

# La poètica de la vulnerabilitat

## A propòsit de la companyia de dansa Mal Pelo

Azucena Moya

Independent Researcher

**Abstract** This chapter is part of a research project on the dance company Mal Pelo and their collaborations with writers who work with the ideas of memory, vulnerability, and refuge. In order to explore how emotions can be part of the dance creation process and how this emotional sphere involves the public during Mal Pelo's performances, this paper analyses the *Refugi* trilogy.

**Keywords** Dance and poetry. Aesthetics of dance. Emotional body. Embodied knowledge. Human relationships. Animalistic presence. Memory. Language.

**Índex** 1 Mal Pelo i l'animal. – 2 La trilogia *Refugi*. – 3 Vulnerabilitat i resistència.

### 1 Mal Pelo i l'animal

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

Per tal d'abordar la poètica de la vulnerabilitat referent a la companyia Mal Pelo es proposa fer primer una introducció al seu recorregut artístic. Mal Pelo va constituir-se com a companyia el 1989 i des de llavors ha desenvolupat un llenguatge artístic a través del moviment,

el teatre, la inclusió de la dramaturgia en la dansa des del treball del text, el so original per a cada espectacle i la construcció d'escenografies amb llum i vídeo que promouen la imbricació de llenguatges artístics i que, com veurem en aquest article, obren l'espai escènic a una lectura poètica i personal de les peces. Una de les principals característiques de la companyia Mal Pelo es la creació compartida amb altres artistes, com la col·laboració amb Federica Porello, Steve Noble, Erri de Luca, Steve Paxton i Baró d'Evel, entre d'altres.

La trajectòria de la companyia ha rebut el reconeixement de diversos guardons com el Premi Nacional de Cultura de Catalunya, el Premi Ciutat de Barcelona i el Premi Nacional de Cultura de dansa contemporània. Recentment Mal Pelo ha rebut la Medalla d'Or de l'Acadèmia de les Arts Escèniques d'Espanya i el premi Ciutat de Palma 2022 Margaluz de les Arts Escèniques.

Les propostes artístiques de la companyia Mal Pelo difícilment poden ser classificades només com a espectacles de dansa i és per això que l'anàlisi que es fa de la seva poètica s'enfoca en una part molt més filosòfica i reflexiva de les peces. Des d'aquest plantejament, les seves obres creen, sense jerarquies, un lloc de trobada de diversos llenguatges artístics, la relació dels quals varia en funció de la peça: combinen text, moviment, espai sonor, il·luminació, escenografia i vídeo. Aquesta pluralitat en les expressions artístiques de la companyia ve donada pels diferents orígens i referents de María Muñoz i Pep Ramis, fundadors de Mal Pelo el 1989.

Pep Ramis té formació musical i pictòrica. Els seus interessos tenen un contacte estret amb allò quotidià i amb la pròpia experiència de fer les coses. D'altra banda, María Muñoz té una sòlida base tècnica en dansa, interès per la improvisació com a forma d'investigació i una forta influència de Shusaku Takeuchi.<sup>1</sup>

Els temes que tracta Mal Pelo sovint enfoquen petits detalls relacionats amb aquelles inquietuds més humanes i universals, com l'amor, el rebuig, la vida, la mort i el pas del temps. A més, María Muñoz i

---

Aquest text és part del meu projecte final del Màster en Estudis Teatral de la Universitat Autònoma de Barcelona i l'Institut del Teatre, defensat el setembre de 2016 amb el títol «La poètica de la vulnerabilidad. Correspondencias entre danza y literatura en la obra de Mal Pelo y John Berger». Un fragment d'aquesta tesina es va publicar al llibre *Quan arriba el silenci* (2017).

**1** El 1982 María Muñoz va formar part de la companyia Shusaku & Dormu Dance Theater. Després d'aquesta experiència, la companyia Mal Pelo incorpora com a referent el coreògraf i dramaturg japonès Shusaku Takeuchi, el qual va estudiar escultura, pintura i arts gràfiques a Osaka. El 1974 va fundar el seu propi grup artístic, que combina teatre i dansa amb altres elements visuals. A partir dels anys vuitanta, barreja les arts escèniques amb el vídeo, els efectes especials i la realitat virtual. D'aquest creador nipó, María Muñoz pren la concepció de l'espai escènic com a obra total, la imbricació de llenguatges amb les noves tecnologies com a eina per explorar nous llocs i l'ús de diversos punts de vista dins d'una temàtica concreta.

Pep Ramis comparteixen la inclinació per la filosofia i els mecanismes a través dels quals s'articula el pensament. Per aquest motiu, el 2001, a Celrà, Mal Pelo impulsa L'Animal a l'Esquena, un centre de creació i intercanvi artístic multidisciplinari. És a partir d'aquest moment quan també es dona un canvi en la concepció de l'espai escènic. Durant la primera etapa de creació, des del 1989 al 2001, Mal Pelo situa els seus espectacles en una caixa negra en la qual col·loquen els objectes, els cossos, llums i so. Però a partir d'aquest moment, s'inicia una segona etapa en la qual l'escenari és un espai buit i blanc que facilita l'exploració i l'anàlisi de les relacions humanes (enteses com a vincles entre persones, amb l'entorn i amb la resta d'éssers vius, que generen identitat i comunitat). L'escenari representa, doncs, aquesta trobada permeable entre els dos mons: el de l'animal i el de l'humà.

Les obres de Mal Pelo solen tenir un fort component textual, s'hi aprecia una obsessió per la relació entre paraula i moviment, com remarca Ramis.<sup>2</sup> Una inquietud que desemboca en el desenvolupament paral·lel d'idees, imatges, sons i moviments durant la creació de les seves obres i que permet una lectura associativa. D'aquesta manera, l'espectacle no esdevé un producte final, sinó una mostra d'allò que s'ha estat treballant i que encara és susceptible de modificació i canvi.

Per això les idees o els temes tractats en els espectacles mai no es plantegen des d'un posicionament únic i inequívoc, ans al contrari. Mostrar el procés significa crear espais buits en els quals no es dona la totalitat d'un discurs, sinó que més aviat s'hi exposen fragments d'un punt de vista i es mostren els dubtes. Mal Pelo és especialment sensible a la capacitat metamòrfica de la dansa: pot traslladar-se d'un espai desconegut i suggestiu cap a una imatge explícita, un gest literal; pot recórrer un estat que apel·la a l'interior i dur-lo a l'exterior; pot passar d'una experiència individual a la col·lectiva, tot dins d'una mateixa poètica. I això és el que remarca María Muñoz quan parla del seu treball artístic dins la companyia:

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

---

<sup>2</sup> Entrevista personal realitzada per Azucena Moya a Pep Ramis el 26 de maig de 2016 a Celrà; publicada a *Quan arriba el silenci* (Mal Pelo 2017).

Mal Pelo no ofereix una interpretació del món, sinó múltiples maneres, silencioses o imperfectament discursives, d'aproximació a la realitat. La poètica de Mal Pelo utilitza aquest viatge constant entre la mirada interior i la mirada exterior. Els cossos dels i les intèrprets se saben observats pel públic i poden tornar la mirada cap a l'espectadora mitjançant el text.

Així es produeix un trencament del pacte ficcional i també dels límits entre la dansa i el teatre, els quals s'expandeixen. És important, per comprendre «l'animal» que habita els cossos de Mal Pelo, prendre en consideració la zona franca que ocupa el llenguatge teatral en la dansa. El llenguatge és la pell que separa i uneix els dos àmbits essencials que permeten diferenciar allò humà d'allò animal: el pensament i la imaginació, la realitat i la ficció, allò concret i allò abstracte. L'animal existeix d'una manera plena dins el que l'envolta, amb la seva realitat. No obstant això, l'humà habita en la dualitat, és capaç de diferenciar-se de l'exterior, crear una personalitat i una ficció, generar un sentit del món que li «pertany» en el moment en què posa nom a les coses.

La vulnerabilitat de Mal Pelo rau precisament en l'escenificació d'aquesta reflexió. Els ballarins s'exposen a la mirada, no només a la mirada exterior, que prové del públic, sinó també a la pròpia. Com diu Xavier Antich (2003), ser conscient que hi ha altres mirades dona pas al descentrament del subjecte com a nucli de les experiències. El subjecte s'adona que no només existeixen ell i la seva mirada, que comprèn i categoritza el món. I en aquest veure's acompanyat, la mirada es torna recíproca i entra en diàleg amb el món. Segons Judith Butler (2016) el cos és un fenomen social, ja que està exposat als altres en la seva pròpia essència. L'autora diu que per tal de *ser* ha de comptar amb allò que *és* fora d'ell i això el fa vulnerable per definició. Mal Pelo trasllada a l'escenari el diàleg de l'ésser humà amb la seva naturalesa interna i vulnerable en relació amb l'existència en el món. Així s'origina un viatge: del text entès com a espai extern i adquirit, cap a la reflexió i el coneixement que genera el propi cos. D'aquesta manera es dona l'obertura d'un espai diferent: un espai que pot ser intern però que alhora té la consciència d'estar al món. Aleshores els límits entre el subjecte (observador) i el món (observat) es dissolen en una experiència que dialoga constantment entre el dins i el fora, ésser subjecte individualitzat però també sentir-se subjecte en el món com a totalitat, com a part de l'experiència grupal. Apareix aquí una forma quasi pre-lingüística o intuïtiva molt vinculada a l'animal. En aquesta porositat fenomenològica entre allò interior i allò exterior es crea un espai de relació contínua entre l'ésser i l'entorn.

La principal metàfora de Mal Pelo és la de l'animal perquè els permet dirigir la mirada cap a l'exterior. Però també cap a allò que queda amagat dins l'ésser humà: els seus orígens, el cos, els instints. La

naturalesa és evocada en tots els espectacles de la companyia perquè senten que l'ésser humà se n'ha distanciat. Ha negat tot allò que té a veure amb la vida i la mort, i ha pretès dominar els instints des de la supressió, tot infravalorant el coneixement i l'experiència provinents del cos i dels seus afectes. Mal Pelo commou d'una manera honesta i senzilla perquè és conscient de la seva exposició davant dels altres. En les seves creacions mostra allò més personal, més íntim, i obre la porta a l'espectador perquè conegui la seva taula de treball, el seu laboratori i els seus dubtes. Com diu John Berger (2001), l'ésser humà és vulnerable perquè habita dos mons: el refugi que ens dona el llenguatge, la comprensió i el domini de la realitat en la qual vivim; i, per altra banda, el territori de l'experiència que transitem des que naixem i que és el mateix que ens expulsa cap a terrenys més instintius i menys controlables, que ens porta cap al dolor, l'amor i la mort. Berger subratlla la necessitat humana de refugi en el llenguatge: «El llenguatge és l'única llar humana, l'únic lloc de residència que no pot ser hostil a l'home» (2001, 170). Al llarg d'aquesta segona etapa de Mal Pelo, com s'ha dit anteriorment iniciada el 2001 amb el centre de creació l'Animal a l'Esquena, el refugi apareix amb més força entès com el territori de la paraula dins de la naturalesa salvatge, com una metàfora de llibertat. Sovint hi és present la metàfora dels cavalls que es dirigeixen lliures cap al bosc. Una metàfora que sintonitza amb els textos de Berger extrets de la seva novel·la *From A to X: A Story in Letters* (2008) i utilitzats per Mal Pelo en l'espectacle *He visto caballos* (2008).

Mal Pelo utilitza aquests conceptes per relacionar-se amb l'espectador. Fer explícit el dolor i la necessitat de protecció és ser conscient de la pròpia fragilitat, però també de la força que es deriva de compartir-la. Com diu Judith Butler, el cos es defineix per una necessitat d'enfrontament. I tota aquesta alteritat que troba el cos en el sortir de si mateix és el que li proporciona una capacitat de resposta al món mitjançant els afectes: el plaer, el distanciament i l'esperança són alguns dels que podem trobar en relació a les peces de Mal Pelo. Segons l'autora, en aquest tipus de respostes estètiques i afectives no hi intervé la ment sinó que l'ésser se situa en «una intel·ligibilitat que ajuda a emmarcar i formar la nostra capacitat de resposta al món» (Butler 2016, 14). Aquesta és una veu incompleta de l'humà, perquè esdevé el refugi d'un animal que habita en el cos com a part d'una experiència oberta, sense límits ni llenguatge, que fuig de les formes i es relaciona directament amb el món. I és aquesta veu incompleta, la que Mal Pelo utilitza en les seves creacions.

## 2 La trilogia *Refugi*

Les tres obres analitzades de la poètica de Mal Pelo són *Atrás los ojos* (2002), *Testimoni de llops* (2006) i *He visto caballos* (2008). Aquestes peces constitueixen una trilogia anomenada *Refugi*<sup>3</sup> que va culminar amb una instal·lació al centre Arts Santa Mònica de Barcelona l'any 2009. La primera obra de la trilogia, *Atrás los ojos*, és un solo escènic de María Muñoz, fet amb la voluntat de produir un espectacle reflexiu sobre l'absència, la distància, les relacions i l'animal. En aquest solo hi ha una forta presència del text com a monòleg i de l'espai sonor dissenyat per Steve Noble en el qual María Muñoz dansa. El segon espectacle, *Testimoni de llops*, parteix d'una situació completament diferent: hi ha un grup nombrós d'interprets i una escenografia que potencia l'exploració entre l'animal i la mirada. Finalment, a *He visto caballos* es tanca la trilogia per tornar a un duet que conviu amb un objecte-estructura que dona a María Muñoz i Pep Ramis un espai en què desplegar el text tot barrejant dansa i teatre. El desenvolupament dels personatges, l'espai sonor i els elements audiovisuals situen l'espectador en diferents moments emocionals per facilitar el seguiment d'una dramaturgia basada en la història epistolar de Berger *From A to X* (2008).

Les peces de la trilogia no són successives cronològicament: entre els tres espectacles, la companyia realitza altres creacions en què incorporen diferents elements a l'escena. Elements com càmeres de vídeo que projecten imatges, micròfons, text, il·luminació, etc. I, fruit d'aquest procés, el 2006 es presenta *Testimoni de llops* al Teatre Nacional de Catalunya. Aquesta segona peça de la trilogia significa una tornada a la mateixa temàtica amb la incorporació de tots els recursos escènics que han anat trobant i desenvolupant en altres creacions. És ara amb *Testimoni de llops* quan la companyia torna a insistir en aquest des-cobrir allò que ens inquieta, dirigir la mirada reflexiva cap allò que produeix incomoditat, com havia fet amb el solo *Atrás los ojos*. En aquest sentit, cada peça de la trilogia és deutora de l'anterior, ja que d'un tema poden sorgir mil maneres diferents d'abordar una qüestió. Per exemple, a *Atrás los ojos* la dansa es relaciona amb el text com un element extern que incorpora i fa seu. No obstant això, a *Testimoni de llops* la mirada interior es desenvolupa cap a una necessitat de relació amb l'exterior: el text passa a ser un element orgànic en relació a la dansa, perquè ambdós es creen durant el procés de gestació de l'espectacle, compartit entre la companyia

---

<sup>3</sup> L'autora d'aquest article va proposar catalogar aquestes tres peces com a trilogia sota el nom homònim de l'exposició *Refugi* a l'Arts Santa Mònica. Pep Ramis, a l'entrevista personal realitzada el 26 de maig de 2016 a Celrà, va estar d'acord amb la relació que mantenen les tres creacions enteses com a trilogia.

Mal Pelo i l'escriptor John Berger. És a *He visto caballos* quan la mirada exterior es torna un condicionant per a la vida interior. El text es torna un element extern (com a la primera peça de la trilogia) que, després, s'incorpora a la dansa. La combinació entre gest i paraula es fa entenen el text com un marc per al cos.

Així, la dinàmica dels cossos que dansen plasma un desplaçament continu entre l'interior i l'exterior, des d'un jo que se situa fora del seu propi jo i que abandona la seva identitat cap a un estat intermedi en el qual apareixen el llenguatge corporal i el literari: els cossos ballen i parlen per a situar-se en un espai intersticial, que no pertany ni al terreny de l'humà ni al de l'animal, sinó a ambdós al mateix temps. És per això que aquest capítol se centra específicament en la relació entre el text i el moviment. Si bé es podria fer una anàlisi molt més àmplia pel que fa al so, la il·luminació i l'audiovisual, ara interessa de forma particular el diàleg que la companyia estableix amb el text, ja que és a través d'aquest que afloren els conceptes clau de 'refugi', 'memòria' i 'vulnerabilitat'.

El fet que el cos dansant parli i pugui estar present des d'un espai intel·lectual, però que alhora mostri tots els seus afectes, les seves pors i els seus dubtes, genera una intimitat singular en el públic. El cos, com diu Leticia Sabsay (2016), és un espai idoni per a la identificació afectiva i la subjectivitat política. La capacitat primordial del cos és ésser afectat per tot allò que passa de forma interna i també per les circumstàncies externes. I com es mostra aquest context dual entre interior i exterior, com es gestionen les emocions pròpies amb el context social, diu l'autora, és una de les majors forces però també una forma de vulnerabilitat. Segons Ixiar Rozas (Mal Pelo 2013), l'espina dorsal de la companyia és precisament la cerca d'aquesta connexió constant entre la mirada i la vida, entre la distància objectivadora i la vivència subjectiva, entre el llenguatge com a prolongació de la visió i el cos com a origen d'una immersió animal en el món. Dansa i poesia comparteixen, en aquest aspecte, un punt de contacte inestable, un punt que es mou entre les esferes contraposades del llenguatge com a transcendència i abstracció, d'una banda, i de la carnalitat com a immanència i concreció, de l'altra. Ambdues esferes defineixen, per dir-ho així, un camp de transitivitat entre allò corpori i allò mental, entre l'animal i la domesticació social d'aquest. Ambdues designen, cada una en el seu àmbit, un gest d'encarnació. Perquè si la dansa poetitza el cos (cargant-lo de significats i incorporant-li les flexions d'un «llenguatge»), la poesia *somatitza* el llenguatge.

La memòria és l'altra gran àrea d'investigació que Mal Pelo tracta en els seus espectacles. Així com la veu és entesa com l'origen més animal i instintiu, la memòria apareix com l'altra constant de la seva poètica. Tot i que relacionada també amb la mirada, la memòria entra al territori d'allò pòstum, de l'absència, del testament racional

i processat d'una experiència. A través de la memòria l'ésser humà pren consciència del temps, del canvi i de l'absència. Per mitjà d'ella, és capaç de traspasar el llenguatge associatiu i recórrer a un llenguatge metafòric per crear, a partir d'un arxiu, nous significats. En la memòria es condensen els dos àmbits del llenguatge: el concret i l'abstracte. Per això pot relacionar-se amb l'animal, amb l'humà i amb el món.

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

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

En aquest fragment, l'escriptor fa referència a la vulnerabilitat que trobem en la companyia Mal Pelo d'una forma similar a la definició de vulnerabilitat que ofereix Judith Butler (2016): per a la filòsofa, aquesta no es tracta d'una mancança o d'una debilitat vers el context social i polític en què vivim, sinó d'una exposició, d'una obertura. I quan aquest sentir-se exposada apareix, Butler es pregunta si la vulnerabilitat és també una forma de resistència. La poètica de la vulnerabilitat rau precisament en aquest focus de Butler sobre mobilitzar la vulnerabilitat i actuar des d'aquest espai obert i exposat. La poètica de Mal Pelo es basa en una identificació amb allò més proper i visceral, amb un espai íntim que acull i protegeix davant dels erosionants de caràcter personal (la intempèrie de l'existència, el pas del temps, l'oblit, la mort...) i de caràcter social (el domini, l'opressió, la violència, la massificació...). Però també en la necessitat de mantenir-se obert i porós.

És en el risc de mostrar-se obertament als altres quan es troba la profunditat i el joc d'aquesta poètica. El públic no llegeix racionalment l'ordre creat en les obres de Mal Pelo; no obstant això, el rep d'una forma inconscient i rotunda. Hans Blumenberg (1995) estableix una comparació entre l'espectador i el naufrag: el públic, diu l'autor, sol trobar-se a la vora del mar, sa i estalvi de la tempesta que



veu davant seu. No pateix perquè no pot naufragar i, per tant, està tranquil des de la distància, mantenint la posició d'observador. Però l'espectador de *Mal Pelo* és inclòs dins la representació. S'estimula la seva mirada activa i també la seva capacitat d'empatia amb els intèrprets i allò que els afecta. El públic, doncs, es reconeix a si mateix i connecta amb allò que està veient des d'un pla corpori i, per tant, personal. Esdevé també naufrag.

Els diferents cossos que es mostren a *Testimoni de llops*, com diu John Berger (2009) es converteixen en un sol lloc. Igual que el bosc a *He visto caballos* ofereix un refugi que és una llar per als animals, a *Testimoni de llops* la memòria esdevé un lloc d'interferència entre allò que els cossos poden ser en aquest moment present a l'escenari i amb el públic, i allò que han sigut en altres espais temporals en una experiència íntima o personal. D'aquesta manera, es canvia la temporalitat lineal per una altra de cíclica. La trilogia *Refugi* se centra en un espai en què tot pot tornar o desaparèixer amb la mateixa facilitat. En aquest espai, el llenguatge serveix de transmissor entre allò racional i l'inconscient.

Els elements de l'espectacle com la lectura de textos dels intèrprets, la projecció audiovisual i l'espai sonor generen uns punts de suport pels quals el públic pot anar transitant com si, afectat pels inputs sensorials, estigués en una cambra fosca i allò que rebés fossin signes tàctils i sonors. A partir d'aquest contacte, el públic a poc a poc pot reconstruir intuïtivament l'espai que s'habita de forma sensitiva. I quan torni d'aquesta poètica, podrà relatar el seu testimoni de la convivència amb els llops, com passa al relat inicial de la peça, en el qual la veu en off de Berger ens presenta la història de Despina, la noia grega que va viure entre llops. En general, podem dir que tant les veus com la música que apareixen a les creacions de la trilogia *Refugi* tenen un element recurrent que correspon amb un temps dilatat dins de l'espectacle. Sovint, tant el so com els vídeos d'aquestes tres peces apareixen amb un temps a càmera lenta. Steve Noble, qui col·labora en diferents ocasions amb la creació de l'espai sonor per a peces de la companyia, incorpora els silencis i els sons repetitius d'eines amb l'objectiu de generar una atmosfera molt concreta, tant a nivell emocional com polític, per la capacitat de la sonoritat d'apel·lar a un espai quotidià que es relaciona de forma directa amb el cos. L'espai lumínic treballa de forma paral·lela a aquesta ambientació sonora i, conjuntament, aporta a l'espectador un estat emocional concret per a cada peça.

### 3 Vulnerabilitat i resistència

A ver así, susurraste. Y de pronto comprendí que en las máquinas que fabrican los hombres hay unos circuitos de ingenio que se pueden compartir, que unas mentes comparten con otras. Igual que se comparte la poesía. Lo vi en el dorso de tus manos.

John Berger, *De A para X*

Les peces de Mal Pelo es basen en entendre el cos des de l'afectació d'aquest per diversos motors que poden ser interns o externs. Per això, moltes de les imatges, personatges i situacions que es generen, mostren la capacitat de l'ésser humà d'habitar un espai interior que es reconeix com a plural, juxtaposat i divers. Els cossos de Mal Pelo, quan surten a l'escenari i es transformen, poden ser forts, fràgils, joves, vells, intel·lectuals, artesans o tot a la vegada. La particularitat de les seves creacions rau en la multiplicitat de capes que atribueixen a cadascú, deixant ser allò que pot ser, sense restringir el moviment a una qualitat concreta. Així, veiem com, tot i compartir un llenguatge homogeni quant a ritme, espai i fisicitat, cada cos adapta aquest llenguatge a les seves característiques personals i a la manera com l'afecten els diferents motors que es desenvolupen a l'escena.

Mal Pelo treballa també des de la resistència entesa no com a obstacle, sinó com a suport i com a eina per aprofundir en la recerca de moviment. Josep Maria Esquirol defineix la resistència com «la fortalesa que podem tenir davant dels processos de desintegració i de corrupció que provenen de l'entorn i fins i tot de nosaltres mateixos» (2015, 10). I fa especial èmfasi en la capacitat de romandre en aquest estat de desintegració i caos per conèixer allò més profund de l'ésser humà: «És llavors quan la resistència manifesta un moviment profund d'allò humà» (Esquirol 2015, 10). En aquests termes, la resistència no necessita el coratge ni la lluita, sinó el recolliment en si mateixa. Així, el moviment sorgit des de la resistència no és un acte de domini ni de conquesta, sinó que arriba a un indret porós i flexible en el qual el diàleg entre els cossos i l'espai és sempre actiu. D'una manera similar, Rosi Braidotti (2006) argumenta que les experiències de dolor i d'injustícia que poden viure els éssers humans propicien la llibertat en el moment en què les emocions de ràbia i de dolor es transformen en autoafirmació de la pròpia experiència. Segons l'autora, és en aquest moment quan l'acceptació de la vulnerabilitat i de les pròpies limitacions proporciona una forma més profunda (cognitiva i emocional) de relació amb el món.

Dins de la trilogia *Refugi* de Mal Pelo és present aquest espai protegit que guarda una potencialitat de ser o no ser. *Refugi* és, per així dir-ho, l'intent de comprendre l'existència humana des d'allò més proper al cos i als afectes. El refugi parteix de l'experiència particular per dur-la a l'universal, per identificar-se amb una categoria

més gran, amb la qual apareixen els grans temes de reflexió (el pas del temps, l'oblit, la mort) i les qüestions de caire social vinculades amb el domini (la violència, la massificació). Per això, el refugi en aquestes tres peces està molt relacionat amb el retorn cap a l'interior i, en aquest viatge, apareix la memòria, que és a la vegada individual i col·lectiva.

En les col·laboracions de Mal Pelo amb escriptors com Mahmoud Darwish, Erri de Luca i John Berger es pot observar una similitud temàtica: el territori, la quotidianitat i les relacions més pròximes que un cos pot experimentar envers el seu lloc d'origen i la comunitat amb què conviu. En aquests textos i en les peces escèniques també apareix una necessitat de retorn a l'origen que no arriba o que està sempre en constant re-definició. Com apareix en el text «Los desplazados», adaptat per a l'escena de l'obra *Testimoni de llops*:

Al girar en círculos, los desplazados conservan su identidad e improvisan un lugar donde cobijarse. ¿De qué está hecho? De costumbres, creo, de las materias primas de la repetición convertidas en un cobijo. [...] La argamasa que mantiene en pie este hogar improvisado es la memoria, incluso para los niños. (Mal Pelo 2006, 15)

El refugi, la casa, és l'espai de la memòria. És en el repòs de la memòria, on pot trobar-se refugi. I aquest refugi dins del llenguatge de la companyia és la paraula. Esquirol (2015) afirma que el repòs en el refugi només pot donar-se d'una forma protegida. Per això la paraula esdevé refugi quan ofereix un espai íntim i proper, un espai de protecció, perquè concreta i limita; és contrària a l'experiència, que és oberta i exposada.

John Berger (2012) insisteix en el fet que l'ésser humà és dual i que per això té dues formes de narrar i d'explicar el món: la semàntica i la poètica. Berger situa la diferència entre les dues en la forma com mirem el món: a què li donem més pes o importància a l'hora de descodificar la informació. En les peces de la companyia, s'observa una posició de la mirada molt concreta: cap a dins (animal) i cap enrere (memòria). Berger parla del llenguatge com si fos una translació de les nostres mans.

Diu que amb el llenguatge donem i rebem del món. Igual que la mà, el llenguatge serveix com a receptor i com a emissor. Normalment, utilitzem una mà, l'esquerra o la dreta, si no som ambidextres, per als actes quotidians; en conseqüència, l'ús de la mà que no utilitzem regularment es veu limitat a molt poques accions i se'n redueix la utilitat. Segons Berger, la inutilitat té correspondència amb la poesia, ja que aquesta no intenta ser funcional, més aviat busca l'exploració i el joc amb el propi llenguatge. La dansa, en aquest sentit, té un comportament similar. Deixa enrere la funcionalitat del gest per indagar en el propi llenguatge. A partir d'aquesta inutilitat, es renova

el punt de vista i allò que s'ofereix a l'espectador/a és diferent del que era abans. La dansa, en la seva relació amb el text, és com la mà esquerra de Berger. Ofereix el seu relat al món a través d'un llenguatge no comú, en el qual la deriva i el joc com a motor hi són presents.

Dins d'aquest gest que persevera i que es repeteix, es recullen les experiències d'una forma senzilla i orgànica per al moviment. El llenguatge de Mal Pelo en la trilogia *Refugi* està intrínsecament relacionat amb la quotidianitat, la qual esdevé un coneixement incorporat com a intuïció. El tractament dels cossos en l'espai i el desenvolupament d'una presència a l'escena que és com la mirada d'un animal, directa i senzilla, esdevé allò més extraordinari.

L'èmfasi que es fa en la relació entre el llenguatge corporal i el literari focalitza l'atenció cap a aquesta presència animal. A la peça *Atrás los ojos* (2002), la primera de la trilogia, apareixen dos «objectes idiotes», com els anomena la mateixa companyia (Mal Pelo 2013). Aquests objectes són la butaca i l'arbre, que adquireixen un significat metafòric en relació amb la concatenació de les accions i el text. La butaca és un espai cultural occidental. Serveix per mantenir una postura mentre es realitza alguna altra activitat com ara la lectura, l'escriptura, la conversa amb altres persones, etc. Comporta un coneixement de les normes socials. No obstant això, en aquesta peça María Muñoz es desfà literalment de l'àmbit domèstic i cultural i es deixa caure de la butaca a terra. És llavors quan entra en un territori marginal i aliè a les normes socials, un territori on es troben els animals.

L'espai escènic proporciona a la intèrpret i al seu personatge un lloc dins de la ficció en el qual poder desplegar la seva condició d'animal a través de la dansa. Com diu Roberto Fratini (2012), la dansa ha estat, en la tradició cultural europea, un espai d'expressió que ha quedat als marges d'allò considerat seriós o important. I és en aquest actuar o narrar des dels marges, quan ha pogut desplegar tot el potencial expressiu subversiu i emocional. S'estableix un símil entre la reclusió dels animals en captivitat i la contenció emocional dels éssers humans en l'àmbit del llenguatge, que mitjançant el moviment es pot alliberar. Arribats a aquest nivell, la poètica de la dansa transporta l'ésser humà més enllà del sentit únic i inequívoc de la narració que el tanca. *Atrás los ojos* treballa aquest llenguatge fragmentat i metafòric no només des de la paraula sinó també des de l'espai escènic. La narrativitat dels sons i dels textos desapareix i s'estableix una atmosfera personalitzada de l'experiència que, a poc a poc, el públic rep de forma fragmentada i repetitiva per a generar una poètica molt concreta que va d'allò personal al col·lectiu.

Si prenem com a exemple els textos d'*Árbol* i *Animal* del dossier de premsa d'*Atrás los ojos* (Mal Pelo, 2002), veurem la intèrpret recitant en primera persona, però des d'un lloc ancestral, com si la seva veu fos la de moltes persones, treballant amb la presència oberta i grupal que s'atribueix a l'animal:

Para mí esta historia del árbol tiene que ver con el lugar del amor.

¿Dónde está el lugar del amor?

Para mí, el lugar del amor está junto al abandono...

(Mal Pelo 2002, 8-9)

En aquest fragment es parla de tres conceptes clau: l'arbre, l'amor i l'abandonament. Quina relació guarda l'amor amb l'arbre, es va descobrint a mesura que es repeteix l'última frase: «...el lugar del amor está junto al abandono...». Hi ha quelcom que els humans han abandonat, i és precisament en aquest buit on el personatge de María Muñoz sembla exposada a una intempèrie simbòlica. A un espai exterior que apareix en caure de la butaca i sortir de la dimensió domèstica que s'havia construït gràcies al llenguatge. El llenguatge poètic, en aquest moment, es converteix en una resistència a l'estat d'exposició cap a la intempèrie, però també en un símptoma d'animalitat, en el sentit que ella s'abandona, situant-se als marges de la vida quotidiana. En aquest moment escènic, l'abandonament que es menciona és representat amb els marges del linòleum blanc.

Aquest ús de l'espai no-centralitzat també el trobem a *Testimoni de llops* (2006). En la peça grupal, l'espai escènic genera un microcosmos mitjançant una tela que distorsiona les imatges que apareixen a l'altra banda. Aquest espai reduït i distorsionat funciona com un refugi, com un lloc de recolliment amb possibilitat de sortir a l'exterior. Hi ha també un canvi en l'estructura escènica de la peça, que farà que la mirada de l'espectador/a es desplaci d'esquerra a dreta fins ocupar el prosceni a mesura que els objectes i els/les intèrprets es mouen, generant així diferents punt de vista, perifèries dins de les escenes, marges i llocs als quals el públic no sol dirigir la mirada. Serà en aquests espais que s'utilitzaran les diagonals i, tot evitant l'espai central, la manada de Mal Pelo dansarà.

La temàtica de les tres peces va acompanyada d'una estètica que fa pensar en la classe treballadora i en la vida fora de les ciutats com a forma de resistència. Perquè és aquesta condició marginal, la que obre espais per als silencis, els murmurs i el desenfocament. Allò que amaga la pròpia existència, com diu Esquirol (2015), continua en la proximitat de la nostra mirada, en allò que ens envolta i en nosaltres mateixes.

Les imatges que la companyia utilitza en les tres obres, sempre relacionades amb vídeos d'animals, de boscos i d'accions quotidianes, formen part d'un univers que trenca amb les relacions normatives. D'aquesta manera s'obre un món en el qual el cos pot comportar-se des d'un lloc pre-racional, en què els textos no han d'explicar res en concret, i en què les i els artistes poden relacionar-se entre si i amb el públic de formes diverses: sense mirar-se, parlant-se d'esquena o lliscant per una cadira. Com apunten Athanasiou, Hantzaroula

i Yannakopoulos (2008), és a través de la creació de nous imaginaris que les emocions també canvien, ja que formen part d'una pràctica cultural i social.

L'ambigüitat de les imatges és precisament allò que interessa Mal Pelo, perquè pot ser traslladada cap a una condició sonora del text. A diferència del que passa a *Atrás los ojos*, on s'explora la reciprocitat entre el llenguatge literari i el dansístic, a *Testimoni de llops* l'atenció es dirigeix a les diferents possibilitats del tractament del text a l'escena. L'ús del text, tant per la part visual com per la sonora, genera una poètica en relació als llenguatges i trenca amb la funció narrativa o lineal perquè els materials que el text aporta a l'espectacle són sempre evocadors de significat: es basen en fets quotidians i records sensorials, físics, que es transmeten de manera personal. En tot moment hi ha un subjecte que explica alguna experiència, la qual fluctua entre el llenguatge expressiu físic o verbal.

D'aquesta manera, el text pren un lloc juntament amb les emocions, el cos i la memòria, perquè l'experiència forma part del passat però arriba mitjançant la memòria al moment present amb imatges i sensacions. Es posa en valor l'element efímer de la vida, que tot i continuar en el relat biogràfic a través dels testimonis, igualment acabarà perdent-se. Com ho expressa el vers d'un poema de Berger: «And our faces, my heart, brief as photos» (1991, 5).

Com he apuntat anteriorment, el refugi és allò que pot esdevenir un bàlsam davant d'aquesta idea de desaparició. Podem dir, doncs, que l'animal que apareix a la poètica de Mal Pelo i la resistència que hi ha sempre als escrits de Berger, convergeixen en un mateix element: el refugi. Entès com un espai intern que permet mostrar la relació de l'individu amb el món. Emmarco la idea del refugi perquè és un terme central en la poètica de Mal Pelo en relació a l'interlocutor, ja sigui aquest interlocutor el llenguatge, el gest, el cos o la memòria.

Para los menos privilegiados, el hogar no está representado por una casa, sino por una práctica o una serie de prácticas. Cada uno tiene las suyas. Por muy transitorias que puedan ser en sí mismas, la repetición de estas prácticas, elegidas y no impuestas, ofrece más permanencia, más cobijo que cualquier otro alojamiento. (Berger 1991, 136)

La casa com a llar és el nucli de la resistència cap a l'exterior. Aquesta llar es constitueix, segons la companyia de dansa, a partir d'una sèrie de pràctiques quotidianes que el llenguatge corporal mostra sense voler-ho. Aquesta gestualitat, que no té una intenció explícita i que podríem anomenar invisible, és la que apareix en la trilogia dels espectacles analitzats. I com diu Louppe (2011) la base del llenguatge corporal és la multiplicitat de les veus que pot expressar. En un mateix cos poden viure diferents experiències i camins i es pot

mostrar amb un gest infinitud de coses a la vegada. El cos, per tant, és fragmentat i múltiple.

A més, el refugi està molt relacionat amb la mirada. Si optem per escollir una mirada interna que també és conscient de l'exterior, es posa l'accent en el procés de deixar-se veure i deixar que allò que està succeint al cos de l'artista es traslladi al públic. El gest, doncs, tot i tenir una claredat i una netedat exemplars, es pot repetir per sobreescriure's a si mateix, una vegada i una altra. Aquesta voluntat d'esbós fa que a poc a poc es generi una textura concreta en el moviment; recrea un «niu gestual» fet per cada traç, per acumulació i variació. El cos esdevé, en aquest cas, com el descriu Judith Mayer (Colombo, Genetti 2010), un cos exposat a la capacitat d'afectació pel text i per l'espai escènic, pel so i per l'audiovisual. De fet, d'aquests elements, la mirada i l'espai són dues de les grans preocupacions en què s'ha enfocat la dansa contemporània, segons Louppe (2011). Segons l'autora, el cos del ballarí o ballarina de la contemporaneïtat es converteix en un espai en el qual el gest encarna i transporta el cos cap a una emancipació de si mateix, entès com una obertura en el llenguatge corporal pel que fa a la lectura de l'escena (Louppe 2011, 56).

Mal Pelo utilitza tant la paraula com el cos com a contenidors d'experiències que contribueixen a l'expansió de significats, igual que els esbossos mostren els intents, la textura dúctil i mal-leable del cos. Segons María Muñoz (Mal Pelo, 2013), el treball corporal en aquestes tres peces no consisteix a projectar, sinó a existir en un espai que oscil·la entre l'interior i l'exterior. Així, a través d'una dramaturgia que té en compte la puntuació, els silencis, les repeticions i les paràboles del gest, s'aconsegueix una presència a l'escena que connecta amb l'activitat de transformació o revelació de totes les coses que fins llavors no eren visibles. D'aquesta manera, els diferents elements escènics són capes d'informació que arriben a l'espectador, tots al mateix temps; i que, de manera subliminal, van arribant als sentits i a l'experiència del cos de l'espectador.

Now that they have gone it is their endurance we miss.

Unlike the tree the river or the cloud the animals had eyes and in their glance was permanence. (Berger 1991)

## Bibliografia

- Athanasiou, A.; Hantzaroula, P.; Yannakopoulos, K. (2008). «Towards a New Epistemology: The 'Affective Turn'». *Historein*, 8, 5-16. <https://doi.org/10.12681/historein.33>.
- Antich, X. (2003). «Seminari: Mirades i Maneres de Veure». *Arxiu cos, creació i pensament* [vídeo]. Girona: L'Animal a l'Esquena 2001-2010. [http://lanimal.org/arx\\_index.php?search\\_arxiu=%22John%20Berger%22&page=mat\\_arxiu&byautor=on](http://lanimal.org/arx_index.php?search_arxiu=%22John%20Berger%22&page=mat_arxiu&byautor=on).
- Berger, J. (1991). *And Our Faces, My Heart, Brief as Photos*. New York: Vintage.
- Berger, J. (2001). *Mirar*. Trad. P. Vázquez. Barcelona: Gustavo Gili.
- Berger, J. (2009). *Why Look at Animals?* London: Penguin Books.
- Berger, J. (2012). *Cuaderno de Bento*, trad. Pilar Vázquez. Madrid: Alfaguara.
- Blumenberg, H. (1995). *Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia*. Madrid: Visor.
- Braidotti, R. (2006). *Affirmation versus Vulnerability: On Contemporary Ethical Debates*. Utrecht: Utrecht University i Birkbeck College.
- Butler, J. (2016). «Rethinking Vulnerability and Resistance». Butler, J.; Gambetti, Z.; Sabsay, L. (eds), *Vulnerability and Resistance*. Durham; London: Duke University Press.
- Colombo, L.; Genetti, S. (2010). *Pas de mots. De la littérature à la danse*. Paris: Hermann Éditeurs.
- Esquirol, J.M. (2015). *La resistència íntima. Assaig d'una filosofia de la proximitat*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Fratini, R. (2012). *A contracuento. La danza y las derivas del narrar*. Colección Cuerpo de Letra, Danza y Pensamiento. Barcelona: Centro coreográfico Galego; Mercat de les Flors; Institut del Teatre.
- Loupe, L. (2013) *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Mal Pelo (2000). *L'animal a l'esquena*. Celrà: Mal Pelo.
- Mal Pelo (2002). *Atrás los ojos* [Dossier de prensa del espectáculo]. Celrà: Mal Pelo.
- Mal Pelo (ed.) (2013). *Swimming Horses*. Barcelona: Polígrafa.
- Mal Pelo (2017). *Quan arriba el silenci*. A Documenta Teatral, 7. Cerdanyola del Vallès: Editorial Punctum.
- Sabsay, L. (2016). «Permeable Bodies. Vulnerability, Affective Powers, Hegemony». Butler, J.; Gambetti, Z.; Sabsay, L. (eds). *Vulnerability and Resistance*. Durham; London: Duke University Press.