títol original: *Bento's Sketchbook*, 2011).
- Blumenberg, H. 1995. «Estética y moral del espectador», a *Nafragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia*, 37–52. Madrid: Visor.
- Esquirol, J. M. 2015. *Resistencia íntima*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Mal Pelo. 2000. *L'animal a l'esquena*. Celrà: Mal Pelo.
- . 2013. *Swimming Horses*. Ed. de María Muñoz i Pep Ramis. Celrà: Mal Pelo.

ENTREVISTA A PEP RAMIS

Azucena Moya

Primera part: sobre John Berger

Com van començar les col·laboracions amb John Berger? A partir de quins textos van decidir que volíeu treballar amb ell?

El 1996, Lilo Baur, actriu i col·laboradora de Simon McBurney de Théâtre de Complicité, treballava amb el John en aquell moment. Ella ens va introduir en la seva obra. La María va fer el seu solo *Atrás los ojos* (el títol és una frase d'un poema del llibre *Páginas de la herida*, de John Berger), el 2002. Es va atrevir a demanar-li permís per utilitzar el seu text i el John, molt generós, va dir que sí.

Més tard, Lali Bosch, gran amiga de John, va venir a veure'n el resultat i l'estrena del treball al Teatre Lliure. Ella va fer possible la trobada i el principi d'una gran col·laboració entre tots. Després, vam engegar una relació més directa i profunda quan vam començar el procés de *Testimoni de llops*. A partir d'idees i d'assaigs, ell ens corresponia escrivint textos, missatges sms, etc.

Nosaltres incorporem els textos d'en Berger d'una manera versionada. És a dir, els modifiquem, els fem nostres. Els textos filosòfics o d'assaig presenten una gran dificultat... Una cosa és el pensament i l'altra l'escena.

Què us atrau més de la seva escriptura i per què van voler incorporar-la en la vostra dansa?

És una escriptura immediata, no gaire complicada de llegir, però que conté alhora rotunditat. És rotund quan par-

la i, a més, qüestiona molt, fa preguntes que a vegades no resol. Trobem en John Berger un escriptor que plasma allò que nosaltres voldríem escriure. Però, per sobre de tot, el que ens atrau és la seva humanitat.

Els textos no els illustreu, sinó que feu un esdevenir del cos. Com mostreu aquesta presència?

El pensament s'ha de canalitzar. Ha d'agafar carn i posar-se a terra. Llavors és quan l'entens, diguem que el païxes. Donar-li cos, *embodiment*, en anglès. És una traducció purament intuïtiva. Quan estàs en el procés de creació, treballem amb idees de base: imatges, pautes... Vas emplenant-te amb una mena de visió del que serà l'espectacle. Però no és tancat. És un procés en el qual tu vas afegint material. Llavors, a l'hora de crear, de posar-hi cos i dialogar amb aquest text, el que fas és un esforç. Et qüestionen quelcom tan senzill com: «això com ho moc?» Aquesta és la nostra eina al laboratori: intentar moure el cos, la veu i el text... De fet, John ens qüestiona constantment: «com ho faries això?», «Com ballaries aquest concepte o idea?».

Entenem que la intuïció no és aleatòria, sinó una part molt important de la intel·ligència humana, i també de l'experiència. És a través de l'experiència que ve la intuïció, et guia i et diu per on anar. No d'una manera raonada, sinó física. De fet, hem parlat amb en John d'això, i ell és un escriptor molt físic.

Es pot reconèixer en la seva escriptura una certa semblança als moviments de Mal Pelo i en Mal Pelo una contaminació de l'estil de Berger.

De fet, sí, ell toca temes que ens estem qüestionant. Les relacions de l'ésser humà, aquest distanciament de l'animal que som nosaltres mateixos o la voluntat de ser més que

un animal. En Berger fa que t'ho qüestionis, t'ho preguntis, et fa mirar altres autors... En fi, és provocador, incita a l'expansió del pensament.

Quina és la relació que teniu amb ell en el procés de creació? Per exemple, quan va venir a L'animal a l'esquena per participar com a observador de l'espectacle Testimoni de llops.

Amb el John comparteixes la vida. Li agrada dinar, beure vi, xerrar. I a l'estudi era així, venia i ens mirava apassionat. El veies pensant, escrivia. Era un viatge d'anada i tornada. Ell sabia què venia a fer, perquè de fet va col·laborar abans amb una altra companyia: Théâtre de Complicité. I sabia molt bé com estar a l'estudi, entenia molt bé què és crear una peça per a l'escena, i sobretot des del lloc on treballàvem. No teníem un text escrit ni res preparat. De fet, ho parlàvem molt, és com el procés de pintar un quadre: has de construir i qüestionar-te alhora.

Berger i tu compartiu una mateixa mirada com a pintors. És potser aquesta òptica que teniu en la manera d'entendre l'art, el que us fa a tots dos contemplar allò més físic?

Sí, perquè ell parla molt del gest. I et pot portar a ballar o et pot portar a pintar. Igual que et pot portar a tocar un instrument. És a dir, aquesta qualitat del gest, que està connectada amb un territori personal-creatiu, és el que tu distingeixes com a genuí quan ho veus. El traç d'un pintor és el que el fa característic. Per això, ell diu que té relació amb Miquel Barceló, un pintor amb un traç molt evident. Igual que nosaltres treballem molt sobre el territori del dubte, a ell li agrada veure que el traç no és només un, sinó que són molts que van retocant-se a si mateixos. Llavors veus la multiplicitat i la decisió final, de costat.

Com l'esbós d'El Cuaderno de Bento (2012) en el qual surt la María. S'hi veuen perfectament aquestes dobles línies de què parles. S'hi poden entreveure dos caps, fins i tot.

Sí, i ell no ho amaga. El que li agrada és veure tota la matèria del procés. És allò que és evident, que calles, però que és allà. Li dóna tanta importància a allò que dius com a allò que no dius, però que és evident. La pintura seria això: allò que intueixes i el traç que veus. Hi ha tota aquesta cosa d'aproximació, d'esbós, i després pintes a sobre.

Segona part: sobre el text

Com utilitzeu el text després de l'espectacle L'animal a l'esquena? Ho feu d'una manera més conceptual?

Sí, clarament és així, els primers textos eren gairebé com una eina sonora. El text era una textura musical. Moltes vegades jo parlava en mallorquí i sabia que no m'entenia gairebé ningú. Fins i tot, a vegades em demanaven si era una llengua inventada. El 2001 apareix un text que ja és propi, molt més personal, sintètic i directe. Aquest t'obre altres portes i, acompanyat amb tot allò que portàvem a l'escena, era una guia per anar creant paisatges. És una cosa que hem anat fent fins al final: el text utilitzat com a element dramàtic. És com plantejar preguntes moltes vegades: obres possibilitats i fa que canviï la percepció.

Hi ha algun canvi entre els textos que són d'altres autors i els textos que escriviu vosaltres per a l'escena? Per exemple, en Tots els noms?

Hi ha molt de la María, però també de la seva relació epistolar amb el filòsof madrileny Carlos Thiebaut. Utilitza el llibre *Historia del nombrar* i improvisa sobre això, lla-

vors escriu textos que sorgeixen a l'estudi i els envia al filòsof. Hi va haver una mena de relació a distància, tot i que la composició final és de la Maríia i, des del principi, ella ja sabia quina temàtica volia tractar.

Quina és la diferència, doncs, entre un text escrit per la Maríia i un de Berger a escena?

De fet, cap. En el sentit que, quan l'integrem des de fora, si és d'un altre autor, el modifiquem molt. El que no fem gairebé mai, per no dir mai, és agafar el text i posar-lo tal qual a escena. Donem llibertat al text. Quan estem improvisant, el llegim i anem dient-lo a la nostra manera. Així es van fent versions d'aquest text allà on hi poses part de tu. Al final, el text, tot i que prové en part d'altres autors, te'l fas teu. I això és el que demanem. Fins ara, els autors han estat molt generosos i no hem tingut cap problema a utilitzar-los lliurement.

Per què teniu aquest interès en el text com a camí d'investigació en la vostra dansa?

No ho sé. No m'atreviria a dir el tòpic que hi ha coses que amb la dansa no pots dir, perquè no ho crec. Suposo que, a causa d'on veníem tant jo com la Maríia, una de les coses òbvies que teníem en comú era l'exploració. No volíem l'etiqueta de «companyia de dansa», perquè nosaltres no ens hem dit mai així. Ens diem «grup de creació» de manera que tot el que tens a mà ho utilitzes per provar la creació escènica. Ara mateix estem molt ficats en l'ambientació sonora... No ens plantegem si es tracta d'un llenguatge o un altre, senzillament els utilitzem.

Sí que et podria dir que el text sempre dóna altres capes a la significació de l'escena. I el fet de crear capes sempre

ens ha interessat. Quan entra la paraula a l'escena, canvia tot. Això planteja moltes dificultats a vegades en l'àmbit del llenguatge, sobretot perquè com a públic hem estat educats amb: «vaig a veure dansa, o vaig a veure teatre de text, o vaig a veure cine o una obra contemporània»... Llavors, quan comences a hibridar, el públic té problemes de lectura.

Hi ha uns prejudicis a l'hora de mirar. Quan balles, la manera com et relaciones amb aquell que et mira no té res a veure amb la manera que ho fas quan parles. Són territoris perceptius molt diferents; tu ho reps d'una manera o d'una altra. És a dir, quan entra el text, entra la raó i el pensament i les preguntes. És una manera de mirar el món amb la qual estem molt avesats. Nosaltres mirem el món a través de la paraula. Per tant, és un salt gros, però provem de combinar-ho. Per això, a vegades anem en contra del text, mai no l'illustrem, volem que sigui una capa que s'afegeixi.

També utilitzeu la música de la mateixa manera que el text? La creeu específicament a l'estudi?

Sí, menys a *Bach*, que és un espectacle a part. Al principi, els músics treballaven amb la idea de fer peces musicals per a cada dansa. Jo crec que va ser a partir del 2001, quan vam començar a treballar molt amb l'Steve Noble la idea de banda sonora, més cinematogràfica. No construeixes peces, sinó una composició global, un fil temporal de música. No és primordial que sigui brillant per si mateixa sinó que tingui consistència per acompanyar i emfatitzar la peça.

Tercera part: sobre la trilogia

Creus que l'exposició «Refugi» de Swimming Horses és la culminació de les tres obres anteriors en què treballàveu uns temes concrets amb Berger?

Sí, no ho havia pensat mai així, però sí. Tot això és un llarg viatge. El John parla molt sobre la mirada. Parteix de qüestionaments bàsics sobre la mirada, la història de l'animal i, a partir d'aquí, s'obren moltes preguntes que neixen amb la lectura dels seus textos. És una recerca contínua, un espectacle és fill de l'altre. Acaba amb l'exposició de «Refugi» que és una revisió de tot això. Recordo que, fins i tot, a terra hi havia escampades les paraules clau que ens havien acompanyat durant la creació dels espectacles: «refugi», «bandada», «territori», «pàtria»... , una infinitat de paraules al voltant de les quals hem treballat.

També és curiós que la recerca comença amb el solo escènic de la Maria, després ho feu de manera conjunta amb més intèrprets i acabeu tornant a un format més petit, en què sou vosaltres dos.

Crec que té a veure molt amb la investigació sobre el territori. Aquí també hi fa molt el John Berger i la seva relació amb llocs com Palestina i Mèxic, amb els orígens, amb l'emigració i el fet d'estar desterrat. Estem en un segle impressionant de moviment migratori de gent. És un segle en què podem veure en el mateix moment grans creacions —és brillant el progrés que s'ha fet—, però també la destrucció que generem. És aquesta contradicció humana: som divins i som porcs, en el sentit pejoratiu de l'adjectiu. El John en parla molt, de tot això, i sempre intenta donar veu als qui no en tenen.

Estàvem molt involucrats amb el John, i amb un sol espectacle no en vam fer prou. És veritat que, en acabar l'exposició de «Refugi», estàvem extenuats, perquè va ser un mes d'estar tancats a Santa Mònica, fins i tot hi dormíem. Amb aquesta exposició vam acabar un capítol molt clar. A partir d'ara ho diré així, la trilogia.

A propòsit de la instal·lació «Refugi», hi ha una comparació de Berger sobre les relacions que s'estableixen en la cuina dels obrers i la dels burgesos. El dinar dels treballadors es fa a la cuina, comparteixen la taula, el pa, netegen el plat amb el pa, i tot s'impregna. I llavors parla sobre l'àpat important dels burgesos: el sopar, que és diferent al migdia quan treballes, fas una pausa i tornes a treballar. A diferència dels obrers que comparteixen el treball i l'esforç; els burgesos es reuneixen en una habitació diferent d'on s'ha cuinat el menjar, quan ja estàs net, has acabat el dia de treball i assisteixes a un acte social i públic. Això ho relaciono amb la vostra manera de fer i de presentar l'espectacle. El tipus d'espectacle que normalment veus com a públic, és el tipus de dansa que et serveixen fora de la de cuina. Allò que veus és pulcre, et vesteixes d'etiqueta i hi ha també el component social. Però en Mal Pelo no tens la mateixa sensació. T'arriba, com a públic, l'esforç i el comparteixes amb el ballarí, sembla que l'estem fent tots, l'esforç. Què és, doncs, el que Mal Pelo vol compartir amb l'espectador a la seva taula?

Ja m'has respòs tu: és la cuina. Aquesta analogia de la cuina és el perquè hem creat L'animal a l'esquena, que és el nostre centre. Veure l'artista només a partir del resultat final s'ha convertit en un comerç. S'insisteix a posar l'artista en un lloc especial, a formar part de tot això... relacionar l'artista amb la burgesia, que és capaç de comprar tot aquest art. És una cosa que no ens atrau. No ens agrada aquesta visió sobre l'art o sobre l'escena. Quan treballem per fer una

peça, volem veure qui hi ha darrere de la dansa i del text. Per això, no fem mai audicions, que tenen el mateix tipus de procés: ve la gent per ensenyar-te allò que se suposa que és el millor d'ell perquè tu puguis triar. Aquesta sensació és raríssima. És tan fals i impostat que no puc decidir, no tinc temps per conèixer aquella persona i veure si és el que m'interessa. Al final, alguns dels ballarins són del poble, estableixes una relació amb ells: sopes, dines, beus vi i veus si t'interessa compartir un camí amb aquestes persones. No m'ha de convèncer de res, perquè ja ho he vist. Ni ell a mi, ni jo a ell. Anem fent. Aquesta és la manera de treballar.

A escena intentem treballar sobre la vida, que traspuïn les maneres d'estar. Què passa durant tot aquest procés de la cuina? Quan presentes l'espectacle, no pots emportar-te la cuina sencera al Mercat de les Flors, per exemple. Et queda una cuina bruta, plena de trastos, on veus que encara hi ha coses bones, però no sempre pots posar-ho tot a un espectacle, has d'escollir. Moltes vegades, el que no hi cap va a parar a l'espectacle següent. Tot agafa una altra arquitectura, amb un altre *tempo*. Aquest és el cas de les instal·lacions de *Swimming Horses*, que són fruit d'una proposta expositiva que es nodria, entre d'altres, de materials anteriors revisats per a l'ocasió. Li dóna un sentit totalment diferent. Ho vam encarar com un procés creatiu, és a dir, teníem una idea bàsica, vam fer un equip de col·laboradors i vam anar a Santa Mònica a construir alguna cosa. Acabes borratxo de l'espai mateix. És una instal·lació molt emotiva. La voluntat era aquesta: posar la cuina allà i fer un plat amb totes les històries que ens han acompanyat durant aquests anys, i donar-los un altre «corpus».

Veus alguna progressió en l'ús del text en aquestes tres obres en concret, com a trilogia?

Jo no diria que és una evolució, perquè són diferents els punts de partida, el «com» els utilitzem. *Atrás los ojos* té dues guies de text: assaig, pensament del John: la mirada, la relació amb l'animal, la nostra posició salvatge com a humans dins de la natura; i, d'altra banda, la María amb els textos propis que viatgen en paral·lel i que explica una relació personal. El fet era com es parlaven aquests dos textos, acompanyats de vídeos bastant curiosos.

El vídeo final és un infantament real?

Sí, és el vídeo del naixement del Jordi Casanovas, intèrpret en molts espectacles de Mal Pelo. De fet, és l'únic vídeo que té color perquè així veus la sang. Una sang que no és fruit de la violència. El moment de l'infantament és sublim, molt amagat. El part, la mort i la seva relació són moments que s'amaguen, són tabús en la nostra societat.

És el que fa Mal Pelo, ensenyar allò que la societat intenta amagar. Berger també ho diu, l'intent de domesticar l'animal i portar-lo cap al terreny artificial, en què ja no té l'àmbit de relació crua amb la vida, i en què ja saps que no pot desbocar-se perquè està controlat.

Sí, són coses importants de posar sobre la taula. Per exemple, per a una de les exposicions que tenia més relació amb *Testimoni de llops*, la instal·lació a la Fundació Caixa Girona, vaig anar a filmar un escorxadador. A les cinc del matí, vam anar a filmar la mort quotidiana de setanta-cinc vedelles i un centenar de xais. Va ser impressionant constatar que la mort de tota aquesta carn està amagada, no és pública la manera com els maten. De fet, ens van crear problemes a l'exposició, la gent sortia espantadíssima. Però

això és el que passa al costat de casa teva cada dia. I vaig estar temptat d'editar-ho, però vaig pensar que no. Volia ensenyar-ho amb el so natural. La gent sortia escandalitzada. És una prova d'on som.

El vostre univers amb el de John Berger manté un punt de contacte amb la poètica de la vulnerabilitat i la resistència. Tot i que no és fràgil, sinó cru i fort.

Sí, es tracta de ser conscient que la vulnerabilitat et dóna poder. Quan tu acceptes que se't vegi vulnerable, en realitat et tornes més fort. Per què és tan impactant la vulnerabilitat? Perquè tots som vulnerables. És del que estem parlant, la vulnerabilitat... els punts de dubte, allò que no sabem i que sempre intentem amagar, sempre volem construir una cosa molt rígida i sòlida. Tots sabem que no som així, som també de mil maneres diferents. Molt emocionals, molt tous, etc. Tots tenim part d'això. Aquesta és la força de llegir el John; parla al mateix temps de grans conceptes i de coses molt petites. És el que et fa viatjar, un text, una mà... i, després, un concepte gran. El zoom d'allò quotidià del gest, de la mirada, d'un estar... Alhora, et parla de migracions humanes... Aquest és el viatge que hem fet també nostre i hem compartit amb ell.

En Mal Pelo sempre hi ha una resistència que es mostra amb els sons com al ralenti, de màquina treballant, d'esforç...

Sí, el John ho té i l'Erri De Luca també. La resistència ve de la ràbia i de la impotència, de com gestionar situacions. És necessari resistir per crear consciència, alternatives. Per això, dic que està «al costat». Quan m'ensenyes una vulnerabilitat, saps que estàs resistint a alguna cosa, és a dir, resisteixes a amagar-la, que és la tendència a seguir els patrons

de com i què mirar. Et resisteixes a ser mirat o a oferir-te a ser construït d'una determinada manera. Els humans creem patrons, i el que nosaltres intentem fer és trencar-los, donar una volta a la manera com mirem les coses, buscar capes diferents. El que fas al final és crear més patrons, però així s'amplien...

Amb el llenguatge veiem que no hi ha un sol sentit establert, sinó que donem explicacions i després hi pot haver tants sentits que acaben tombant el sentit únic i l'explicació pròpia. Per això, et preguntava si hi havia relació amb la trilogia i com es tracten els textos.

Amb la María, per exemple, el primer espectacle va ser més personal. El segon era una relació ja més directa amb en Berger. El teníem a l'estudi i vam fer un zoom sobre aquest territori més concret, les paraules base: la història de la bandada, del territori, de la pàtria. I va ser fer un zoom específic a les temàtiques que ens interessaven. En canvi, a *He visto caballos* vam fer una cosa que no havíem fet mai: parlar d'una manera més clàssica, és a dir, encarnàvem els personatges d'una manera més directa, perquè era la primera vegada que partíem d'un tipus de llibre diferent, no era un assaig, sinó una novella en forma epistolar. Es tractava de versionar part del text a l'escena d'una manera més teatral. Estàvem menys en el nostre territori.

En una entrevista amb en Marcellí Antúnez dieu que no podeu crear partint d'una narració. Què va passar amb la novella?

Doncs això, igual que abans ens havíem trobat amb la versió d'*El Quixot*, aquí era trobar què ens interessava de tot això: la situació. Va néixer d'una visita que vam fer a casa d'en John i nosaltres li vam dir quina era la situació bàsica que ens agradaria tractar. Ell ens va dir que tenia una

novella en marxa, però que estava inacabada. Vam parlar i ens va donar el manuscrit de *From A to X*. Nosaltres vam triar-ne dues cartes. Una que era la d'Aïda i la de Xavier, i les dèiem a l'escena amb un micròfon. Era més difícil tractar el llenguatge, perquè no estàvem creant una altra capa, com solem fer. Era una prova més sobre la manera de gestionar el text en escena. Trobar la dificultat fa que resisteixis i continuis provant-ho fins arribar a la solució. Moltes vegades no trobes la millor, però es tracta d'insistir-hi.

Com trieu quin text va en off i quin en viu?

Depèn del context. A «Manos», un fragment d'*He visto caballos*, el text va ser construït amb el John aquí, a Mas Espolla, fruit de la improvisació que feia la Maria. El John sempre tenia un micròfon posat per si volia intervenir, i recordo que li vaig proposar que digués un text que tenia escrit mentre la Maria ballava. Vam anar a l'estudi i vam improvisar, ell ho va dir i va ser genial. Llavors, aquest text estava impregnat de tot el que havíem viscut, del que havíem parlat, de tot el que s'havia informat, del que havia vist de la Maria. Aquest és el territori d'on sorgeixen els textos, s'impregnen i s'obren. Aquest va quedar com a text en *off*. En canvi, la resta dels textos de l'espectacle, els dèiem en viu. Jo tenia una gran dificultat de saber des d'on dir-los i com. Eren uns textos molt convencionals en el sentit que eren fixats en un lloc determinat amb un *tempo* determinat.

Rebeu el text i la veu paral·lelament? És igual la recepció de la veu en off que us diu alguna cosa que la vostra veu recitant el text?

La manera com et relaciones físicament amb el text és diferent. Una cosa és el text que dius tu a escena i, per tant, d'una manera o altra ets la palanca del text, l'accions, i una

altra és el text *en off*, que et permet viatjar d'una manera més distant. El tipus de resposta tampoc no sol ser immediata, ni directa amb els altres.

Em crida l'atenció que a través de l'espai sonor hi hagi una repetició, un tipus de frase sonora que sempre apareix en tots els espectacles de la trilogia. Creant espais onírics, estranys, pertorbadors.

Són paisatges sonors; moltes vegades gravem motors d'un molí o els sons del parabrisa. Normalment són sons absurds. Baixem la freqüència o el *tempo*, moltes vegades per donar una sensació diferent respecte al temps. A vegades té a veure amb el fet de disminuir o d'emfatitzar. El so repetitiu que fan les variacions, però bàsicament aquest so repetitiu crea un coixí temporal. A vegades, ni te n'adones, que ha entrat. Per exemple, a *El cinquè hivern* utilitzem el so «tic-tic-tic», i diem que és el so del silenci d'aquell moment.

El silenci mai no és complet ni total, sempre hi ha algun so. Això també passa a la trilogia? Hi ha aquest tipus de so ambient que es repeteix a les tres, tenen la connotació de silenci?

Aquest so és de l'Steve Noble. Ell treballa molt en aquesta època amb tocadiscs. Bàsicament, jugava amb discos de vinil de tota mena, sense prejudicis i els *loopejava* i *samplejava*. Ens agradava molt en aquell moment, a partir de música de balls de saló dels anys vint, per exemple, agafar un trosset i baixar-ne la velocitat... És veritat que, en fer-ho *loopejat*, sembla una màquina estranya, té com un ambient sonor que és pertorbador. Perquè hi ha alguna cosa que reconeixes en el so, però no pots dir què és.

En els darrers espectacles també hi treballem. Tu ho has dit, pertorbador, la capacitat dramaturgica que té el so és impressionant; i això és obvi, però no és tan obvi que s'ha-

gi treballat molt en escena. Sí que ha passat al cinema, però, en aquest nivell, en dansa s'ha investigat menys. Ara estem en aquesta voluntat de veure com el so el pots descontextualitzar. Serveix molt per fer zooms, per donar enfocaments molt concrets a vegades. És el que no pots fer amb l'ull; amb el so sí, t'apropa molt.

Això ens porta a allò visible i allò invisible. Per això, les tres peces tenen uns títols relacionats amb la mirada o al lloc on els ulls ja no hi arriben o ja no hi són.

Aquest és un dels temes, la memòria, el que has vist i el que no. Treballem també amb el que no veus, com pots percebre la teva esquena. El diàleg amb el John és constantment això. Es parla molt de la presència i la no presència, el que hi és i el que no hi és. El que pot parlar i no pot, la llum i la foscor, el moviment i la mort. La dualitat en John sempre és molt present.

El que m'interessa de Mal Pelo és precisament que porteu al terreny de la dansa la naturalesa humana i accepteu la mort, la sang, l'esforç, allò més cru i el que compartim tots.

La manera com treballem físicament és particular, podríem dir que improvisem i que no ho fem. No hi ha una necessitat de fixar allò que se'n diu coreografia a la manera tradicional, aprenent uns passos. Nosaltres el que fem de fa anys és acotar el context, la durada de temps i espai, però el resultat cada dia és diferent. Sobretot, quan fem solos i duos.

Vosaltres hi poseu el cos, això quotidià que aneu incorporant i observant a l'escena però altres espectacles et presenten un cos que està fora del cos humà. Perquè aquest té tanta tècnica que mai no podràs relacionar-te amb ell com a igual. T'ensenya coses que estan

fora del que un cos normal podria fer mai. Mal Pelo va fer espectacles molt diferents del que es mostrava llavors. La dansa del moment ensenyava una tècnica i no un cos. Uns passos coreogràfics, i vosaltres hi incorporeu text, vídeo, mostreu un cos i la seva humanitat. Ara, en canvi, des del 2014 més o menys, tots els espectacles de dansa tornen a incorporar altres llenguatges, gestos quotidians, etc.

Les generacions més joves estan preocupades també per descomprimir l'escena. Per no crear aquesta mena de cosos competitius, llocs de competició tècnica. En això s'havia convertit el llenguatge de la dansa. Li treus la història d'ensenyar les coses difícils que pots fer i ho situes en un altre pla. Aquest virtuosisme que cadascú té en les seves possibilitats físiques, el portes senzillament a un altre territori. Que el tens, la gent ho veu, però no cal tota l'estona subratllar això. En aquest procés de descomprimir pots utilitzar el cos d'una manera més democràtica, més lliure i juganera.

Si tot això ho transportem al llenguatge, si el concebem com un cos, quin paper té en escena?

El text fa això, descontextualitzar les coses. El que fem és, primer de tot, evitar l'obvietat. Si entra per exemple un vídeo, baixem la qualitat i la llum, l'alentim... perquè sigui una capa assimilable en el discurs de la peça. El text a vegades ens suposa moltes preguntes, qui el diu, com, des d'on, en *off* o en viu, el tallem o no, subratllem o no, cal o ja no és necessari? Aquest és el diàleg que tenim. El sentit és prioritzar: quan estàs a la cuina vols saber si, a allò que estàs fent, li sobra o li falta algun ingredient.

Celrà, L'animal a l'esquena, 26 de maig de 2016

DOCUMENTA TEATRAL

- 1 Jaume Mascaró Pons, *Paradoxes i metàfores: reflexions sobre teoria i arts escèniques*
- 2 Jaume Melendres, *Sobre els ismes, els istmes i el tren elèctric d'Èmpoli*
- 3 Rodolf Sirera, *Tot travessant el desert: l'autor com a adaptador. Quatre casos*
- 4 Sharon G. Feldman, *Sobre les influències, la tradició i altres ansietats: alguns dilemes de l'escena catalana contemporània*
- 5 Pere Salabert, *La màquina del teatre. Per a una biografia de la tragèdia*
- 6 Manuel Molins, *Una cruel estultícia (Teatre, Guerra i Veritat)*
- 7 María Muñoz i Pep Ramis, *Quan arriba el silenci*