

No canviïs els arbres de lloc

María Muñoz i Pep Ramis

M. M. L'escena mai m'ha resultat fàcil. M'he passat molts anys intentant aprendre a passar d'una zona de por a una zona de penombra, per accedir així a la llum i poder actuar. Per mi és així. En Pep, en canvi, és desinhibit. Té un do per a l'escena. La travessa amb força i sense por.

P. R. M'agrada seguir aprenent coses contínuament perquè em fa sentir que no estic especialitzat en res.

M. M. Això ho dius sovint i em crida l'atenció perquè jo sempre he intentat especialitzar-me en alguna cosa. Bé, això és Mal Pelo, la barreja de tots dos.

Les idees i consideracions que presentem tot seguit, sobre certs aspectes de la creació escènica que, al llarg dels anys, han estat importants per a nosaltres, estan preses d'una sèrie de diàlegs i converses mantingudes amb amics propers i col·laboradors com Steve Noble, John Berger, José Antonio Sánchez, Ixiar Rozas, Dario Malventi, Carlota Subirós, Lisa Nelson, Steve Paxton o Ric Allsopp, en moments i en llocs on, potser, les nostres veus van aconseguir sonar lliurement, en lloc d'intentar respondre directament a una pregunta.

Així, els textos sorgits d'aquest diàleg són un intent d'entrellaçar les diverses veus que ressonen al voltant de la nostra feina, alhora que descobreixen la dificultat de la paraula per referir-se a la immediata i la intensitat de l'escena. Potser tots desitgem reconèixer la relació entre les nostres forces i les nostres febleses —i veure-les totes dues com a afirmacions del que som i del que hem estat capaços de fer. La lectura reflecteix el nostre pensament com si fos una constel·lació de les nostres diferents maneres de fer i de construir.

Sobre animals i cossos

Tenim —som— un cos a través del qual sentim el món, oferim, projectem, entenem... És l'única mesura tangible que tenim.

Si estem d'acord que necessitem codis de lectura per poder desxifrar tot el que ens envolta, potser també podem convenir que aquests codis caduquen fàcilment, en tant que són interpretacions parcials del que (ens) passa. Tanmateix, hi ha alguna cosa que de manera constant sacseja la nostra percepció: la presència i el moviment d'altres cossos. Ens desxifrem a través d'altres cossos, aprenem d'ells els patrons que modelen el nostre i els sumem als patrons genètics que ja tenim.

Des que som nens, les neurones se'ns exciten quan veiem un cos que es mou davant nostre, sentim empatia, ens resulta emocionant. L'experiència d'observar un cos en moviment és, de vegades, estranyament intensa. Hi ha cossos capaços d'activar la nostra percepció cinètica i emotiva i de reunir la imaginació i la pulsio física. Quan ens reconeixem en els altres, apareix un espai de joc i d'investigació: ens desarmem i ens reconstruïm, creem noves ficcions de la pròpia identitat.

Durant una creació hi ha una circulació incessant d'informació que genera un estat alterat i conclou amb un cos habitat, intoxicat. De vegades, l'èxtasi. De vegades, no res.

És impressionant tot el que el cos és capaç de recordar. Recorda les pauses, les comes, els accents. Allò que el cos no recorda coincideix gairebé sempre amb moments en què no hi ha hagut prou claredat. Potser hauríem de confiar més en aquesta memòria sensitiva.

Som un animal com qualsevol altre, amb la diferència que el do de la paraula i del llenguatge ens confereix. Tenim la capacitat per a la ficció i això és, bàsicament, la creació. Construïm una eina a partir d'un pal o teixim narracions més o menys sofisticades a través dels nous mitjans tecnològics..., però continuem sent animals.

Sovint ens han preguntat per què molts dels nostres espectacles porten el nom d'un animal. Té a veure amb la nostra fascinació per la capacitat dels animals d'afrontar les situacions i usar les seves qualitats físiques per sortir del perill. Recordo un text de Berger que fèiem servir en l'espectacle *Atrás los ojos*: «Els animals tenen secrets que, a diferència dels secrets que guarden les coves, les muntanyes i els mars, són secrets dirigits específicament a l'home». Els animals tenen la capacitat de donar-nos el reflex d'alguna cosa que compartim.

Hem nascut al segle XX, el segle en què s'ha posat més en evidència que l'home és un depredador. Un animal territorial, jeràrquic i sanguinari. I al mateix temps, un animal molt sofisticat, capaç d'imaginar els invents més increïbles, gràcies a una curiositat immensa. Aquesta complexa contradicció és apassionant.

Mirem els animals perquè ens parlen de nosaltres. Potser és útil reflexionar amb certa humilitat sobre el nostre animal; sobre nosaltres com a animals. Als homes ens agrada disfressar la nostra experiència amb conceptes, amb poesia, amb filosofia, però l'impuls que genera tot això és una cosa més elemental.

Ens passem la vida mirant cossos. Des del cos d'un nadó fins al cos d'algú que acaba de morir i que encara mostra l'expressió del seu moviment. En els processos de creació observem el cos, com es comporta i quines qualitats físiques té. Estem molt atents a paràmetres de conducta que són bàsicament animals. I també observem com es posiciona el cos en relació amb l'emotivitat.

El cos envelleix, la seva energia física canvia, i això forma part del procés de madurar. Quan hi ha molta energia, aquesta energia s'imposa, et guanya. L'edat fa que el cos ja no freqüenti certs espais però, malgrat tot, descobreixes altres cossos nous en el teu cos. Un cos en moviment assumeix l'energia que genera, però també assumeix el cansament, que forma part del potencial del moviment.

El meu cos més feliç, el que jo recordo amb més plaer, és el de l'estiu, de nen, a Mallorca, quan caminava mig nu pels carrers encara sense asfaltar. Mai no he sentit tanta alegria com en aquells moments. No necessitàvem res, sortíem a pescar, a jugar de sol a sol, entràvem en qualsevol casa, ens banyàvem al mar a qualsevol hora. I, no obstant això, hi havia uns codis socials molt assimilats. Senties el plaer i la seguretat de pertànyer a un lloc. Pertànyer a un context era pura vivència. Crec que sempre estem perseguint això, quan ens convertim en adults. Una bella inconsciència.

Sobre la creació escènica

Elaborar la dramaturgia d'una peça específica no és un camí lineal i progressiu, és un encadenament de decisions en què desconeixem o fins i tot rebutgem una estructura prèvia. Parlem d'una dramaturgia configurada pel cos, per la seva gestualitat, però també per l'espai, la paraula, el ritme, la música, la il·luminació i els objectes.

Una creació es defineix per una sèrie de condicions favorables que ens permeten captar materials per donar-hi forma i dotar-la d'un cosit de significació. Aquestes condicions han anat variant, però sempre han inclòs unes idees de partida que ens han permès fer les primeres propostes de joc, un equip d'intèrprets i col·laboradors còmplices, un lloc de treball, més o menys diners i un temps llarg de concentració.

Sovint parlem de materials quan tractem d'explicar com fem una obra escènica. 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. En aquest moment del procés, encara lliure i amb tendència a un estat de desordre, 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 el just equilibri entre els diversos elements que els han generat. El procés de composició implica associar, juxtaposar, amuntegar, amalgamar, aplanar, distendre i un llarg etcètera de verbs que indiquen acció, decisió i, també, reflexió.

La intuïció fa que les nostres eines es posin en marxa, que s'estableixin associacions i comenci l'escriptura. 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, no podem saber quina és la nostra manera de dir alguna cosa, d'estar en escena.

Quan comencem un treball, estem dirigint un procés d'investigació al llarg del qual l'obra es revelarà per si mateixa. És un procés de selecció que requereix un estat d'alerta constant. És emocionant veure com es construeixen els materials, veure com els intèrprets 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 es pot donar l'aparició d'un material, d'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. Després entrem en un període de reflexió sobre la peça que té molt a veure amb les idees inicials. Cal destil·lar tot el que ha sorgit i encarar l'edició final. És el moment de decidir quina mena de construcció i de muntatge es requereix. Sempre és el més difícil.

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.

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 capdavall totes les peces formen part d'un llarg manuscrit. I ho tornes a intentar de bell nou, en un

altre procés.

Sobre la 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 al llarg d'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 on cal apel·lar 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.

No sempre és fàcil sintonitzar amb el batec del que es va precipitant. 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. És màgic. Però requereix un ensinistrament físic, un treball molt profund de concentració i escolta. No estem parlant de res transcendent, sinó d'alguna cosa estranyament propera a l'abandó. Desapareixo per convertir-me en allò que està passant.

El més estimulant de l'escena és que la pots habitar de moltes maneres, i la improvisació permet que aparegui qualsevol d'aquests possibles tus i entri en diàleg amb el que està succeint, amb l'espai, amb els altres, amb el públic. D'altra banda, en la improvisació es revelen inevitablement alguns patrons físics, estètics i compositius que tenim instaurats en el nostre fer. Quan introduïm pautes més concretes podem arribar a modificar-los i obrir nous camins. Paradoxalment, la llibertat d'elecció creix quan hi ha un focus de treball més precís.

Què és, per mi, la improvisació? De vegades he tingut ganes de respondre que és la presència. Estar en tot allò que som en aquell moment, allò que portem inscrit però també allò que apareix de manera inesperada. Estar present. Aquest és el joc. Durant molts segles coreografiar ha estat sinònim de compondre, i això significava precisament fixar una escriptura de moviment en un espai i en un temps. El concepte de no fixar, la improvisació, apareix com una idea de ruptura respecte a allò que acadèmicament era o no era coreogràfic. Ara parlem d'una altra manera en relació amb la improvisació. Per què volem saber si està fixat o no està fixat? En tots dos casos, es produeix una escriptura. Quina importància té si la composició és el resultat d'un procés de destil·lació prèvia o bé és el resultat d'una escriptura que succeeix en aquell moment? Si alguna cosa comparteixen l'escriptura elaborada i el que ara estem anomenant improvisació és el compromís que implica l'absoluta defensa del que estem fent.

Estem parlant d'improvisació i em ve al cap la pel·lícula *Stalker* d'Andrei Tarkovski, on els protagonistes s'endinsen furtivament a la Zona, un lloc intens i imprevisible.

Sobre el procés i els intèrprets

L'impuls primari d'una nova creació són els intèrprets. També ho poden ser les imatges visuals o poètiques, els temes vitals o filosòfics, els pensaments abstractes, les experiències concretes viscudes o els reptes formals. Hi ha una mica de tot això. Però, en realitat, els processos d'investigació i creació són processos 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 fan efectius en cada actuació.

En els últims anys hem potenciat la recerca —de vegades intuïtiva, de vegades tècnica— del que

podríem anomenar una qualitat específica de cada intèrpret. És una qualitat voluminosa, que té la capacitat d'expandir-se. Treballa en present, apareix de tant en tant, i per això implica una recerca constant per part de l'intèrpret, perquè és difícil de retenir, és volàtil.

Els processos parteixen d'improvisacions en què proposem uns referents concrets. Són propostes senzilles que ens permeten descobrir les habilitats de cada cos, el seu moviment, el seu imaginari personal i també la seva capacitat per associar. Ens interessa que l'intèrpret s'acosti a aquestes propostes amb les seves eines, des de la seva experiència vital i escènica. A partir d'aquí anem ampliant aquesta recerca fins que, de sobte, es produeix un desbordament, una revelació. És una activitat de transformació, on afloren moltes coses que fins llavors no eren visibles.

A través del nostre llenguatge i del nostre instrument —el cos— treballem amb aquesta idea d'expansió, que no és projectar, sinó existir en l'espai que ens envolta, amb la tensió que es genera entre l'interior i l'exterior..., un lloc gairebé ritual. Treballem amb el moviment i, simultàniament, amb la informació que ens donen la llum, el so, el text i els elements escènics. Són capes d'informació que flueixen totes alhora, però el cos, que és extremadament complex, les llegeix totes. Sabem que el material interessant va arribant a poc a poc, per aproximació, des de diversos fronts. És un procés intens.

Ens agrada treballar amb intèrprets que responguin a les propostes amb alguna cosa que no sigui una pregunta. Aquells que directament entren en acció i que quan passen per moments difícils accepten el buit que es produeix, entenent-lo com una invitació cap a alguna cosa que encara no reconeixen. Són intèrprets que saben treballar amb el dubte fins a l'últim dia, accepten els canvis d'estructura i de matis i s'encarreguen de resoldre tècnicament el que aquests canvis comporten i de reescriure el seu propi itinerari.

Quan un intèrpret és capaç de destil·lar tota l'experiència d'un procés i de moure's d'una manera pròpia, escrivint amb claredat i precisió a l'escenari, gairebé sempre aconsegueix construir un pont inequívoc cap a l'imaginari del públic.

Sobre les paraules

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 quina 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 d'altres vegades, no. Trobar la manera de fer-ho té molt a veure amb el fet de prendre les decisions en el moment just.

Com a intèrpret, unir el moviment i la veu té una dificultat tècnica molt específica. Recordo una ocasió en què havia fet un gran esforç físic i immediatament havia de dir un text. Tenia la respiració

molt alterada, ben al contrari del que necessites per parlar amb serenitat. Vaig buscar imatges que m'ajudessin, vaig pensar en què li passa a un animal quan fuig a tota velocitat i, de sobte, s'ha d'aturar i sostenir aquest ritme intern desbocat. Això em va portar a no representar res del que deia.

El text ha estat un dels nostres camps d'investigació més persistents. En el procés de Testimoni de llops vam fer un pacte tàcit amb John Berger: ell ens enviava fragments escrits, petits pensaments, i nosaltres havíem de llegir-los en veu alta i després anar a l'espai i donar cos a les seves paraules. Intentem treballar de manera transversal amb diferents llenguatges i busquem tantes ressonàncies com siguin possibles.

Sobre el moviment

Sempre hem tingut la sensació que com més senzilles i acotades són les propostes de treball físic al voltant de les variables del moviment —la inèrcia, la gravetat, la força, l'impuls, el silenci, la suspensió—, més fàcil és trobar metàfores o paral·lelismes entre el que succeeix en el cos i alguna cosa que té més a veure amb l'experiència i la imaginació de cadascú.

La poètica del moviment no ve donada per res extern. Hi pot haver una construcció dramàtica a través del text, de la música o de l'espai, però a l'hora d'escriure amb el cos només un mateix és capaç d'arribar a aquest moment únic d'expansió. En transitar-lo, reconeixes i descobreixes energies i camins insospitats i això activa una cosa extraordinària en tu; en podem dir presència, sensibilitat o obertura. Aquesta voluntat de construcció i de relació profunda amb el context que et dona l'escenari pot ser entrenada.

Nosaltres vam tenir una formació fragmentada i eclèctica, ja que el nostre referent era una generació que precisament va trencar amb la idea de seguir de manera estricta una tècnica determinada i va investigar en la perifèria i en la hibridació de diverses tècniques. Des del moment que vam decidir dirigir la nostra atenció cap a la creació, el nostre interès es va centrar en desenvolupar una investigació pròpia. Per nosaltres ha estat fonamental el treball sobre el centre i la pelvis, sobre els peus i la relació amb el terra, sobre el mecanisme increïble dels braços. Tres focus importants i, al centre, el més essencial: la columna.

La columna és l'esquelet del tronc i, gràcies a la seva mobilitat, la part central del cos pot navegar pels tres plans: sagital, frontal i transversal. El moviment de la columna varia en cada tram segons la forma de les vèrtebres, l'alçada dels discs intervertebrals i les articulacions, però en general podríem dir que no té gran amplitud. És un moviment sofisticat i continu que té lloc en la nostra constant recerca de l'equilibri en posició bípeda. Cal un llarg procés d'aprenentatge per aconseguir traslladar aquesta qualitat que té la columna a totes les parts del cos, a mesura que s'allunyen del centre cap a la perifèria. Un dels primers passos és comprendre mecànicament com s'articulen aquestes parts. Després cal fer un esforç més profund, relacionat amb la concentració i la respiració. Té a veure amb el ritual, el trànsit cap a alguna cosa que està més enllà d'un mateix. El moviment harmònic i precís de la columna d'un intèrpret pot generar una gran empatia cinètica en l'espectador.

Una de les trampes que comporta el moviment és que ens hi podem amagar darrere, desaparèixer en ell. Per això és imprescindible ser concret, per aconseguir una escriptura precisa. La puntuació,

el silenci, allò que subratllem, allò que repetim, els salts temporals, la revelació d'un espai... Tot això són eines per a una dramaturgia del moviment. Quan ballem, estem en diàleg constant entre dins (el discurs intern) i fora (allò que estem escrivint).

Sobre el diàleg i la mirada

El diàleg entre els cossos es dóna quan li ofereixes a l'altre una proposta per anar junts cap a algun lloc. Físicament s'estableix una íntima dependència, on l'equilibri compartit hi té un paper principal. Els cossos s'acosten i hi ha moments en què pots arribar a confondre els límits del teu cos i els de l'altre. Cal una gran capacitat d'escolta i sempre implica un risc. Sovint no hi ha una mirada directa entre els intèrprets, i això pot causar al públic una sensació d'estranyesa, com si no hi hagués diàleg, com si fos una superposició de discursos aïllats. Però, en realitat, hi ha una concentració i una complicitat molt grans. Estàs ocupat a crear un espai intermedi entre els cossos sense buscar contínuament la confirmació de l'altre a través de la mirada directa. No tens necessitat d'insistir, ni de fer òbvies les teves respostes ni les teves direccions, ni tan sols la intenció immediata del teu discurs. La mirada canvia i es converteix en una mirada més perifèrica.

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 del llenguatge. Amb el cos, això és el més habitual. Gairebé mai no tens una resposta literal o immediata, llevat que l'hagis fixat per endavant en una coreografia. Intentes evitar l'acció-reacció, et mous en una franja d'aproximació, d'obertura i suggeriment.

Al trio «Flesh» de Testimoni de llops la idea era convertir-nos en un sol cos, amb un centre que anava canviant. Havíem pactat no mirar-nos entre nosaltres i en canvi era molt important mirar cap enfora, recolzar la mirada en llocs distants de nosaltres per sostenir la fragilitat de l'estructura.

Hi havia moments en què qualsevol de nosaltres podia estar a l'extrem de l'estructura, tot mirant cap enfora, però alhora tenia la necessitat d'acostar una mà a un altre cos per contrarrestar el pes i rebre una resistència en sentit contrari i aconseguir així que l'estructura no s'ensorrés. El que fèiem era substituir la mirada pel tacte.

Sobre l'espai, la llum i els objectes

L'espai escènic té un aspecte apassionant: la seva capacitat de transformació. Descobrir si existeix o no un procés de retroalimentació entre l'espai i el cos, i de quina manera es produeix, és potser un dels reptes més excitants que ofereix l'escriptura en escena. Descobrir les capes de l'espai és una motivació important en el procés de construcció d'una proposta escènica. Visualitzar, construir, alterar, evocar, destruir, accentuar, percebre... Tot són accions possibles en relació a un espai. El moviment ancora el temps. Potser l'espai pot ser llegit també com a música. Potser. Ens agrada pensar en la composició com a ritme. L'espai és ritme, la llum és ritme. Hi ha un batec intern en cada peça i en els cossos que l'edifiquen. Aquests cossos tenen la capacitat d'acumular i oferir una informació que pot transgredir l'espai i el temps lineal.

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. Gairebé sempre hem dissenyat les nostres pròpies escenografies. Construir i reconstruir ens ha 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 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 potencia una sensació clara de profunditat, però també altera la percepció de la distància entre les masses: crea un espai flotant.

Els objectes ens relacionen amb la nostra memòria. Sabem llegir-ne el pes, la massa, la consistència. Ells mateixos carreguen una inèrcia específica. Un objecte conté en si mateix una expectativa de l'acció per a la qual ha estat construït. I també conté la història de la seva construcció. Ens agrada imaginar aquestes històries contingudes dins dels objectes. En la majoria dels nostres espectacles els objectes sorgeixen del nostre entorn immediat.

Un punt d'inflexió va ser *L'animal a l'esquena*. En aquest espectacle tot el mecanisme de l'obra estava a la vista —s'evidenciava el teatre dins del teatre— i apareixia aquesta utilització de la perifèria que hem investigat posteriorment en altres peces. Això, a nivell dramàtic, implicava posar en evidència la ficció i jugar amb el dubte entre estar dins o estar fora.

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 el tempo el marqui el que està viu en escena, i no el muntatge. El tipus d'imatges que fem servir evocuen 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.

Sobre la música

La música 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.

Al cor de *Mal Pelo*, hi ha un lloc especial per a la música de Steve Noble, que ens ha acompanyat durant més de deu anys. Des del principi vam tenir la sensació d'haver trobat un músic amb el qual connectàvem intuïtivament. La seva música conté un ampli espectre de qualitats, textures i presències, incloent-hi la comicitat i l'humor. Treballa amb sons trobats i li agrada usar i samplejar tot el que té a mà. Té una faceta com a intèrpret, en el camp de la improvisació, i una altra com a compositor de bandes sonores, on la música no sempre és en primera línia. Emmagatzema les

peces que va creant, de vegades sense saber realment per a què serviran. Si alguna cosa no funciona, pot tornar al cap de deu minuts amb una altra proposta. I així sempre ens movem cap endavant.

Els últims treballs amb l'Steve han estat més profunds, més calmats. Hem usat molt les freqüències greus, un so que envolta l'espectador i crea una sensació de densitat que altera la percepció del temps. A Testimoni de llops i Atrás los ojos, per exemple, això ha donat més espai a la veu i a la paraula. 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.

Bach ha estat una experiència completament diferent, segurament la nostra aproximació més nua i més pura a la relació entre música i dansa, un repte que feia anys que es gestava, el desig elemental de ballar cos a cos amb la música de Bach.

El nostre interès per explorar les possibilitats dramàtiques del so ha estat present des de l'inici 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). Ara treballem amb programes informàtics que ens permeten interactuar en directe amb el que està passant a l'escenari. No es tracta de pensar molt, d'especular; és una manera d'aprofundir una vegada més en el terreny de la intuïció a la recerca de la immediatesa.

Sobre paisatges i contextos

Amb la terra estableixes una connexió molt forta a nivell físic. La toques, la sents, en menges. Estàs enamorat d'un paisatge al qual sents que pertany i de tant en tant et sorprens observant-lo com si fos la primera vegada. Això també passa amb l'escena, necessites tornar a mirar els moments creats com si fossin nous cada vegada.

Avui dia l'entorn s'està convertint en una idea; pertànyer a un món global és meravellós, però és una cosa artificial. Sempre penso en les generacions anteriors, que van viure sense llum, sense televisió, sense la possibilitat de viatjar, i això els creava un profund llaç amb el seu territori. Tenien la necessitat de donar un nom a cada cosa. Cada planta, cada racó tenia un nom.

Les particularitats d'un entorn desapareixen al mateix temps que deixen d'existir les oportunitats i les feines per a la gent d'aquell lloc. Això explica una gran quantitat de pobles abandonats. Apareix una societat sense arrels, apareixen nous cossos que s'instal·len en altres llocs, i aquests cossos són molt semblants a altres cossos en molts altres llocs del món. Això també explica el perquè de tants cossos abandonats.

Sobre la vida en aquest lloc

El projecte de Mal Pelo va començar amb la decisió de desplaçar-nos a un lloc perifèric, fora del context de Barcelona, on ens havíem conegut. Va ser un posicionament, volíem unir una trajectòria artística i una trajectòria de vida.

Cal ajuda per restaurar i mantenir una casa gran com el Mas Espolla. Quan vam arribar aquí, tot estava abandonat. Vam començar a col·laborar amb gent, a conviure i a habitar sobretot l'espai de la cuina. I a poc a poc vam anar entenent en què consisteix viure envoltats de moltes persones, amb les quals intercanvies idees i generes dinàmiques. Amb el temps, hem après a buscar la nostra intimitat dins d'un grup, sempre atents a entendre quin és el punt just d'equilibri.

Estar envoltat de gent i compartir aquests espais et retroalimenta contínuament, et manté viu. En els processos de creació hi compta tot: les troballes, les dificultats, el resultat final, l'evolució amb el públic, però també hi compta especialment la vida del dia a dia en aquest entorn on vivim, en aquest lloc.

Necessitem col·laboradors a qui interessi la nostra manera d'abordar d'una manera global l'escena, la feina de construcció al taller, el manteniment dels camps i dels edificis, la documentació i fins i tot la gestió. Intentem que la gent se senti partícip del projecte i del context en el qual es produeix.

Mentre escrivim aquest text estem en un període d'inflexió, en el qual com a intèrprets hem d'assumir un cos que ja no és tan jove. És un moment en el qual donem pas a la incorporació de nous col·laboradors que comporten noves idees i noves tècniques en els territoris del moviment, del so, de la il·luminació i de la imatge.

La col·laboració amb John Berger aquests darrers anys ens ha proporcionat —amb la seva escriptura i la seva mirada— una via possible per plantejar certs temes en escena. Ara tenim un desig més senzill: tornar al cos, recuperar un sentit més lúdic i irònic. Conjuguar l'emotivitat que transmeten les qualitats del moviment i la relativitat que et dóna l'humor. El nostre esperit és poder seguir canviant, investigant, equivocant-nos, creixent.

Reconstruir, aprendre i desaprendre per tornar a aprendre és un treball bàsic en la vida, un cicle constant. Observar aquest cicle és fascinant. Tens la consciència que no té fi i que mai no acabaràs d'entendre'l completament. És una vivència circular, una cançó contínua.