

L'animal a l'esquena

Este texto es un extracto realizado por

José A. Sánchez (JAS) de dos conversaciones

mantenidas con Pep Ramis (PR) y María Muñoz

(MM) en septiembre y diciembre de 2001

en las que hablaron del nuevo centro de

creación L'animal a l'esquena, y del análisis del

cuerpo y su relación con el entorno.

En septiembre de 2001 se presentó el proyecto del centro de creación *L'animal a l'esquena*, situado en las proximidades de Celrà, un pequeño pueblo de la provincia de Girona. Allí viven y trabajan desde hace trece años María Muñoz y Pep Ramis, fundadores y directores de la compañía de danza Mal Pelo. Desde 1989, fecha de estreno de *Quarere*, Mal Pelo ha producido dieciséis espectáculos y ocho obras de videodanza, además de colaborar en espectáculos producidos por otros creadores escénicos como Àngels Margarit o Helena Pimenta. En 2001 presentaron un dúo, *L'animal a l'esquena*, que dio también título a una exposición retrospectiva y a un libro que recoge diez años de la trayectoria del grupo. El mismo nombre sirve para el centro de investigación, un lugar, según Toni Cots, codirector del centro, destinado a la investigación sobre "el análisis y estudio del cuerpo, relacionado y contaminado por el contexto en el que se convierte en objeto y producto de representación". El centro constará de una masía restaurada, que servirá de lugar de residencia para artistas y acogerá diversos espacios de trabajo, y una

nave para ensayos y talleres. La finalización de la nave fue la excusa para la presentación del proyecto y la realización de una primera serie de actividades: un taller de Steve Paxton, un seminario de reflexión ("Refugio temporal y localidad") y una fiesta de inauguración en la que diversos artistas (creadores escénicos, musicales y visuales) presentaron fragmentos de sus trabajos utilizando la nave, la masía y el entorno natural del centro.

JAS Lo primero que sorprende del proyecto es el nombre, *L'animal a l'esquena*. ¿Cómo llegasteis a ese nombre?

PR El nombre lo elegimos porque nos gustaba lo que nos sugería. Nos hacía pensar en el animal que realmente cargamos en la espalda y que somos nosotros mismos. ¿Qué nos queda de ese animal? ¿De qué manera convivimos con él?

MM Hay una cosa que apuntábamos en el libro a propósito del animal: es un animal de viaje, invisible y poderoso, que guarda todo aquello que hemos amado. Es importante saber que *L'animal a l'esquena* es el título del último proyecto del grupo, de Mal Pelo, y también de la exposición y del libro. Cuando definimos el proyecto, muy, muy al principio, antes de pensar en la exposición, en el espectáculo o en el centro, decidimos definir siete espacios conceptuales. Uno era el viaje, la movilidad. El otro era la mirada. El otro era la edad. Otro era la emoción. Otro era el artefacto y los sueños. El sexto era la gran mentira (lo escénico, el resultado final). Y el último era la espalda del animal. No *L'animal a l'esquena*, sino l'esquena de l'animal, que tiene que ver con el cuidado, la fragilidad. Yo creo que para nosotros lo importante era, desde diferentes frentes, volver a indagar sobre lo que ha nutrido el trabajo de la compañía, nuestras inquietudes, obsesiones repetidas... Lo que queda es algo frágil, esas cosas que acumulas y que son como un poso, fuertes y al mismo tiempo frágiles.



Centro de creación L'animal a l'esquena 2001

JAS En la fiesta de inauguración vimos a alguien caminando por el campo con un animal cargado a la espalda. Es una inversión de la relación habitual con el animal. A mí me dio la impresión que se trataba de un ejercicio de humildad. Una humildad que puede estar asociada a la renuncia a un discurso soberbio. La soberbia está asociada al poder que otorga el dominio de un lenguaje o de una técnica. La idea de centro de investigación ¿podría estar asociada a ese voluntario alejamiento de la soberbia artística?

PR Hay algo que es inevitable en el trabajo con el cuerpo. Y es que si no trabajas con humildad nunca puedes escuchar ciertas cosas. Hablo también en el plano creativo, y especialmente desde el punto de vista del intérprete que está trabajando dentro. Antes decías que el animal es mudo. La soberbia es sorda.

MM Y la intuición es muda. El tiempo y la formalización te dan la posibilidad de hablar sobre los procesos creativos, pero cuando trabajas desde la intuición, al principio, es fácil que no sepas verbalizar nada de eso y que por tanto si tu instrumento es el cuerpo, todo vaya a través del cuerpo. Y hay algo de eso en nuestra disciplina, en las artes escénicas, que hay que defender.

JAS Trabajar con el cuerpo requiere humildad, escucha, escucha de los seres mudos, incluidos nosotros mismos, lo que aparece a través de lo intuitivo. Esto puede tener que ver con vuestra decisión de buscar un espacio de escucha alejado del ruido. ¿Cómo se produce esta decisión?

MM Esto ocurrió hace trece años.

Personalmente, yo venía de un momento en que había vivido la cultura urbana cien por cien: era la época de la Dux, grupo de trabajo que compartí con María Antonia Oliver. Aquella vivencia me hizo ver que la comunicación con otra gente era interesante, pero se quedaba siempre en un nivel. Esa necesidad de salir y buscar otro entorno tenía que ver con esto: ¿qué pasa si la creación la situas fuera de ese contexto ruidoso y creas un entorno de trabajo en el que puedes invitar a otros colaboradores a que trabajen en el proyecto desde ese silencio? Creo que eso era algo muy importante. De hecho los trece años que llevamos viviendo y trabajando aquí han sido de esa manera. La gente ha venido aquí, ha tenido que desligarse de su entorno cotidiano.

JAS Trasladar la práctica artística a la naturaleza no presupone un alejamiento de lo humano, sino más bien una búsqueda de lo humano lejos del ruido.

MM Cada cual tiene su relación con la naturaleza, y en nuestro trabajo, dicen, se refleja esa relación específica que nosotros tenemos. Pero es verdad que lo que buscábamos era lo humano.

JAS Lo cierto es que muchos de vuestros espectáculos están impregnados por un cierto aire rural.

PR Esto viene un poco propiciado por la búsqueda de ciertas esencias personales, el contacto con este ambiente, la vida en esta casa, etc... Creo que todo esto ha teñido la



Sala de ensayos del Centro de creación L'animal a l'esquena 2001

ES MUY INTERESANTE OBSERVAR
CÓMO LOS **animales** MUEVEN LA PARTE
CORRESPONDIENTE A SU CENTRO DE
GRAVEDAD, CÓMO SON SUS **cambios** DE
DIRECCIÓN, ETC. ELLOS SE MUEVEN Y
LO HACEN PORQUE TIENEN
UN **deseo** Y SE TIRAN, Y YA ESTÁ.
OBSERVAMOS SUS MOVIMIENTOS
BUSCANDO **información** DE ESE TIPO.

estética final de nuestros espectáculos más de lo que habríamos podido pensar. Yo creo que inconscientemente asociábamos cierta esencialidad a algo no urbano, por decirlo así, cosa con la que ahora estaría en completo desacuerdo, pero hay algo de eso que reconozco que es así.

MM Sí, es cierto que a lo mejor había ese prejuicio de que lo no urbano era más auténtico, pero también tiene que ver con que Pep viene de un pueblo de Mallorca y yo, aunque he nacido en la ciudad, provengo de una casa de labradores. Cuando vas a esos pueblos te das cuenta de que te queda una memoria de lo que era el pueblo de tu padre o tu madre. En esos entornos encuentras personas muy particulares; el de mi padre era un pueblo de Guadalajara sin agua, sin luz hasta hace no tanto tiempo, en el que todavía se lavaba en común en el río... No es por las cosas costumbristas, pero ese tipo de paisaje con el frío que hace y lo yerma que es la tierra proporciona unos personajes muy curiosos.

JAS Y una relación distinta con el animal.

MM Yo creo que siempre hemos tenido mucha curiosidad por aprender del movimiento de los animales, de esa relación tan inmediata entre el movimiento y la satisfacción de sus necesidades, sus deseos.

Recuerdo que ya en la época de Quarere andábamos con libros de animales y fotos, mirando vídeos de animales, documentales, etc. Hay mucho que aprender o que recuperar de ahí en relación con el ritmo, la cadencia...

PR Pero no ha sido nunca mimetizar, sino observar o imaginar desde dónde se mueve un animal, sólo imaginar, no copiar. Por ejemplo te diría: date cinco minutos para imaginar que eres un chimpancé, sólo imagínate que eres un chimpancé y verás que sólo con esa imaginación algo sucede.

MM Es muy interesante observar cómo los animales mueven la parte correspondiente a su centro de gravedad, cómo son sus cambios de dirección, etc. Ellos se mueven y lo hacen porque tienen un deseo y se tiran, y ya está. Observamos sus movimientos buscando información de ese tipo. Y también buscando la reflexión sobre lo contrario, la inhibición del movimiento. Esta información no sólo se encuentra en los animales, sino en cualquier lugar: ves a alguien y te llama la atención la manera tan particular en que se mueve, e intentas comprender qué le hace moverse así, y a veces no lo encuentras e intentas ver qué cosas lleva en su memoria que le hacen moverse así. Por un lado está la posición de querer entender qué es, de estudiarlo, y por otro lado está la

sorpresas que te produce. Es como cuando vas por la calle y ves pasar a alguien corriendo, todo el mundo mira siempre a esa persona y eso que es una actividad absolutamente normal, pero parece que en ese contexto repentino crea una intranquilidad: ¿por qué corre? Todo el mundo deja un momento sus pensamientos para mirar a ése que se ha puesto a correr de repente. ¿Cómo utilizas eso escénicamente? Estudiar los movimientos que a uno le sorprenden, no porque sean movimientos extraordinarios sino porque en el momento en que suceden provocan una expectación, una sorpresa. Los caminantes se paran, se distraen e incluso les da tiempo a pensar: “y éste, ¿por qué corre?”, “¿qué sucede?”, como si fuera un presagio de algo. Lo difícil es usar esto escénicamente.

PR Aunque no lo parezca, esta nave tiene también algo de animal. Cuando estábamos construyendo el edificio, yo tenía clarísimo dónde estaba la espalda del animal, que era en la cresta del edificio... era clarísimo, como si fuese un bicho.

MM Un bicho que no se apoya en las paredes. La estructura del techo es muy pesada, porque tiene hierro, tiene madera, y tiene teja (nos obligaron a ponerla para integrarlo en el paisaje). El techo se agarra sobre los pilares, y los pilares tienen una cimentación que baja dos metros más abajo que la cimentación normal. Es decir, que se podrían caer todas las paredes y quedaría el armazón como una araña, porque hay cinco zapatas que bajan metro y medio o dos más abajo.

PR En la construcción de la nave y en la reconstrucción de la masía se tocan los extremos: la nueva tecnología constructiva, por una parte, y la historia acumulada durante quinientos años en las piedras.

JAS Ciertamente, el contraste entre la nave y la masía puede ser bastante definitorio del proyecto. A la tentativa de integrar lo viejo y lo nuevo, la memoria y la tecnología, lo natural y lo artificial, se superpone otra tentativa: la de conciliar una estructura familiar y una estructura de red. Yo creo que éste es uno de los elementos más interesantes del proyecto. Vosotros vivís aquí, recibís gente aquí, hay una estructura familiar, en el sentido literal y en el sentido de compañía, y otra estructura que se interpenetra, que es una estructura de red, donde las relaciones ya no son orgánicas.

MM Los doce o trece años que llevamos de grupo nos han ayudado a crear una situación de diálogo entre los colaboradores... Ha llegado un momento en que hemos sentido la necesidad de que eso pasara a un grado que nos trascendiera a nosotros y al grupo. Ha sido algo que ha llegado de forma natural: el querer crear un contexto parecido pero más grande, que abriera las puertas a colaboradores que no vinieran a trabajar en el interior del grupo, sino a participar en un intercambio creativo.

PR Hay cierta contradicción en ello que a mí me gusta mucho. Para conseguir cierta



L'animal a l'esquena/duo 2001

libertad hemos tenido que construir un anclaje. La estructura del centro debe ser mucho más dinámica que la estructura familiar. Porque es una estructura de red, mucho más de compartir el trabajo y mucho más de apertura, en cuanto a cómo se relacionan los integrantes del centro. Sin embargo, la estructura familiar a mí me sirve de referente local. Y el grupo actúa de referente por historia local, tiene cierta experiencia.

MM Nosotros, si dejamos la estructura familiar, perdemos la fuerza. Sin embargo, el objeto es traspasar esa estructura familiar y conseguir un lugar donde compartir esto. Durante los años en que hemos girado con Mal Pelo, hemos encontrado gente en lugares muy diversos con las que ha habido un intercambio de ideas, un proceso de influencia mutua. Esto sucedía y sigue sucediendo en cualquier parte: un encuentro con alguien en una ciudad, un festival, una visita a casa de Steve Paxton y Lisa Nelson en Vermont. Para nosotros ahora ha pasado el tiempo de estar siempre de gira y participar tan a menudo en esa red que existe en todas partes. Por tanto, ¿por qué no buscar un anclaje, un refugio, donde nosotros estemos en el camino de paso? Se trata de estar en el camino de paso.



Steve Paxton 2001

JAS Estamos hablando de un proyecto que tiene mucho que ver con la vivencia. Y una vez más nos encontramos con una superposición de niveles: lo vital y lo creativo. ¿En este marco, cuál es el lugar de la investigación?

MM Yo creo que la investigación es creación, ambas palabras se refieren a un mismo proceso, pero con distintos acentos. Normalmente, cuando hablamos de creación estamos pensando en un resultado que puedas tocar, darle una estructura, hablar de él con ideas claras. La investigación, puestos a separarlo, permite estar trabajando sin necesidad de dar unos resultados tan estructurados y sin necesidad de ir cada día al estudio. Lo veo desde mi disciplina, desde la danza, que es una disciplina muy rigurosa que te obliga a mantener una cualidades físicas. Pero no se trata de “no hacer nada”, porque yo busco la fisicalidad en otras cosas, la busco cada día, porque si no me siento mal.

JAS Me parece muy interesante esta idea de buscar la fisicalidad en otros lugares, que es donde se resquebraja no tanto la contraposición de producto/proceso, sino la categoría cultural de danza frente al proceso artístico en sí mismo que puede escapar a esa categorización cultural. Yo creo que lo que habéis hecho aquí es crear una categoría física que sustituye a otras categorías culturales en las que se inscribe el trabajo artístico. Y eso es lo que permite la libertad para plantear la creación al margen del conflicto entre proceso y resultado, que no siempre tiene que producirse. A lo que volvemos es al tema de la fisicalidad, del cuerpo en movimiento, o no, como centro de la investigación en un espacio así.

MM Es importante resaltar la primera actividad, que ha sido la visita de Steve Paxton. Él propone un trabajo durante ocho días, en el que intenta plantear algunas cosas muy básicas de la propia disciplina corporal. Pero propone algo más. Dice: “vamos a hacer compost”. Durante tres días estuvimos trabajando en el estudio cuestiones de una gran complejidad corporal y al mismo tiempo combinamos este trabajo con el coger unas herramientas, salir fuera e ir a hacer compost. Hasta que alguien preguntó: “Steve, ¿qué relación hay entre hacer compost y bailar? Entonces Steve cogió el folleto y leyó las palabras de Toni [Cots] sobre la contaminación del cuerpo por el entorno e hizo una reflexión muy interesante en la que hablaba que cómo una persona comprometida con su cuerpo no puede estar trabajando en un sitio sin reconocer cuál es el entorno, y él hablaba de la naturaleza y de la posibilidad de aplicar el conocimiento de las estructuras de la columna a la relación del cuerpo con un instrumento y con la tierra. Para nosotros era muy importante que Steve y Lisa fueran las primeras personas en venir, porque hace muchos años que tomaron la opción, junto a otro grupo de personas, de irse de Nueva York, que era un hervidero... Participaron en los primeros momentos, en los años sesenta y setenta, un momento de gran actividad, hasta que decidieron irse, con una mentali-



L'animal a l'esquena/duo 2001

dad muy de los años sesenta, buscar un espacio en Vermont en medio del campo y continuar la investigación allí. Para nosotros son un referente. Lo eran cuando no los conocíamos, simplemente por lo que habíamos leído. Y lo han sido mucho más desde el momento en que los hemos conocido y hemos estado en su casa. Esto nos ha animado a pensar que esa estructura familiar a la que nosotros habíamos llegado intuitivamente era posible y que podría tener un eco, ser un polo de atracción.

JAS ¿Qué distancias hay entre vuestra propuesta y experiencias como la de Steve Paxton, realizadas en los sesenta?

PR La necesidad de definir y posicionarse que había en los sesenta era muy fuerte y ahora mismo el posicionamiento está precisamente en no tener necesidad de anclar nada a nivel mental... La apertura y el dinamismo en las estructuras es básico hoy en día, no anclar más de lo necesario. Esa movilidad marca una diferencia. Para mí esa diferencia se traduce en la manera que tienes de mirar y de situarte. Yo estoy un poco obsesionado con cierta mirada científica sobre el entorno, porque tenemos la

capacidad de hacerlo. Quizá en los sesenta no era tan fácil abstraerse, había menos cantidad de información acumulada de la que podemos tener ahora. Y esa es la ventaja que podemos tener. Podemos despojarnos de muchos más prejuicios que entonces, porque tenemos la información.

JAS ¿Qué entiendes por mirada científica?

PR Mirada de estudio, una mirada más técnica sobre el entorno: cómo mirar eso que es específico de aquí y no sucede en otro lado. Esa mirada científica es la que establece puentes hacia afuera con otras estructuras, no ya tanto físicas, sino también vitales. Y no creo que en los sesenta fuera fácil... intuyo que la vivencia cotidiana era más importante, la idea de ruptura era predominante, no tenían posibilidad de tener otros referentes anteriores como tenemos nosotros. Hoy en día irse a trabajar fuera de las ciudades no implica más que un cambio de entorno. Los conceptos de urbano y natural han sufrido curiosas modificaciones. ■

JOSÉ A. SÁNCHEZ es profesor de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Vive en Madrid.