

BEFORE
THE WORDS.
REFUGIO
TEMPORAL

11.03–28.08.2022



MAL PELO

HABITAR OTRO ESPACIO ¿DEJARÁS TU CUERPO?

Imma Prieto

Es bonito este lugar. Podría ser aquí¹

Un respiro. Una mirada. Un gesto... después, un roce. Silencio. De nuevo, un respiro, dos. Una mirada acompañada de un giro. Un gesto que abanica el aire compartido, el roce entendido como encuentro, choque o diálogo de cuerpos, sin necesidad de articular palabras, de momento.

Este inicio podría ser una posible partitura que tuviese por objetivo desgranar un espacio generado por el colectivo Mal Pelo. Un lugar que propicia encuentros repletos de cuerpos presentes y ausentes. Memorias de una escucha y aprendizaje común, de un haber querido deslocalizar(se) para volver a pensarse sin ataduras.

«Before the Words. Refugio temporal» presenta una reflexión compartida y abierta del colectivo Mal Pelo que articula, por tercera vez en más de treinta años de trayectoria, una escena deslocalizada que acentúa y fuerza el concepto *exposición*, expandiendo la invitación a los cuerpos de los visitantes que recorren las salas del museo. ¿No es la mayor exposición la que circunda los cuerpos? ¿No estamos todos constantemente expuestos a algo?

La exposición es el resultado de un proceso de trabajo llevado a cabo en varias fases. Una primera, en el centro de creación L'animal a l'esquena, y una segunda que ha tenido lugar en el propio museo, forzando de esa manera el modo de entender la institución, pensando en cómo habitarla desde un proceso de creación, sin obviar las dificultades y posibilidades que conlleva trasladar la vida a la institución museo.

La potencialidad del proyecto reside en hacer visibles los cuerpos en completa y libre exposición, en el sentido más radical, poético y violento de la palabra. La muestra se convierte así en

Margaret Williams, *Wrist*, 2009 (fotograma del vídeo).
Cortesía de la artista y Mal Pelo

1. Mal Pelo, *Highlands*, 2021.

un lugar de acogida y refugio, atravesado por universos escénicos plurales que habitan durante un periodo de tiempo otro lugar.

El colectivo Mal Pelo, con codirección de Pep Ramis y María Muñoz, es un grupo de creación escénica caracterizado por una autoría compartida, un hecho singular que no es fácil ni común y que, en cambio, es uno de los retos pendientes de nuestro tiempo. Desde 1989 han desarrollado su propio lenguaje artístico a través del movimiento y la creación de dramaturgias que incluyen texto, bandas sonoras originales, construcción de espacios y artilugios únicos, o el uso de la luz y el audiovisual como elementos vivos en la escena.

En esa escena, Mal Pelo ha hallado un lugar idóneo para depositar la necesidad de experimentar, preguntar y comparar temáticas e intereses vitales y comunes: el amor, el tiempo, las relaciones, el conflicto o la muerte, entre muchos otros.

En el modo de pensar los trabajos escénicos de Mal Pelo hay una serie de elementos que apuntan a una cualidad extraña, a una diferencia o movimiento respecto a ellos mismos, algo que los aleja de ser considerados simples objetos. Una doble naturaleza que provoca que la presencia de una silla, una planta o un animal nos obligue a preguntarnos: ¿sujeto u objeto?

Adentrarse en su universo nos conduce a una experiencia en la que el tiempo, los cuerpos y el espacio se desdobl原因, haciendo presente otras memorias. La dicotomía presencia-ausencia genera una partitura compartida en la que todo se mueve con autonomía y permeabilidad. Con ello, el grupo de creadores propone, a partir de la idea de desdoblamiento, un espacio común donde, esta vez, sus cuerpos aparecen sin estar e invitan a los nuestros a habitar. Ritmo, movimiento y reverberación incesante que acentúa la potencia que genera la idea de comunidad. «No miramos la escena como un destino final, sino como un lugar de tránsito, provocador de otras miradas, generador de otras materias. Basta con mirarlo que hemos dejado atrás cuando llegamos al estreno de un espectáculo y observar que está lleno de residuos, ideas, dibujos, imágenes. El poso de un trabajo al que ahora damos otra forma y otra estructura. La escena, al fin, como un lugar de pensamiento».²

2. Mal Pelo. *Swimming Horses*. Girona: Mal Pelo, 2013.

DE LA MANO, DEL PIE...

Ric Allsopp

Cada hombre tiene una escena, una aventura, una fotografía que es la imagen de su vida secreta

—W.B. Yeats¹

Corre el mes de enero y estamos a mediados de un invierno excepcionalmente suave en una comunidad agrícola rural de South Devon (Inglaterra). Estoy sentado en un estudio con vistas a colinas, campos y bosques cubiertos por la niebla, en la casa que es mi hogar desde hace treinta años. Fuera, una bandada de jilgueros belicosos se disputan con herrerillos y un par de trepadores unas semillas esparcidas por el suelo; ovejas negras pastan en el prado que hay junto a la casa o yacen a la sombra de los manzanos, acariciadas por el cálido y tenue sol invernal. En esta época del año el paisaje está tranquilo, salvo por algún vehículo agrícola o paseante de perro que descienden por el sendero hasta el valle. Esta escena rural continuará reproduciéndose en distintas condiciones de luz y sombra, de viento, lluvia, niebla y sol a medida que vayan cambiando las estaciones. Como las nubes que avanzan lentamente desde el sudoeste, este paisaje forma un recuerdo que va modulándose y del que no puedo desprenderme del todo; un recuerdo atravesado por otros lugares, otros valles, otros campos y otras personas.

La niebla se extiende sobre el valle como un filtro, más allá de los bosques, revelando y ocultando los detalles del paisaje, como la neblina de los recuerdos involuntarios que se cruzan e interrumpen o realzan nuestra experiencia cotidiana inmediata. En su exploración de la memoria, el escultor Christian Boltanski ha identificado en los detalles de las vivencias cotidianas lo que él denomina «pequeños recuerdos», consistentes en «los pequeños fragmentos de información que

1. Citado en Philip Marsden, *The Summer Isles: A Voyage of the Imagination*, Londres: Granta Books, 2020, p. 306.

todos nosotros atesoramos [y] nos hacen ser quienes somos». Estos pequeños recuerdos —un almendro en flor frente al edificio de oficinas de Mas Espolla, el sonido de una lechuza a través de una ventana abierta en plena noche, el sabor del vino tinto local— se dan cita en las narraciones e imágenes, cual catalizadores, y sus cualidades sensoriales y semánticas transmiten la cotidianidad y la experiencia de sus transformaciones en obras de arte.²

Me gustaría detenerme aquí en lo que yo percibo como una relación entre el lugar y lo que puede denominarse una «imagen coreográfica». La materialidad y la fisicalidad del lugar y los recuerdos, experiencias e imágenes que provoca no se aprecian a simple vista ni se experimentan como algo externo a nosotros, pero se impregnan como realidad a través de la experiencia vivida y encarnada. De los diversos espacios y capas de apariencia que afloran en la obra de arte emerge una imagen coreográfica, un «algo más» que trasciende los movimientos formales y los elementos escenográficos que, en relación con la actual exposición, conforman los trabajos que Mal Pelo han producido desde que se trasladaron de Barcelona a Celrà en 1989.

En 2003, más o menos hacia la época en la que Mal Pelo trabajaban en *Bach*, yo escribía sobre la relación entre texto, evento y ubicación y apuntaba que, aunque el arte haya desaparecido como «pacto simbólico», como medio de configurar otra escena opuesta a la realidad en la cual las cosas obedezcan a un conjunto superior de reglas, como ha sugerido Jean Baudrillard,³ sigue existiendo la posibilidad de crear zonas temporales de consenso y coherencia. Si el proyecto de arte es tomar el mundo fragmentado y hallar sus conexiones vivas fuera o más allá de un mundo cada vez más deslocalizado e institucionalizado, entonces debe hacerlo configurando

2. Boltanski, Christian (1996). *Réserve de Suisses morts*, 1991, <<https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/boltanski-christian/reserve-suisses-morts>>

3. Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Cambridge: Semiotext(e), MIT Press Books, 1983.

zonas temporales o lugares de reunión esencialmente localizados, y que en unas ocasiones se manifiestan dentro de las fronteras del mundo del arte institucionalizado y otras en cualquier otro lugar. En este sentido, pues, puede existir un espacio de interpretación que continúe redefiniendo los valores en relación con lo local y que dé lugar a un refugio ambiental o zona temporal que no excluya al mundo para proporcionar las condiciones para el arte, sino que, al contrario, se abra a él, a un mundo visto como fluido y efímero, en proceso de formarse; una redefinición constante de aquello que se está tratando, la comprensión de un vocabulario fluido y contextualizado de la interpretación, una ética de lo marginal en cuyo seno puedan construirse otros refugios y zonas temporales.⁴

En su análisis del proceso de «hacer», un término cuyas raíces etimológicas provienen de «encajar», el antropólogo Tim Ingold propone que hacer es «un proceso de *crecimiento*» y no una imposición de un diseño preconcebido sobre el mundo. Afirma que «ver la obra es unirse al artista como compañero de viaje, ver *junto* a ella cómo se despliega en el mundo, y no situarse *detrás* de ella, de una intención originaria de la que es producto».⁵ Quizá haya que señalar que la idea de una imagen coreográfica como un «algo más» que emerge en y a través de refugios y zonas temporales de espectáculos de danza no consiste en descifrar ninguna intención originaria o explicativa previa a la obra, sino en entender que esas imágenes evanescentes e inmateriales, y el «inconsciente coreográfico» del que afloran, son un aspecto clave de las receptividades y correspondencias que impulsan la obra dancística.⁶

4. Allsopp, Ric. “Text, Event, Location”. New York: Society for Textual Studies Conference, 2003.

5. Ingold, Tim. Making: *Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Londres: Routledge, 2013, p. 21..

6. Véase Marko Kostanić, «The Choreographic Unconscious: Dance and Suspense», 2008, disponible en: <http://bezimeni.files.wordpress.com/2008/10/kostanic_the-choreographic-unconscious.com>; y Alan Read, *The Dark Theatre: A Book of Loss*, 2020.

El título de este ensayo, «De la mano, del pie», pretende ofrecer una imagen física del proceso de creación, una aproximación a la vida y al arte que encapsula el proyecto de Mal Pelo en su sentido más amplio como el establecimiento de un refugio o zona temporal. Es una obra en curso que, en esencia, no separa los procesos de la vida y el arte, sino que se fundamenta en la experiencia de cómo vivimos a través de los esfuerzos, las alegrías y las frustraciones del trabajo manual y el movimiento, las tareas cotidianas de hacer, construir, plantar, cosechar, limpiar, lavar, atender, cuidar, cocinar, alimentar, comer, bailar, etc. Desde el punto de vista de la danza, la obra se alinea y amplía las posibilidades del «movimiento pedestre» en cuanto material coreográfico.⁷ Dichos procesos no están directa ni literalmente representados en su trabajo, pero, tal como explicaré, emergen de manera afectiva a través de este como una relación entre un pensamiento *desde* el cuerpo del bailarín y *desde* la atención del espectador, un encuentro afectivo de cuerpos en el espacio temporal del espectáculo que brota de las experiencias de cada individuo. Una imagen coreográfica, producida o, más bien, que surge del movimiento de la mano, del pie, cobra forma mediante la atención íntima al detalle del gesto cotidiano que conlleva. Lo que recuerda a la formulación de John Berger de la «receptividad» o «parecido» en el proceso de la propia obra de arte, concepto que ampliaremos más adelante.⁸

Bach (2004), el espectáculo de danza en solitario de María Muñoz, por poner un ejemplo de una obra concreta que (al menos para mí) emana una imagen coreográfica, es una obra especialmente formal, en apariencia abstracta y, sin embargo, intensamente sensible que, en parte, tiene que ver con las geometrías ordenadas, las polifonías y el rango emocional de *El clave bien temperado* de J. S. Bach, que proporciona (en las interpretaciones de 1962 a 1975 de Glenn Gould) el universo sonoro; y en parte también tiene que ver con el contrapunto

7. Steve Paxton sigue siendo una influencia decisiva en el planteamiento de las obras de Mal Pelo.

8. Berger, John. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Madrid: Árdora ediciones, 1997.

afectivo y vital que María Muñoz aporta a la obra, lo que es, tanto aquí como en otros trabajos, característico de su danza.⁹ Al revisar *Bach* en la versión en vídeo filmada por Núria Font en 2004, no puedo dejar de formularme la misma pregunta de siempre: ¿qué miro cuando miro danza?. Claramente, el «yo» que escribe aquí representa la experiencia más general del espectador, la de presenciar un espectáculo de danza-teatro en un momento y espacio concretos, sentado o de pie como público, en una relación formal con un escenario —en este caso, mediado y editado a través de la lente de la videocámara de Núria Font. Esta familiar relación «a distancia» con la danza-teatro o con la danza-arte sigue fundamentándose en una potencial reciprocidad de intenciones y en un contrato entre el intérprete y el espectador capaz de generar un campo semántico o afectivo de atención y absorción compartido.

Además de observar lo que hay que ver y escuchar y cómo puede transformarse y cambiar a lo largo de los 45 minutos de duración del espectáculo, también observo, o mejor, *observo en busca de* la aparición de una imagen coreográfica, de algo que trascienda el cuerpo visible y en movimiento dentro de un espacio escenográfico, de «algo más» generado por las intersecciones y las correspondencias entre la presencia encarnada de María Muñoz y la mía propia. Quiero hallar la imagen coreográfica *en el interior* de la práctica, en el acto de ser *con* el movimiento de la mano y del pie, de la extremidad y el ojo, pensando *desde* el cuerpo y pensando *junto a* la intersección de los cuerpos *en* movimiento, no «acerca» de la obra, sino *con* la obra, con el fin de alterar el planteamiento preposicional e inaugurar otra perspectiva.

En este debate de la encarnación, Ingold destaca que «por supuesto, tenemos cuerpos; es más, *somos* nuestros cuerpos. Pero no estamos envueltos en ellos. El cuerpo no es un paquete,

9. Bach también rinde tributo a las *Goldberg Variations* de Steve Paxton (1992); véase también la reconstrucción de las *Goldberg Variations* de Paxton que hace Jurij Konjar (2010); y *Powered by Emotion* de Mårten Spangberg (2003), que parte de una aproximación estética completamente distinta.

no es —por invocar otra analogía frecuente— un sumidero en el que los movimientos se asientan como el sedimento en una acequia. Es más bien un tumulto de actividad que se despliega». Cita a la filósofa de la danza Maxine Sheets-Johnstone, quien afirma que para nosotros, seres vivos y animados, el término «encarnación» no es experiencialmente apropiado. Sheets-Johnstone insiste: «No nos experimentamos, ni a nosotros mismos ni a los demás, como algo “empaquetado”, sino como seres en movimiento y movidos, en respuesta continua —es decir, en *correspondencia*— con las cosas que nos rodean.»¹⁰

Como espectador, me interesa cómo operan la atención, la receptividad y la correspondencia en un punto o momento en que aquello que yo aporto en términos de experiencia propia confluye *con* el movimiento que percibo como revelación de una imagen coreográfica transformadora, no estática. En su ensayo breve «Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible» (1997), Berger asegura que el artista es más un receptor que un creador. «Lo que parece una creación no es sino el acto de dar forma a lo que se ha recibido.» Y añade: «¿Qué es una semblanza? Las personas, al morir, dejan atrás, para quienes las conocieron, un vacío: un espacio que tiene contornos y es diferente en cada muerte. Dicho espacio, con sus contornos, es la semblanza de la persona y es lo que busca el artista cuando retrata a alguien. Una semblanza es algo que queda invisiblemente atrás.»¹¹ Extrapolado a la danza, ese «algo» inmaterial y evanescente quizá sea el «algo más» de una imagen coreográfica, un algo más que cristaliza a partir de un «subconsciente coreográfico», idea sobre la que volveré.

Analizando la tendencia a contemplar el movimiento (tanto en la danza como en la política) «a través de la lente de la detención» y, al hacerlo, «fijar lo que se mira» y «eliminar el movimiento que haría trascender el evento», el coreógrafo y activista Randy Martin propone una corrección: «Pensar, ver y sentir desde dentro de la danza equivale a no asimilar el movimiento como algo estático desde nuestra postura

10. Ingold, Tim. 2013: 94.

11. Berger, John. 1997.

evaluativa.»¹² Así pues, según Martin es en los primerísimos momentos de un espectáculo cuando experimentamos el presagio de lo que está por venir, de lo que se pone en movimiento.

Bach es una obra que empieza con los pies, con el sonido y el movimiento de pisadas mientras María Muñoz, vestida de negro, se interna en un «vacío» tenuemente iluminado o, mejor dicho, en un espacio escenográfico neutro, no solo para determinar el punto de dicho escenario en el que comenzará el espectáculo de danza en un sentido instrumental, sino para trasladar con ella un sentido encarnado y palpable del mundo exterior, que no es un mero mundo que representar o interpretar, sino un mundo que vivir y seguir explorando «por otros medios». Conforme la luz se vuelve más intensa, vemos solo su rostro y manos iluminados sobre su atuendo negro, unas manos que, en silencio, se elevan lentamente hacia la luz. El silencio da paso al sonido y la quietud da paso al movimiento alternando entre «secciones» formales enmarcadas por los preludios y fugas de *El clave bien temperado*. Los recuerdos, y la reminiscencia de los movimientos y gestos que los acompañan, están determinados o se enfrentan a la resistencia de las sensaciones y percepciones afectivas en correspondencia con lo que nos rodea, y se proyectan más allá del espacio escenográfico. Estos movimientos iniciales —de la mano, del pie— prefiguran la precariedad y la vulnerabilidad de la vida cotidiana que tiene lugar dentro de las estructuras formales que erigimos frente a sus incertidumbres.

Si bien no existe un contenido textual convencional en *Bach*, cualquier cosa que pueda «leerse» (como la danza) puede tratarse como un texto, el entretejido de un campo semántico y afectivo no limitado a un código escrito, hablado o verbalizado. Maxine Sheets-Johnstone ha señalado que «[...] las articulaciones gestuales del pensamiento se *perciben* en lugar de *apercibirse* como en el habla». Dicho de otro

12. Randy Martin, 2011: 30, «Between Intervention and Utopia: Dance Politics». En: Klein, G. y Noeth, (ed.), *Emerging Bodies: The Performance of World Making in Dance and Choreography*, Bielefeld: Transcript Verlag, 2011, p. 30.

modo, los movimientos de la danza básicamente se sienten, se notan, en lugar de encajarse en (o «detenerse» dentro de) un vocabulario preexistente del movimiento.¹³ En algunos momentos de *Bach* existe, en mi «lectura», un breve mas palpable texto *sotto voce* que casi aflora y se condensa en sonido, pero que, como el mismo movimiento, se evapora y no deja una estela audible, sino un espacio vacío cargado dentro de los gestos y movimientos que prácticamente le han dado forma. Interferir en el lenguaje, interferir en el movimiento, en la perspicaz visión de Caroline Bergvall es «situarse en el flujo que abunda, en el vasto oleaje de la contemporaneidad nublada personal. Es un proceso de excavación social y mental explorado hasta un punto extremo», un proceso que «intenta llegar a las incertidumbres excitables e irradiadas de nuestras vidas habladas y encarnadas colaborando, participando y observando a través de las complicidades impuestas por las redes lingüísticas y los andamiajes culturales».¹⁴

Al seguir viendo *Bach* me surge otra pregunta: ¿qué se mueve en la imaginación o el recuerdo de María Muñoz mientras baila? Percibo los gestos, las expresiones y los residuos emocionales que fluyen a través de su rostro y su cuerpo como corrientes subterráneas y remolinos que agitan la superficie del mar. Por descontado, está la memoria física y muscular de los aspectos de la coreografía encarnados e interiorizados, pero, adoptando la línea de cuestionamiento de Marko Kostanić: «¿qué horizonte receptivo se oculta tras la mirada [del intérprete]» que vemos en *Bach*? Evidentemente, nunca lo sabremos con exactitud, pero como «subconsciente coreográfico» sí se comunica y halla su forma a través del movimiento y el ritmo, de la presencia y la receptividad de la persona que se mueve *con* él mientras se desarrolla.¹⁵ La idea de un «subconsciente

coreográfico» que puede dar origen, revelar, cristalizar o cobrar forma como imagen coreográfica y que yo atribuyo a la vivencia de un lugar tiene uno de sus orígenes en la *Breve historia de la fotografía* de Walter Benjamin (1931), donde este escribe: «[...] encontrar el lugar inaparente donde, en la indeterminada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya mucho, todavía hoy anida el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podemos descubrirlo. La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo, distinta sobre todo porque, gracias a ella, un espacio constituido inconscientemente sustituye al espacio constituido por la conciencia humana.»¹⁶ Una expresión clave aquí es «sustituye al espacio constituido», expresión que también permea la idea de William Forsythe de un objeto coreográfico como «modelo de *transición* [la cursiva es mía] potencial de un estado a otro en cualquier espacio imaginable», si bien aquí el espacio constituido por el subconsciente es inmaterial, en el sentido de «invisible» de Berger, aunque perceptible.¹⁷

La imagen coreográfica que aflora en *Bach* y en el resto del trabajo de Mal Pelo entre el intérprete y el espectador como un momento de correspondencia o receptividad también se enmarca en un sentido más amplio de «cinestesia social», tal como la ha descrito Randy Martin: «Sin embargo, antes de que haya movimiento, enunciado o inscripción debe haber una sensibilidad compartida, alguna matriz de presiones y aglutinaciones físicas que orienten y dispongan lo que puede producirse como una práctica corporal o lo que puede concatenarse en las prácticas de la danza. Este predicado de movimiento, esta disposición a congregarse, adherirse, atravesar, alinearse y realizar movimientos locomotores, la base

13. Citado en Brian Rotman, *Becoming Beside Ourselves*, Durham: Duke University Press, 2008, p. 17.

14. Caroline Bergvall, *Meddle English: New and Selected Texts*. Nueva York: Nightboat books, 2011, p. 18.

15. Para consultar un análisis detallado del «subconsciente» y sus implicaciones ideológicas y filosóficas en el arte y el espectáculo, véanse

Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, 1993; Kostanić, 2008; y Read, 2020.

16. Benjamin, Walter. *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro Libros, 2014 [1931].

17. Forsythe, William. «The Choreographic Object», 2008, disponible en <<https://www.williamforsythe.com/essay.htm>>

física y el sustrato dinámico de una coyuntura social e histórica concreta, puede denominarse «cinestesia social».¹⁸

Es precisamente esa «cinestesia social» la que se desarrolla, informa y continúa modelando deliberadamente los refugios y las zonas temporales para la danza y el espectáculo que Mal Pelo han nutrido en los últimos treinta años en los edificios, campos, bosques y valles de Mas Espolla; una cinestesia social, no meramente individual, que supone una condensación del lugar en la obra de arte y que resurge más allá de la obra de arte para revigorizar el lugar y a las múltiples personas que ha implicado y apoyado. El hecho de que una obra de arte y unos artistas puedan canalizar de manera consciente e inconsciente una imagen de la «vida secreta» propia, tal como la describe W.B. Yeats, es una medida de una cinestesia social, una predisposición a trabajar afectivamente con otras personas en pos de futuros e imaginaciones compartidas, por individuales o temporales que sean.

El poeta Charles Olson escribió: «lo que no sabemos de nosotros / de quiénes yacen / enroscados o sin alzar el vuelo / en el tuétano del hueso / dijo uno: del ritmo sale la imagen / de la imagen sale el conocimiento / y del conocimiento viene / un constructo».¹⁹ El «conocimiento» que emerge de este proceso no es una racionalización, un «acto crítico de juicio que fija lo que observa», sino un conocimiento propioceptivo que surge de una atención íntima y afectiva a los detalles de incorporación y cinestesia social que emanan de las complejidades y las demandas de lugar, de ese «otro lugar» que es «la escena de alguien, la aventura de alguien, la fotografía de alguien que es la imagen de [nuestra] vida secreta», una imagen a la que la obra de arte, y las atenciones y las percepciones de quienes la crean, puede proporcionar un refugio temporal.

18. Martin, Randy 2011: 34.

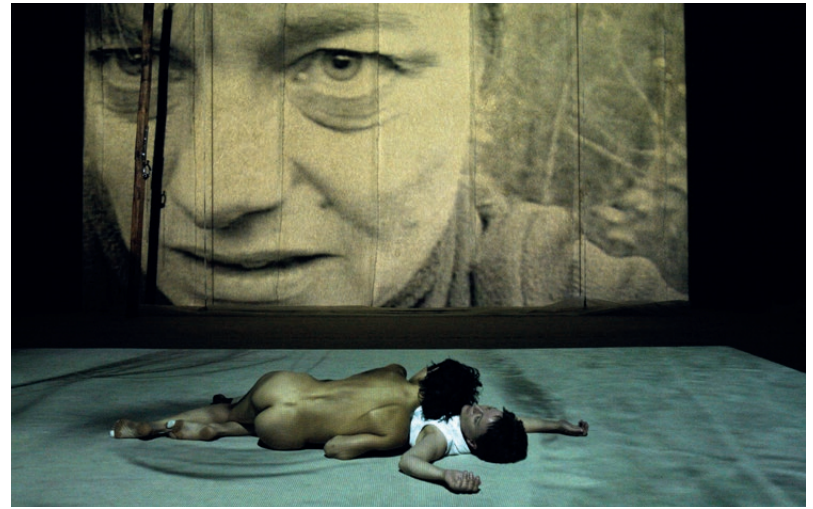
19. «what we do not know of ourselves / of who they are who lie / coiled or unflown / in the marrow of the bone / one sd: of rhythm is image / of image is knowing / of knowing there is / a construct...» Charles Olson. «ABCs (2)», en: *The Archaeologist of Morning*. Londres: Cape Goliard, 1970 (1ª ed. 1949).



Pep Ramis, *Hiena*, 2006, dibujo



María Muñoz y Jordi Casanovas en el espectáculo
Testimoni de llops, 2006



Nicole Balm y Leo Castro en el espectáculo
Testimoni de llops, 2006



Jordi Casanovas en el espectáculo *Testimoni de llops*, 2006



María Muñoz en el espectáculo *He visto caballos*, 2008



AUSENCIA & PRESENCIA. UNA NUEVA INCURSIÓN EN EL TERRITORIO MAL PELO

Carlota Subirós Bosch

Y aurait-il des territoires dansés (puissance de la danse à *accorder*)? Des territoires aimés (qui ne *tiennent* qu'à être aimés? Puissance de l'amour), des territoires disputés (qui ne *tiennent* qu'à être disputés?), partagés, conquis, marqués, connus, reconnus, appropriés, familiers? Combien de verbes et quels verbes peuvent faire territoire? Et quelles sont les pratiques qui vont permettre à ces verbes de proliférer?

—Vinciane Despret, *Habiter en oiseau*¹

Hace ya algunos años que me sobrevino esta imagen: que Mal Pelo es, sobre todo, un territorio.²

Un territorio de vida y creación, un territorio de profunda exploración de las artes desde el cuerpo. Un territorio de lo imaginario, poblado de figuras inolvidables, de personas-animales, de humor y melancolía, de filosofía y dolor y belleza y movimiento. Un territorio al pie de Les Gavarres, a las afueras de Celrà, cerca de Girona. Un territorio con suaves colinas, y bosque sombrío, y olivos, y tierra trabajada, y burros pastando. Un territorio de complicidades y colaboraciones que trascienden fronteras y lenguajes, que perduran

1. Despret, Vinciane. *Habiter en oiseau*. Arles: Actes Sud, 2020, pàg. 41. [¿Podría haber territorios danzados (el poder de la danza para acordar, para conciliar)? ¿Territorios amados (que no *quieren* sino ser amados: ¡ah, el poder del amor!), territorios disputados (que no *quieren* sino ser disputados), divididos, conquistados, marcados, conocidos, reconocidos, apropiados, familiares? ¿Cuántos verbos y qué verbos pueden crear territorio? ¿Y qué prácticas permitirán la proliferación de estos verbos?].

2. Subirós Bosch, Carlota. «Territori Mal Pelo». En: *Performances de la mirada*. Barcelona: Mercat de les Flors, 2013-2014.

Fotografía reproducida en el libro *Swimming Horses. Mal Pelo*, editado en 2013

a lo largo de los años. Un territorio donde el trabajo de cada día es exigente y al mismo tiempo se inscribe en un viaje muy largo, muy profundo, muy tenaz. Un territorio de sabrosas comidas alrededor de una mesa de madera oscurecida por el tiempo, de paisajes serenos a la vista, de viajes y crianza y vida doméstica y búsqueda continua. Un territorio en el que se cultivan la complejidad y la sutileza tanto como la esencialidad más contundente. Un territorio donde los resultados no se miden por los espectáculos realizados, sino por la calidad de cada uno de los momentos vividos y por el sentido profundo que recorre toda la acción. Un territorio en el que la escena intensifica la vida y la vida intensifica la escena.

En el tránsito del invierno a la primavera de este 2022, cuando ya se cumplen dos años desde el inicio de la imparable pandemia que ha enturbiado gravemente nuestras vidas, Mal Pelo nos ofrece una nueva incursión en su fértil territorio. Un territorio que contiene siempre la poderosa calidez del *hogar* y, al mismo tiempo, la indómita promesa de la *aventura*.

En esta ocasión, la invitación se emplaza en Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, en cuyo interior podemos recorrer algunos de los impulsos de Mal Pelo convertidos en volúmenes, en texturas, en imágenes, en objetos, en voces, en rastros, en sonoridades... Presencias y ausencias que nos proponen un viaje a nuestros propios territorios interiores.

intensidad de la presencia

Mal Pelo es un grupo de danza y creación escénica fundado en 1989 por María Muñoz y Pep Ramis. Ella era entonces una joven bailarina nacida en València que había practicado atletismo de competición y se había formado en escuelas de danza de Ámsterdam y Barcelona. Él era un joven mallorquín de Manacor que había estado en contacto desde la infancia con la música y la pintura, y se había formado en el terreno de las artes plásticas, las marionetas y la voz. Al encontrarse descubrieron un territorio de investigación compartido, centrado en la exploración de la escena desde el cuerpo. En los más de treinta años de trayectoria conjunta con Mal Pelo

han estrenado cerca de cuarenta espectáculos, han montado algunas exposiciones e instalaciones, han editado tres libros exquisitos sobre su propio trabajo, han colaborado con una amplia constelación de artistas de disciplinas diversas, han desarrollado una fecunda labor pedagógica y han impulsado el espacio de trabajo L'animal a l'esquena, que desde 2001 acoge en el Mas Espolla residencias artísticas, laboratorios de investigación, propuestas de formación especializada, presentaciones de proyectos y otras muchas actividades en torno al cuerpo, el pensamiento y la creación.

Uno de los hilos de oro que recorre esta labor incansable es la *intensidad de la presencia*. Estar plenamente presente en lo que se hace en cada momento. Intensificar esa cualidad. Explorar a fondo la singularidad de cada cuerpo, de cada intérprete, de cada gesto, de cada palabra, de cada textura de movimiento. Hacerla crecer en su excepcionalidad, darle fuerza y a la vez respetar su fragilidad. Darle espacio.

Los espectáculos de Mal Pelo combinan danza, cuerpos que bailan, que hablan, que escuchan, que respiran, que miran, que piensan, que laten, que se recogen, que se exponen. En el territorio Mal Pelo raramente se habla de coreografía. Se habla de materiales, de cualidades, de zonas y partes específicas del cuerpo, de texturas poéticas que atraviesan la fisicidad. En el territorio Mal Pelo se cultiva la confianza en cada intérprete para que llegue al límite de sus posibilidades expresivas y asociativas. En el territorio Mal Pelo se cultiva una mirada entregada a la particularidad de cada cuerpo, a su carácter irreductible, a su sabia apertura en escena.

Hoy en día, la presencia es un escándalo. Hoy en día, la presencia es un tesoro.

En torno al universo Mal Pelo han orbitado siempre figuras de una intensidad sobrecogedora, a menudo hermanada con una extraordinaria discreción. Ahora cierro los ojos y algunas aparecen al vuelo; algunas entre muchas más. La diseñadora de sonido Fanny Thollot, que desde su silencio reconcentrado convierte la escena en música palpitante. La bailarina y creadora Leo Castro, que aviva todo cuanto toca y todo cuanto ve. El realizador de vídeo Xavier Pérez, que

confiere densidad y trascendencia a todas las imágenes grabadas y proyectadas que habitan este universo. La cineasta y videoartista Núria Font, que ha dialogado íntimamente con su danza desde el lenguaje audiovisual y la pasión compartida. Los bailarines Jordi Casanovas y Enric Fàbregas, cada uno dispuesto a desplegar toda su energía única, juguetona, animal, tierna, bestial. La diseñadora de moda y figurinista Carme Puigdevall i Plantés, que con su gusto por las telas y los colores y los volúmenes acompaña el trabajo del grupo de intérpretes para lograr los pesos y los cortes que favorezcan a cada uno de los cuerpos. El iluminador y jefe técnico August Viladomat, artesano de sonrisa burlona y sabiduría modesta. El compositor Steve Noble, que durante muchos años cabalgó con ímpetu la sonoridad de sus espectáculos. La bailarina Federica Porello, que irradia y concentra cualidades infinitas. El escritor y poeta y dibujante y crítico de arte John Berger, que vivió una intensa relación de fascinación mutua con Mal Pelo, y que todavía hoy sigue nutriendo su pensamiento, su amor, su creatividad.

Las presencias no se acaban, no se agotan. Las presencias amadas son inagotables. Son un refugio y un estímulo continuo. Un refugio infinito ante las inclemencias de la vida.

A lo largo de los años –siguiendo los ciclos insoslayables de la proximidad y la distancia, del entusiasmo y la enfermedad, del nacimiento y la muerte–, la presencia comprometida está ahí siempre, perdura, se transforma con las circunstancias y al mismo tiempo las trasciende. En la obra de Mal Pelo late ese largo camino, profundo, sostenido, en continua evolución. Pese a los avatares inevitables que marcan todas las relaciones, las presencias son entregadas, fuertes, incondicionales. En el trabajo diario, son colaboraciones entendidas como un espacio de encuentro, de descubrimiento, de generosidad creadora. En escena, son cuerpos intensos, personalidades que se ofrecen en toda su plenitud.

La danza es un espacio de expansión, de presencia dilatada. El territorio Mal Pelo y sus *poemas escénicos* han sido siempre para mí la experiencia de un *presente intensificado*.

bemos envejecido tantas veces...

Otra de las intensas presencias en el territorio Mal Pelo es la que reclaman ciertas palabras. Textos con la concisión de un epigrama o el despliegue de un desenfundado monólogo interior, pero marcados siempre por una inequívoca sensación fragmentaria. Son textos que nos hacen sentir que hemos entrado sin preámbulos en un diario íntimo, de vida personal. Frases que resuenan con una cadencia concreta, en la voz de quien las dice. Frases que desgranar inevitablemente un pensamiento, aunque también cuajan como un coágulo, como una incitación, como una puerta que se entreabre e inaugura un nuevo camino.

Para mí, una de ellas es esta, en la voz de María: «Hemos envejecido tantas veces...».

Es una idea que me llega también de una de las grandes novelas de John Berger, *King* [Rey]: que el agua tiene siete pieles, que cada capa del agua que la mano atraviesa aporta una nueva cualidad. Que lo que percibimos como agua, como una vida, en realidad reverbera continuamente a través de muchos estratos sucesivos, de muchas capas simultáneas. Que todas las edades pasadas conviven con la persona que hoy somos.

Cada uno de nosotros ha envejecido ya tantas veces...

Mal Pelo toca continuamente estas diversas capas, sin miedo, con osadía, pero con infinita delicadeza. En el territorio Mal Pelo el paso del tiempo es un foco de meditación continua, ya que el trabajo con el presente intensificado se corresponde con una lúcida consciencia de lo efímero, de la continua transformación del cuerpo, del diálogo siempre renovado entre el peso y la ligereza, con la energía y con el *tempo*. Ahora que el grupo ha recorrido ya más de tres décadas de búsqueda ininterrumpida, la transmisión de conocimiento entre generaciones aparece como otro de los ejes fundamentales de su trabajo, así como la preservación y la constante evolución del saber acumulado.

el valor de la artesanía

La madera bien trabajada por unas manos sabias envejece bien. Una de las vocaciones esenciales del territorio Mal Pelo

es el trabajo bien hecho, el cuidado de los materiales, la piel con piel, la creación desde la escucha. En el territorio Mal Pelo, tanto el ensayo como la investigación como la vida doméstica se abordan desde el compromiso inmediato con lo que se está haciendo, ya sea en la cocina, en el taller o en el estudio. En esta actitud resuena también la poética esencial de John Berger, así como el pensamiento de otros autores leídos con profunda atención, como el escritor italiano Erri de Luca, el arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa o el sociólogo estadounidense Richard Sennett. Los cuatro autores comparten una reflexión activa y extraordinariamente sugerente sobre el conocimiento corporal, sobre las cualidades materiales percibidas a través de los sentidos y llenas de asociaciones concretas y memoria experiencial.

Ahora bien, por más sofisticado y libre que pueda llegar a ser el viaje intelectual, en el territorio Mal Pelo el pensamiento nunca puede dejar de ser un pensamiento *encarnado*, situado en el cuerpo, localizado en el tiempo y en el espacio, convertido en movimiento y en respiración, inscrito en las circunstancias vitales. Eso es lo que siempre le da también su extraordinaria reverberación personal.

La palabra *artesanía* parece de una época ya pasada. No es cierto. Hoy en día, cuando todo es cada vez más virtual, más etéreo, más intangible, el tacto es más necesario que nunca. El tacto firme, decidido, sensible, explorador, cuidadoso, delicado. El contacto. El saber hacer. El *saber hacer de verdad*, con las manos, con el cuerpo, desde el compromiso.

Mal Pelo cultiva la probatura diaria, la fisicalización de las ideas. Papel, ropa, madera, linóleo, hierro, paja, yeso, cinta, libro, libreta, ordenador, dibujo, mesa, silla, zapatos, auriculares, arena, pantalla, pintura, gasa, tierra, tinta, máscara, alas, sombrero, hueso, clavo, artefacto, cachivache, planta, perro, caballo.

Mano, ojo, dedo, piel, espalda, columna, sacro, vértebra, cadera, pie, tobillo, rodilla, muslo, isquion, escápula, nuca, cráneo, frente, mejilla, clavícula, axila, codo, muñeca, giro, salto, caída, suspensión, aire, tierra, soporte, peso, gravedad.

Artesanía es escucha. Diálogo. Búsqueda. Invención. Tradición. Herencia. Memoria. Innovación.

intimidad de la ausencia

Otra de las frases que para mí resuena con fuerza en el territorio Mal Pelo es esta, en la voz de John: «Alguien recuerda tu cuerpo ausente... Alguien recuerda tu cuerpo ausente con ternura. Ya sé que es un gran reto, pero ¿podrías interpretar este recuerdo?».

En este punto, la voz de John se trenza con la voz de Pep: «Existe un rincón de tu cuerpo que a mí me excita mucho, y tú nunca sabrás cuál es».

Y a partir de ahí se desbocan para mí los recuerdos, la memoria repleta de imágenes y palabras y emociones y vivencias de algunos de los espectáculos del territorio Mal Pelo disfrutados a lo largo de los años, que laten ya en la propia fuerza de sus títulos. María abriendo el alma hacia dentro y hacia fuera en *Atrás los ojos*; Pep viajando y dibujando con luz en *The Mountain, The Truth & The Paradise*; todo el grupo haciendo que el espacio entero gire en *Testimoni de llops*, con la mesa de trabajo como centro gravitacional; la música hecha cuerpo y pura belleza humana en cada nueva ocasión de *Bach*; Pep volando furiosamente en *Dol*; el universo de sueños que latía en *La Calle del Imaginero*; Enric chillando, acurrucado en lo alto de un tronco suspendido en el aire en *La esperanza de vida de una liebre*; la desnudez absoluta de María en *He visto caballos*; Federica concentrando en sus ojos inmensos toda la energía del teatro en *On Goldberg Variations/Variations*; María con bigote y gorro, recorriendo los laberintos de las palabras y el amor en *Todos los nombres*; Pep cargado con un árbol en *L'animal a l'esquena*, buscando su sitio exacto; María bailando inconteniblemente sobre la imagen de un caballo galopando en el centro de la inmensidad blanca de *An (el silenci)*, donde después Jordi hacía chasquear provocadoramente sus botas puntiagudas; las siluetas depuradas de Pep y María en *El cinquè hivern*, ahondando en el diálogo profundamente conmovedor que sus figuras han ido tejiendo *avec le temps*, de solo en solo y de

dúo en dúo; Leo desafiando al público en medio de la belleza sublime y estremecedora de toda la vida acumulada en *Highlands*; la presencia de cada cuerpo y cada voz, que con cada nueva pieza se engrandece y entra en relación con nuevas incorporaciones, como en el contrapunto infinito y siempre en fuga de la música de Johann Sebastian Bach, que fluye como un torrente por las últimas creaciones del grupo.

Hablamos de la intensidad de las presencias, pero esa intensidad está inexorablemente unida a la *intimidad de las ausencias*.

La añoranza es una fuerza poderosa en el territorio Mal Pelo. La añoranza es motor de vida y de deseo. La añoranza es hermana del anhelo.

(En el documental de Wim Wenders sobre Pina Bausch,³ la bailarina que sustituyó a la coreógrafa en la pieza *Café Müller*, después de su inesperada muerte, identifica que lo que daba tanta fuerza a la presencia de Pina en aquella inolvidable pieza era una especie de *agujero* que se abría dentro de su persona cuando bailaba, un agujero que solo podría definirse con la palabra alemana *Sehnsucht*, que alude tanto a la *añoranza* como al *deseo*, al anhelo más profundo.)

La fuerza de la presencia seguramente no puede entenderse sin la fuerza de las ausencias. Aquellos que no están, alimentan a los que están. Todo lo vivido antes late en el instante presente. Todo lo que hemos amado –los momentos de exaltación, los momentos desahogados, todo lo que hemos bailado, todo lo que hemos pensado en un destello fulgurante, las miradas cómplices, la calidez de las manos confiadas–, todo ello se condensa en el aire, todo ello se refugia en la memoria del cuerpo y el espacio.

Cada estancia es un escenario. Cada escenario es una ocasión de vida.

Mal Pelo nos ofrece hoy, en Es Baluard Museu, un refugio temporal. Aquí no hay intérpretes en presente. El cuerpo que habita este espacio es el nuestro. El aire está repleto

3. Wenders, Wim. *Pina*. 2011.

de ausencias. El momento se abre a nuestra presencia. Un grupo de danza y creación escénica nos sitúa en el centro del escenario.

La *Divina Commedia* de Dante se abre con estos versos:

*Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.*⁴

En el territorio Mal Pelo siempre nos encontramos *a la mitad del camino de nuestra vida*. En el territorio Mal Pelo, la *selva oscura* es el bosque infinito de todos los sueños y de todas las narraciones. En el territorio Mal Pelo no hay *caminos directos*, sino que cada paso es una aventura. En el territorio Mal Pelo podemos *perder* con confianza, porque sabemos que perderse es la condición necesaria para poder *reencontrarnos*.

En el territorio Mal Pelo todo lo que ahora sucede es el eco de muchas historias vividas. Los movimientos dejan un rastro; el rastro se borra, pero el aire conserva su memoria. Todas las aguas comunican. El pasado y el futuro también comunican. La presencia y la ausencia reverberan en los espacios trabajados con las manos, con la piel, con el corazón.

La danza que hoy anhelamos es la que bailamos en nuestro territorio interior.

4. La traducción de estos versos al castellano es de Nicolás González Ruiz: *A la mitad del camino de nuestra vida / me encontré en una selva oscura, / porque había perdido la buena senda*.



María Muñoz con John Berger en La Llibreteria,
Girona, 2008

DONDE NADAN LOS CABALLOS

Una conversación entre John Berger,
María Muñoz y Pep Ramis

La puerta; detrás de ella, el paraíso del corazón. Nuestras cosas —todo lo nuestro— se agudizan. La puerta es puerta, puerta de la metáfora, puerta de la narración. Una puerta que septiembre purifica. Una puerta que prepara el campo para el primer trigo. No hay puerta para la puerta, pero yo puedo entrar a mi exterior, enamorado de lo que veo y de lo que no veo. Tanta gracia y tanta belleza en la tierra ¿y no hay puerta para la puerta? Mi calabozo sólo ilumina mi interior... Saludos a mí, saludos al muro del sonido. He compuesto diez poemas alabando mi libertad dentro o fuera. Amo los retazos de cielo que se filtran por el tragaluz de la celda, un metro de luz en el que nadan los caballos, y las pequeñas cosas de mi madre...

—Mahmud Darwish¹

^{MM} John, después de haber seguido tan de cerca nuestro proceso de creación, tengo curiosidad por saber qué te pareció *He visto caballos*.

^{JB} Ha sido una experiencia muy profunda. El teatro empieza con una serie de personas que van a ver algo juntas. Son personas independientes y, al mismo tiempo, forman una especie de colectivo, porque están viendo lo mismo, y esto crea una energía que es simultáneamente receptiva y emisora. Si lo comparas con aquel día que estuvimos charlando alrededor de la mesa de la cocina sobre si nadan o no nadan los caballos, te das cuenta de que son situaciones completamente distintas, y eso forma parte de la potencia del teatro. Anoche

1. Darwish, Mahmud. «El metro cuadrado de una celda» en *Poesía escogida* (1966–2005). Edición y traducción de Luz Gómez García. Madrid: Pre-Textos, 2008

era consciente de que estaba viendo cosas que me resultaban muy conocidas porque ya habíamos hablado o discutido sobre ellas, pero al mismo tiempo lo que veía no dejaba de sorprenderme. Y esto también tiene que ver con el teatro en general. En el teatro se encuentran los dos elementos: el reconocimiento y la sorpresa. Reconoces cosas, pero las ves como si fuera por primera vez. La danza de ayer describía todo el trabajo, las improvisaciones, las correcciones y los cambios que habéis ido haciendo durante el proceso. Sin embargo, tuve la sensación —y creo que el resto de la gente también— de que esa danza ocurría por primera vez.

La escritura es también una actividad extraña pero no más extraña que muchas otras. Hay un aspecto de la escritura que es abstracto, y otro que es lo opuesto, extremadamente físico, material. Muchas veces, cuando has terminado de escribir un libro, la gente te pregunta «de dónde has sacado la historia», «qué te ha inspirado» o «cómo se te ocurrió». Entiendo esas preguntas, pero no se trata de eso. Continuamente estamos rodeados de historias, de voces. La lucha real es cómo enfrentarse a las experiencias que ves o que compartes y cómo convertirlas en algo que pertenezca a la lengua materna. En realidad, toda la actividad de hacer que las palabras encajen unas con otras tiene que ver con las profundidades de la lengua materna. En cierto modo, es muy físico. Cuando se tiene eso y además unos bailarines y artistas como vosotros, que sois capaces de transmitir y expresar físicamente las cualidades más sutiles de la experiencia, sucede algo muy extraño, porque ya no tiene que ver sólo con la lengua, sino también con el lenguaje del cuerpo. No es el cuerpo de la lengua materna; es el cuerpo de algo más misterioso. Vosotros sois los que podríais decirme a mí de qué se trata...

^{MM} Has mencionado lo abstracto y lo físico. Cuando se trabaja con el cuerpo, el movimiento es sinónimo de fisicalidad, independientemente de que el movimiento con el que abracemos el espacio sea grande o pequeño. En las creaciones, buscamos que esa experiencia de lo físico no se limite a nuestra forma de movernos en el espacio, sino que también tenga que ver con cómo

la luz, el sonido y el vídeo generan movimiento. No se trata de crear imágenes con la luz o de valorar cuánta luz ha de iluminar un cuerpo, sino de percibir cómo se mueve la luz y cómo cambia la atmósfera. En los procesos de creación nos preguntamos a menudo cómo podemos trabajar del mismo modo en relación con la palabra. Algo que me impresionó en tu libro *From A to X* [De A para X] —y ya me había sucedido lo mismo antes al leer otros de tus libros— es la forma en la que utilizas las palabras para referirte al cuerpo. Está lleno de sugerencias a lo físico: a la fisicalidad de las personas que aparecen, a la fisicalidad de las situaciones.

^{PR} Sentimos una relación muy estrecha con tus libros, y cuando nos planteamos trabajar con tu obra, intentamos crear con nuestro cuerpo un espacio entre los lugares, entre las palabras, entre los nombres.

^{JB} En vuestra creación *He visto caballos* se ponen en acción dos polos que están en relación permanente. Está el polo del confinamiento extremo, el espacio del pequeño cuarto, al principio. El polo opuesto es el de una extensión enorme, el escenario vacío, el horizonte. Ahí ofrecéis una extraña paradoja. Da la impresión de que os estáis moviendo todo el tiempo entre ese confinamiento y el movimiento infinito. Y sí, claro, hay una estrecha correspondencia entre eso y la experiencia de los presos, en particular de los presos políticos.

^{MM} Dices en el libro: «Tú, en tu celda, no puedes cubrir distancias, salvo las mínimas que repites cada día. Pero piensas, y con tu pensamiento atraviesas el mundo». Eso expresa claramente los dos polos.

^{JB} Además de las imágenes de los caballos, que son magníficas, están las del bosque. Y el bosque, y no me refiero ahora al bosque creado en el escenario, sino al bosque de verdad, combina el confinamiento y el espacio enorme. Creo que la manera en la que lo utilizáis en el escenario funciona maravillosamente. No sé exactamente por qué, pero quizá tiene

que ver con esa tensión entre el confinamiento y la apertura del espacio.

^{MM} En la obra, el hombre que está preso dice: «Fue mi padre quien trazó este bosque», y el muro de la celda cae, y él se mueve como si pudiera atravesar los muros de la prisión y correr hacia esta imagen, una imagen que lleva en el corazón, que pertenece a su libertad.

^{PR} Creo que funciona porque el bosque es un lugar esencial. Es fácil mirar un bosque, de la misma manera que es fácil mirar un caballo. El cuerpo se relaciona profundamente con esas imágenes cinéticas, desde la carne. En los caballos y en el bosque hay algo ancestral que reconocemos de alguna manera.

^{JB} Es sorprendente vuestra habilidad para encontrar cómo se mueve la energía en los caballos y para expresarla con vuestro cuerpo y vuestras extremidades humanas. Llenáis el teatro con la energía, el impulso y la fuerza de los caballos, y también con su fragilidad.

En el bosque conviven seres vivos de escalas muy distintas, y mi sensación es que habéis sido capaces de lograr algo parecido tanto en lo que hacéis juntos como en lo que hacéis solos: desde el más mínimo movimiento realizado con una parte pequeña del cuerpo hasta cuando todo el cuerpo se hace volátil, sobre todo cuando dependéis uno del otro. Esa diferencia de escala es muy impresionante, y el espectador empieza a aprender a captarla de un modo parecido a como el cazador va observando uno tras otro los movimientos del bosque.

Los animales cuando todavía están aprendiendo e investigando todo lo que tienen que saber para desenvolverse solos, cuentan con una capacidad especial para el juego. Conocen la diferencia entre el juego y la realidad. Y eso entraña un tipo de comunicación con el cuerpo que deja completamente de lado la mente; hay mensajes que simplemente no pasan por la mente. Y en vuestras actuaciones siento ese tipo de mensajes.

^{PR} Nos importa que las creaciones escénicas funcionen como piezas corales, que el ritmo interno no esté sólo en nosotros los bailarines, sino también en la energía que fluye entre la luz, el sonido, el vídeo y el movimiento. Lo que intentamos ofrecer al público es un tipo de espacio abierto que incluye la periferia. Hemos estado trabajando e investigando en la percepción del espacio, no sólo a través de la vista, sino también imaginándonos lo que no veíamos.

De hecho, te puedes mover dando por supuesto un espacio que no ves. Por lo general utilizamos la vista, hasta que alcanzamos el límite de la visión periférica. Pero ¿y lo que no veo? Si me muevo partiendo de esa percepción de lo que no veo, mis movimientos cambian. Es difícil de explicar, pero el cuerpo se mueve y se comunica de otra forma. Es algo que ves en los animales, es fascinante apreciar lo confiados que se muestran en su relación con el espacio. Tienen los sentidos alerta, perciben vibraciones antes de llegar a oír algo. Nosotros también podríamos sentir todas estas cosas; al menos, podríamos intentar jugar con otros sentidos.

^{MM} Algo de eso ocurre cuando sólo una distancia mínima separa dos cuerpos en movimiento. Con los ojos se puede enfocar claramente, pero también se puede aprender a trabajar con mucha precisión en esa zona donde las cosas no están completamente enfocadas. Es una zona, un lugar, muy frágil y misterioso.

^{JB} Es otra manera de tocar.

^{MM} Es otra manera de tocar porque puedes acercarte mucho al otro sin que el otro sienta que estás...

^{JB} Sí, sí... siendo agresivo.

^{MM} Cometemos errores, por supuesto, corremos el riesgo de tropezarnos, pero si funciona, podemos pasar muy cerca uno del otro sin llegar a rozarnos, sin invadir el espacio del otro, siendo...

^{JB} Sí, sí... ¡tan precisos!

^{MM} Y eso sucede en esa zona desenfocada. En cuanto te mueves frontalmente hacia el otro, la acción pasa a estar en relación con una intención concreta.

^{JB} Esta forma desenfocada de tocar de la que estáis hablando se hace evidente al ver vuestras piezas y eso es extraordinario. ¿Cómo creéis que la percibe el espectador? ¿Qué provoca en el público?

^{MM} Creo que reconocen en su interior esa forma de tocar, su cualidad. Perciben algo que se relaciona con ellos. O, al menos, eso es lo que me ocurre a mí cuando lo percibo en el movimiento y los gestos de otras personas. Nos preguntamos también muchas veces cómo tocar una parte del espacio a través del movimiento del cuerpo o de la luz, y así hacerlo visible.

^{PR} Yo le doy mucho valor al hecho de tocar conscientemente, no sólo cuando dos cuerpos se tocan, sino también cuando tocamos el espacio, cuando escribimos en él. Me gusta pensar en el cuerpo como un arquitecto del espacio, capaz de revelar sus secretos.

^{JB} ¿Cómo evitáis, porque sin duda lo evitáis, el gesto retórico, siendo como es en gran medida en lo que se basaba, o todavía se basa, el teatro?

^{MM} Los movimientos, los gestos, son el resultado del largo proceso de llevar nuestro deseo a una imagen. Visualizamos la imagen en nuestra imaginación y luego la asociamos al cuerpo. Intentamos dejar que el cuerpo entre en esa imagen. Al principio no eres muy consciente de los gestos exactos que haces, pero volviendo una y otra vez a esa imagen, el cuerpo recrea la asociación, y el movimiento termina por fijarse. Lo que preguntas se relaciona de alguna manera con la forma en la que hemos trabajado con el manuscrito de *From A to X*.

Cuando leo algunas cartas del libro, intento relacionar cada palabra, cada frase, con la imagen que voy a llevar a mi cuerpo, a fin de poder transformarlo en gesto y movimiento y así volver de nuevo a tus palabras. ¿Haces tú algo parecido cuando escribes?

^{JB} ¿Cuándo escribo? No estoy seguro de poder responder completamente. Supongo que probablemente hay un equivalente en mi caso. A ver, ¿cuál es? Cuando cuentas una historia, la gente tiende a pensar que por un lado está el narrador y por el otro la historia. Pero, en realidad, la narración no funciona así, porque hay un tercer elemento y ese elemento es el oyente, el lector, el espectador. Creo que la narración empieza por establecer una complicidad con el lector, el espectador, el oyente, porque, al fin y al cabo, van a viajar juntos a través de la historia, pero no juntos como soldados que marchan en fila. La narración está relacionada también con lo que no se dice y con la forma en la que son capaces de saltar juntos, con complicidad, sobre lo que *no* está ahí. La línea narrativa no es una línea continua. La línea narrativa es como la línea discontinua en el centro de la carretera, cuando se puede adelantar. Me parece que muchas veces, cuando estoy buscando el lugar desde el que saltar y el lugar en el que voy a caer, también estoy pensando en el oyente, en el lector. Si escojo mal el sitio en el que voy a saltar, sé que el lector tropezará y se sentirá confuso. Si lo escojo bien, saltaremos juntos.

^{PR} Podríamos hablar de encarnar o habitar las palabras. Mi sensación es que tú primero habitas las palabras y luego las escribes. De esa manera me guías a mí, como lector, porque lo percibo y entonces también quiero habitarlas yo. Cuando dices «voy a contaros una historia», seguido por un momento de silencio, creas una tensión: eso es algo corporal, es ritmo, es lo que no se dice. ¡Eso haces tú! Cuando te conocí, pensé que eras una persona muy física. Tu forma de tocar, de hablar, de escuchar, está estrechamente relacionada con tu escritura. Tú y tu escritura sois la misma cosa. Hay una fuerte relación

entre los dos; en los dos hay una forma de escuchar, de jugar, de contar con el otro, de acompañarlo. En el proceso que seguimos en el trabajo escénico buscamos un cuerpo específico para contar una historia específica.

^{JB} Lo que dices sobre el aspecto físico de mi escritura me hace pensar en el dibujo. En cierto modo, tengo la impresión de que dibujo antes de escribir y el dibujo es, por supuesto, algo muy físico. Cuando dibujo plantas o flores, algo que hago con frecuencia, siento algo muy profundo. Si estoy pintando la forma de un pétalo y la manera en que se pliega, intento buscar esa forma en mi propio cuerpo, y si no la encuentro, será un dibujo sin vida. Eso debe de ser bastante parecido a lo que os sucede a vosotros.

^{MM} ¡Eso responde a mi pregunta!

^{PR} A eso exactamente me refería. Cuando pinto, si no siento esta conexión no llego a nada. Pinto porque quiero sentir precisamente eso: busco esa cualidad, esa transmisión.

^{MM} Hay un proceso, al pintar, al escribir o al moverse, que no tiene nada de retórico. De lo que se trata es de cómo encuentra cada cual los pequeños materiales que constituyen la narración. Hay dos momentos en el libro que tienen mucha fuerza física. Uno es cuando hablas de volar. Cuando lo leí pensé que era imposible describir ese momento con tanto detalle si no se ha experimentado. Y el otro momento es cuando los tanques rodean al grupo de mujeres que están alrededor de la fábrica haciendo de escudo humano y tú describes cómo pegan sus cuerpos a la pared y cómo se tocan entre ellas. El lector viaja y las palabras penetran en su cuerpo.

^{JB} ¿Habéis montado alguna vez en un bimotor para hacer vuelo acrobático?

^{PR MM} ¡No!

^{JB} Pues deberíais. La sensación de ingravidez que se tiene en un momento dado del bucle... la reconoceríais, porque en realidad sabéis cómo es. Y el momento opuesto, cuando te parece que pesas cientos de kilos. No creo que esa sensación de desorientación os resultara difícil. Creo que seríais capaces de asumirla completamente.

^{MM} John, al principio de esta conversación hablabas del intercambio entre los artistas y el público. Las cosas van en una dirección y luego vuelven. Ambas direcciones intentan ayudarse a fin de alcanzar aquello que no podemos tocar, ver, sentir...

^{JB} Sí... o decir.

^{PR} Para que se produzca la comunicación con el público es necesario conseguir su complicidad. Si piensas en lo que estás haciendo en el momento de hacerlo, no puedes realmente hacerlo. En el transcurso de la acción, no piensas en lo que haces, sólo lo haces, tú eres el gesto y desapareces en él, habitas ese presente. El cuerpo sabe perfectamente cómo hacerlo. Tú sólo transmites y es ahí donde se crea ese gran potencial de comunicación, donde todo se expande, y se crea una esfera.

^{MM} Y esa esfera incluye lo que ves y lo que no ves.

^{JB} Lo que está detrás de ti, sí, sí. Cierto.

^{MM} No es fácil saber en qué momentos llegas a transmitir esa cualidad esférica que permite que lo que haces rodee al espectador. Cuando hacemos una propuesta escénica hay muchas cosas que no sabemos. Necesitamos que esté ahí el público para que se complete el intercambio. La esfera empieza a moverse, no es estática. Los comentarios del público nos dan muchas pistas, comentarios sobre su forma de percibir.

^{JB} Creo que toda esa idea de la esfera es muy importante. Es una especie de clave de todo lo que estamos diciendo. Cuando dices que esa esfera incluye todo lo que no ves porque está detrás de ti, lo que dices tiene mucho que ver con los saltos, las desconexiones narrativas. Pero también hay otra cosa muy relacionada con el arte de la narración: el valor del silencio, el valor de la oscuridad, el valor de la quietud. Son muy importantes en la narración verbal. Y son muy importantes en la narración escénica. Es interesante comparar la narración, el arte de contar historias, que es tan antiguo en la historia humana como el de crear imágenes, con el invento contemporáneo de la información. La información es incesante y es lo opuesto de la narración. Ni siquiera cuando esa información cuenta historias (porque con bastante frecuencia tiene que ver con una historia) tiene poder narrativo y no lo tiene porque carece de quietud. Comparemos esto con algo que sucede constantemente en nuestra vida cotidiana. Alguien tal vez nos cuenta algo que es doloroso o dramático, y entonces, cuando la persona se calla, no respondemos inmediatamente por respeto a lo que nos ha dicho. Pues a mí me parece que muchas veces en la narración esos momentos de quietud o esos saltos son una suerte de respeto, una suerte de reconocimiento de las reverberaciones de lo que se acaba de decir. Cuando lo que se ha dicho se asienta, nosotros continuamos. Es una comparación obvia, pero cuando estáis quietos en el suelo, o cuando caéis de pronto, se produce un momento dramático extraordinario, un momento que plantea algo para lo cual uno no tiene respuesta, y el no tenerla afectará a cómo reaccionamos al hecho de que permanezcáis ahí o que os levantéis.

^{PR} El silencio tiene mil cualidades. El silencio es el espacio en el que surge la fragilidad. Si estoy hablando contigo y de pronto me callo, soy yo el que aparece entonces, es mi espacio, no el de la historia y, por consiguiente, me lees a mí. Y eso constituye un momento muy frágil, pero también muy potente. Experimentas el poder de la puntuación a través del silencio, a través de lo que no se dice. Nunca se ve la esfera

completa, sólo una parte de ella. Es muy importante esa sensación de fragilidad. Es algo de lo que ningún ser humano puede librarse. Eso es lo que me gusta ver en el escenario, en la escritura y en la pintura. Es un tipo de fragilidad que me conmueve de una forma muy específica. Es el espacio en el que reverberan las cosas.

^{JB} Hablando de vulnerabilidad y fragilidad, *He visto caballos* empieza con un breve poema de Mahmud Darwish, el gran poeta palestino. Creo que es muy importante porque, sin manipulación política alguna, Darwish representó realmente o todavía representa al pueblo palestino. Lo puedo explicar en términos prácticos: muchos de sus poemas se han convertido en canciones y, por consiguiente, apenas hay un palestino que no se sepa al menos un verso suyo. ¿A qué se debe esto? Darwish tenía en su escritura una combinación increíble de decisión y vulnerabilidad, una combinación con la que todo el mundo podía identificarse.

^{PR} Desde fuera, socialmente, se nos presiona para que evitemos esa vulnerabilidad. Ahí fuera no hay silencio. A uno le cuesta encontrar el lugar en donde pueda dar cabida a su fragilidad, a su vulnerabilidad. Estoy completamente de acuerdo con lo que dices sobre Darwish; cuando lo lees parece que te están clavando un cuchillo y acariciándote al mismo tiempo. Le encantan los caballos... En su obra hay caballos por todas partes: «Amo los retazos de cielo que se filtran por esta ventana, un metro de luz en el que nadan los caballos, y otras pequeñas cosas de mi madre», dice en ese poema. Cuando iniciamos el proceso de creación, John, nos hablaste de la imagen de un caballo nadando y arrastrando una barca.

^{MM} Y después encontramos ese poema de Darwish y, de nuevo, apareció la imagen de los caballos nadando. Fue una coincidencia hermosa y profunda. En la última carta de tu libro *From A to X*, Aida dice: «A ti te digo SÍ; a lo que nos ha tocado vivir le digo NO». Si tuviera que resumir el libro en dos

frases, serían estas. John, te agradecemos enormemente esas palabras y también, de nuevo, esos caballos que galopaban en tu cabeza.

Esta conversación entre John Berger, María Muñoz y Pep Ramis, con la colaboración de la escritora Ixiar Rozas, tuvo lugar el 15 de diciembre de 2008 en el Teatre Lliure de Barcelona al día siguiente del estreno de *He visto caballos*.

Before the Words. Refugio temporal
Mal Pelo
Del 11 de marzo al 28 de agosto de 2022

Organización
Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma

Dirección
Imma Prieto

Comisariado
Mal Pelo, en diálogo con Imma Prieto

Coordinación exposición
Catalina Joy
Beatriz Escudero

Registro
Soad Houman
Rosa Espinosa

Montaje
AICO Event Production
Ebanistería J. Cañellas
Es Baluard Museu

Transporte
Balearia
Joan Segura

Seguros
Correduría March-Rs

Dirección artística
María Muñoz
Pep Ramis

Equipo creativo
Pep Aymerich
Leo Castro
Catalina Julve
Llorenç Julve
Adrià Miserachs
María Muñoz
Pep Ramis
Eduard Teixidor
Fanny Thollot
August Viladomat

Composición musical
Steve Noble
Fanny Thollot

Textos exposición
John Berger
Mahmud Darwish
Erri de Luca
Mal Pelo

Diseño gráfico
Hermanos Berenguer

Textos
Ric Allsopp. Escritor y profesor
de Performance Contemporánea
en Falmouth University
John Berger. Escritor y crítico de arte
Carlota Subirós Bosch. Directora
teatral y dramaturga
María Muñoz y Pep Ramis. Directores
de Mal Pelo
Imma Prieto. Directora de Es Baluard
Museu d'Art Contemporani de Palma

Traducciones
La Correccional
Àngels Álvarez
Pilar Vazquez

Impresión
Esment Impremta

Créditos fotográficos
Cortesía Margaret Wrist, portada
Jordi Bover, pp. 16-19, 30
Fromzero, p. 20

© de la presente edición,
Fundació Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma, 2022
© de los textos, los autores
© de las obras, los artistas, 2022

Agradecimientos
A todos los intérpretes, creadores y
colaboradores que nos han acompañado
en el proceso de creación.

Con la colaboración de

AICO[®]
EVENT PRODUCTION
FUNDACIÓ
BALEARIA

ISBN 978-84-1883-30-7
DL PM 00122-2022

#MALPELOESBALUARD
@ESBALUARDMUSEU



WWW.ESBALUARD.ORG

ESBALUARD
MUSEU D'ART
CONTEMPORANI
DE PALMA

PLAÇA PORTA SANTA CATALINA, 10
07012 PALMA
T. (+34) 971 908 200

HORARIO: DE MARTES A SÁBADO DE 10 A 20 H
DOMINGO DE 10 A 15 H