



# THE BLUEBIRD CALL

## MAL PELO

DEL 26 D'OCTUBRE DE 2023  
AL 28 DE GENER DE 2024

Bòlit\_LaRambla  
Bòlit\_PouRodó

Bòlit, Centre d'Art Contemporani. Girona  
info@bolit.cat / 972 427 627 / www.bolit.cat



### ALLÀ ON NEDEN ELS CAVALLS

Una conversa entre John Berger, María Muñoz i Pep Ramis

*És la porta; darrere seu, el paradís del cor. Les nostres coses –i totes les coses són nostres– es difuminen. I una porta és la porta, porta de la metàfora, porta de la narració. Una porta que el mes de setembre purifica. Una porta que prepara els camps per al primer blat. No hi ha porta per a la porta, però jo puc entrar al meu exterior, enamorat del que veig i del que no veig. Tants encants i tanta bellesa a la terra, i no hi ha porta per a la porta? La meua cel·la només il·lumina el meu interior... Salutacions a mi, salutacions a la barrera del so. He compost deu poemes enaltint la meua llibertat, aquí o allà. Estimo les engrunes de cel que s'infiltra per la claraboia de la presó, un metre de llum per on neden els cavalls...*

Mahmud Darwish<sup>1</sup>

**M. Muñoz:** John, després d'haver viscut tan de prop tot el procés de creació, m'agradaria saber quines han estat les teves impressions veient *He visto caballos*.

**J. Berger:** Ha estat una experiència molt profunda. El teatre comença amb un grup de persones que es troben per veure alguna cosa. Són persones independents i, al mateix temps, formen una mena de col·lectiu, perquè tots estan veient el mateix, i això crea una energia que és alhora receptiva i emissora. Si ho compares amb aquell dia que estàvem asseguts a la cuina, parlant de si els cavalls neden o no neden, t'adones que són situacions completament diferents, i això forma part de la potència del teatre. Ahir

<sup>1</sup> Fragment d'«Un metre quadrat a la presó», dins del volum *És una cançó, és una cançó*, de Mahmud Darwish, inèdit en català. Traducció de l'àrab d'Abdel Aziz El Mountassir i Carlota Subirós.

al vespre, jo era conscient que estava veient coses que ja m'eren molt properes perquè n'havíem parlat, o les havíem discutit, però al mateix temps el que veia em sorprenia constantment. I això també té a veure amb el teatre en general. En teatre, hi ha dos elements: el reconeixement del que ens és familiar i alhora la sorpresa. La dansa d'ahir al vespre descrivia tota la feina, les improvisacions, les correccions i els canvis que heu anat fent al llarg del procés. Però, alhora, vaig tenir la sensació —i crec que als altres també els passava— que aquella dansa s'esdevenia per primera vegada.

Escriure és una activitat estranya, però no més que moltes d'altres. Hi ha un aspecte de l'escriptura que és abstracte i un altre que és completament oposat i que és molt físic, material. Quan acabes d'escriure un llibre, la gent sovint et pregunta d'on has tret la història, com te l'has inventat, d'on t'ha vingut la inspiració. Entenc aquestes preguntes, però, de fet, no és ben bé així. Estem envoltats d'històries i de veus contínuament. La feina realment difícil és saber com tractar les experiències que veus o comparteixes i com convertir-les en alguna cosa que pertanyi a la llengua materna. De fet, tota l'activitat que comporta fer encaixar les paraules té a veure amb l'interior d'aquesta llengua materna. En certa manera, és molt físic. Quan tens això, i a més a més tens ballarins i artistes com vosaltres, que sou capaços de transmetre i expressar físicament les qualitats més subtils de l'experiència, passa una cosa molt estranya, perquè ja no té a veure només amb la llengua, sinó amb el llenguatge del cos. No és el cos de la llengua materna; és el cos d'una altra cosa, més misteriosa. Sou vosaltres els que em podríeu dir a mi què és...

**M. M:** Has parlat d'abstracció i de fisicalitat. Quan treballem amb el cos, el moviment és sinònim de fisicalitat, tant si el moviment amb què abrades l'espai és gran com si és petit. En les nostres creacions, busquem que aquesta experiència de la fisicalitat no es limiti a la nostra manera de moure'ns en l'espai, sinó que també té a veure amb la manera com la llum, el so i el vídeo generen moviment. No estem parlant de crear imatges amb llum o de valorar quanta llum il·lumina un cos, sinó de percebre com aquella llum es mou i com canvia l'atmosfera. En els processos de creació ens preguntem sovint com podíem treballar amb la paraula d'aquesta mateixa manera. Una cosa que m'ha impressionat del teu últim llibre, *D'A a X* —i ja m'havia passat el mateix abans, llegint els teus llibres—, és com utilitzes les paraules per referir-te al cos. És ple de suggeriments de fisicalitat: a la fisicalitat dels personatges que hi apareixen, a la fisicalitat de les situacions.

**P. Ramis:** Sentim una relació molt estreta amb els teus llibres, i quan ens plantegem treballar amb la teva obra, intentamos crear amb el nostre cos un espai entre els llocs, entre les paraules, entre els noms.

**J. B:** A la vostra creació *He visto caballos*, s'accionen dos pols que interactuen contínuament. Hi ha el pol de l'aïllament extrem, l'espai de la petita habitació del principi. El pol oposat és el d'una extensió enorme, l'escenari buit, l'horitzó. Heu fet una mena de paradoxa estranya. A mi tota l'estona em sembla que us moveu entre aquest aïllament i aquest altre moviment infinit. I sí, potser hi ha una correspondència molt forta entre això i l'experiència dels presoners, especialment els presoners polítics.

**M. M:** Al llibre, dius: «Tu, a la teva cel·la, no pots cobrir distàncies —excepte les més mínimes i repetitives. Però penses, i pensant creues el món sencer». Això expressa molt clarament aquests dos pols.

**J. B:** A banda de les imatges dels cavalls, que són magnífiques, hi ha les del bosc. I el bosc —i ara no parlo del bosc a l'escenari, sinó d'un bosc de debò— combina simultàniament el confinament i un espai enorme. Em sembla que, de la manera que ho feu servir en escena, funciona meravellosament. No sé exactament per què, però potser té a veure amb aquesta tensió entre el confinament i l'obertura de l'espai.

**M. M:** A la peça, l'home que està a la presó diu: «Aquest bosc el va traçar el meu pare», i llavors cau la paret de la cel·la, i ell es mou com si fos possible passar a través dels murs de la presó i córrer per trobar-se amb aquesta imatge, una imatge que pertany al seu cor, a la seva llibertat.

**P. R:** Crec que funciona perquè el bosc és un lloc essencial. És fàcil observar un bosc, de la mateixa manera que és fàcil observar un cavall. El cos es relaciona profundament amb aquestes imatges cinètiques, des de la carn. En els cavalls i en el bosc hi ha alguna cosa molt antiga que, d'alguna manera, reconeixem.

**J. B:** És sorprenent com aconseguíu trobar el corrent energètic d'un cavall i expressar-lo amb els vostres cossos humans, amb les vostres extremitats humanes. Ompliu el teatre amb l'energia, el nervi, la força i també la fragilitat dels cavalls.

En un bosc, hi conviuen éssers vius d'escala molt diferents i em sembla que vosaltres, amb el que feu junts i també amb el que feu sols: des del moviment més petit que feu amb una petita part del cos fins a fer que tot el cos esdevingui volàtil, sobretot quan depeneu l'un de l'altre. Aquesta diferència d'escala és molt impressionant i l'espectador va aprenent a observar-la, una mica com un caçador en un bosc, que observa cada moviment.

Els animals, quan encara estan aprenent i investigant-ho tot el que tenen que saber per a desenvolupar-se sols, tenen aquesta capacitat de jugar. Entenen la diferència entre el joc i la realitat. I això implica una mena de comunicació amb el cos que supera completament la ment; hi ha missatges que simplement no passen a través de la ment. Jo hi reconec missatges d'aquesta mena, en les vostres actuacions.

**P. R:** Ens importa que les creacions escèniques funcionin com una peça coral, que el ritme no recaigui només és en nosaltres els ballarins, sinó que també el ritme rau en l'energia que flueix entre la llum, el so, el vídeo i el moviment. El que provem d'oferir al públic és una mena d'espai obert que inclou la perifèria. Hem estat treballant i investigant la percepció de l'espai, no només a través de l'ull, sinó també imaginant el que no veiem. De fet, et pots arribar a moure donant per descomptat l'espai que no veus. Normalment, fem servir el sentit de la vista fins al límit de la visió perifèrica. Però què passa amb el que no veiem? Si em bellugo des d'aquesta percepció del que no veig, el meu moviment canvia. És molt difícil explicar per què, però el cos, senzillament, es mou d'una altra manera i es comunica d'una altra manera. Això és el

que veus en els animals, la confiança que tenen en la seva relació amb l'espai. Tenen els sentits alerta, perceben vibracions abans i tot que tu hagis sentit res. Nosaltres podríem sentir aquestes coses; almenys podríem provar de jugar amb aquests altres sentits.

**M. M:** Alguna cosa semblant passa quan només una distància mínima separa dos cossos en moviment. Podem enfocar els ulls molt clarament, però també podem aprendre a treballar amb molta precisió en aquesta zona on les coses no estan completament enfocades. És un espai molt fràgil i molt misteriós.

**J. B:** És una altra manera de tocar.

**M. M:** És una altra manera de tocar, perquè pots arribar a acostar-te moltíssim a l'altre sense que ell senti que estàs...

**J. B:** Sí, sí..., sent agressiu.

**M. M:** És clar que també ens equivoquem, podem xocar, però quan funciona realment podem passar molt a prop l'un de l'altre sense arribar a tocar-nos, sense envair l'espai de l'altre, és molt...

**J. B:** Sí, sí, sí..., és molt precís!

**M. M:** I tot això passa en aquesta zona desenfocada. Quan et mous cap a l'altre frontalment, l'acció immediatament es relaciona amb una intenció concreta.

**J. B:** Aquesta manera desenfocada de tocar de què parlem es fa evident quan veus la peça, i és extraordinària. Com us sembla que la percep, el públic? Què provoca en l'espectador?

**M. M:** A mi em sembla que l'espectador reconeix dins seu la qualitat d'aquesta manera de tocar. Percep alguna cosa que es relaciona amb ell mateix. O almenys és el que em passa a mi quan ho veig en el moviment i en els gestos d'altres persones. També ens hem preguntat moltes vegades com podem tocar una part de l'espai a través del moviment del cos o de la llum, i així fer-lo visible.

**P. R:** Jo dono molt valor a aquesta consciència del tacte, no només quan dues persones es toquen, sinó també quan toquem l'espai, l'escriptura en l'espai. M'agrada pensar en el cos com a arquitecte de l'espai, capaç de revelar els seus secrets.

**J. B:** I com aconseguíu —perquè sens dubte ho aconseguíu— evitar el gest retòric, que fonamentalment és allò en què es basava o es basa el teatre?

**M. M:** Els moviments, els gestos, són el resultat del llarg procés a través del qual portem el nostre desig fins a una imatge. Visualitzem aquesta imatge en la imaginació i després l'associem al cos. Intentem que el cos penetri en aquesta imatge. Al principi potser no ets gaire conscient del gest exacte que estàs fent, però a força de tornar una

vegada i una altra a la imatge, el cos va recreant l'associació i el moviment s'acaba fixant. El que preguntes, en certa manera, té a veure amb com mirem de treballar amb el manuscrit *D'A a X*. Quan llegeixo algunes cartes del llibre, intento relacionar cada paraula, cada frase, amb una imatge que llavors porto fins al meu cos, per transformar-la en gest i moviment, i així poder tornar a les teves paraules. Tu fas una cosa semblant, quan escrius?

**J. B:** Quan escric? Bé, no estic segur de poder contestar plenament. Suposo que hi deu haver un equivalent amb això que dius. A veure, què és? Quan expliques una història, la gent sol pensar que hi ha el que explica la història, per una banda, i la història, per l'altra. Però la veritat és que la narració és una altra cosa, perquè hi ha un tercer element, que és el lector, l'oient, l'espectador. Em sembla que quan comences a explicar una història és quan estableixes una complicitat amb el lector, espectador o oient, perquè, de fet, haureu de fer junts el viatge que proposa la història, però aquest viatge no serà com el dels soldats, que marxen en fila. Explicar una història té a veure amb el que *no* es diu i amb com pots arribar a fer salts, conjuntament i amb complicitat, sobre el que *no* hi és. El fil narratiu no és una línia contínua. Un fil narratiu és com la línia del mig de la carretera, quan et permet avançar: ratlla, ratlla, ratlla, ratlla... Em sembla que, quan estic buscant el lloc des d'on saltar i el lloc on aterrar, també estic pensant en l'oient, en el lector. Si trio malament el lloc des d'on saltar, sé que el lector s'entrebançarà i se sentirà perdut. Si el trio bé, farem el salt plegats.

**P. R:** Podríem parlar del fet d'encarnar o habitar les paraules. Tinc la sensació que tu, primer, dones cos a les paraules i després escrius. D'aquesta manera, m'estàs guiant, com a lector, perquè jo ho percebo i també vull donar-los cos. Quan tu dius: «Ara us explicaré una història» i després fas un moment de silenci, crees una tensió; això és cos, és ritme, és el que *no* es diu. Això és el que tu fas! Quan et vaig conèixer, vaig pensar que eres una persona molt física. La teva manera de tocar, de parlar i d'escoltar, està estretament lligada a la teva manera d'escriure. Tu i la teva escriptura sou iguals. Hi ha una connexió molt forta; és una manera d'escoltar, una manera de jugar, una manera de comptar amb l'altre i d'acompanyar-lo. En el procés que seguim en la creació escènica, busquem un cos específic per explicar una història específica.

**J. B:** Això que dius sobre l'aspecte físic de la meua escriptura em fa pensar en el dibuix. En certa manera, crec que abans d'escriure, dibuixo, i dibuixar, evidentment, és un acte extremadament físic. Quan dibuixo plantes o flors —cosa que faig molt sovint—, tinc una sensació molt profunda. Si estic dibuixant la forma d'un pètal, la manera com es plega, intento trobar aquesta forma en el meu propi cos, i si no la trobo, es mor. Potser a vosaltres també us passa, de vegades, una cosa semblant...

**M. M:** Això respon molt bé la meua pregunta!

**P. R:** Em referia exactament a això. Jo, quan pinto, si no sento aquesta connexió, no aconseguixo res. Pinto perquè vull sentir això; busco aquesta qualitat, aquesta transmissió.

**M. M:** Hi ha un procés, quan pintes, escrius o et mous, que no té res a veure amb la retòrica. Té a veure amb la manera com cadascú de nosaltres troba aquests petits materials que constitueixen la narració. Al llibre, hi ha dos moments que físicament són molt forts. Un és quan parles de volar. Quan ho vaig llegir, vaig pensar que era impossible no haver-ho experimentat i en canvi ser capaç de descriure la fisicalitat d'aquell moment amb tant de detall. Després hi ha una altra escena en què tot un grup de dones són al voltant d'una fàbrica, envoltades de tancs, i expliques com premen els cossos contra la paret, les unes contra les altres. Com a lectora, fas tot un viatge i les paraules troben lloc en el teu cos.

**J. B:** Alguna vegada heu fet acrobàcies amb una avioneta?

**M. M i P. R:** No!

**J. B:** Doncs ho hauríeu de provar. La falta de gravetat, aquella sensació d'ingravedesa que tens en un moment donat del bucle... Vosaltres la reconeixerieu, perquè de fet ja la coneixeu. I el moment contrari, quan et sembla que peses centenars de quilos. Crec que la sensació de desorientació no us costaria, a vosaltres; em sembla que seríeu capaços d'acceptar-la completament.

**M. M:** John, al principi de la conversa parlaves de l'intercanvi entre els artistes i el públic. Les coses van en un sentit i després retornen. En tots dos sentits hi ha un intent d'ajudar-se mútuament per arribar a coses que no som capaços de tocar, de veure, de sentir...

**J. B:** Sí..., o de dir.

**P. R:** Perquè aquesta comunicació es produeixi, necessites la complicitat del públic. Si penses en el que fas en el moment que ho estàs fent, resulta que no ho pots arribar a fer. En el transcurs de l'acció no penses en el que estàs fent, senzillament ho fas, tu mateix ets el gest i desapareixes en aquest gest, habites aquest present. El cos sap perfectament com fer-ho. Tu només ets un transmissor i és llavors, crec, quan es crea aquest gran potencial de comunicació, on tot s'expandeix, i es crea una esfera.

**M. M:** I aquesta esfera inclou el que veus i el que no veus.

**J. B:** El que hi ha darrere teu, sí, sí. És ben bé així.

**M. M:** Per un mateix, és difícil saber en quins moments arribes a transmetre aquesta qualitat esfèrica que permet que el que estàs fent embolcalli l'espectador. Quan fem una proposta escènica, hi ha moltes coses que no sabem. Necessitem la presència del públic, perquè és llavors quan l'intercanvi es realitza plenament. L'esfera comença a moure's, no és estàtica. Comprenem moltes coses a partir dels comentaris dels espectadors, comentaris que provenen de la seva percepció.

**J. B:** Crec que tota aquesta noció de l'esfera és molt important. És una paraula clau respecte a tot el que hem estat dient. Quan dius que l'esfera inclou el que no veus, allò

que tens darrere, per a mi té molt a veure amb els salts, les interrupcions que fem els narradors: és el valor del silenci. El valor de la foscor. El valor de la quietud. Són molt importants en la narrativa verbal. I són molt importants en la narrativa escènica. En aquest sentit, és molt interessant comparar la narració, l'art d'explicar històries —que és tan antic, en la història humana, com el de fer imatges— amb l'invent contemporani de la informació. La informació és inacabable i és el contrari de la narració. Fins i tot quan aquesta informació explica històries —perquè sovint parla d'històries— no té cap mena de poder narratiu, perquè no té silencis. Comparem-ho amb una altra cosa que passa contínuament en la vida de cada dia. Algú ens explica una cosa dramàtica o dolorosa i llavors, quan aquesta persona acaba de parlar, no li contestem immediatament, per una mena de respecte pel que s'acaba de dir. Crec que molt sovint, en la narrativa, aquests moments de silenci o bé aquests salts són una forma de respecte, una mena de reconeixement de les reverberacions d'allò que s'acaba de dir. Quan el que s'ha dit ha penetrat, llavors continuem. És una comparació òbvia, però quan esteu quiets a terra, o quan de sobte caieu, es produeix un moment d'un dramatisme extraordinari, un moment que planteja una pregunta per a la qual realment no tenim una resposta. I el fet de no saber afectarà la nostra manera de reaccionar, tant si us quedeu allà quiets com si us aixiqueu.

**P. R:** El silenci té mil qualitats. El silenci és l'espai on pot sorgir la fragilitat. Si estic parlant amb tu i de sobte m'aturo, sóc jo el que apareix, és un espai per a mi, no per a la història, i per tant m'estàs llegint a mi. I aquest és un moment molt fràgil, però també molt potent. Experimentar el poder de la puntuació a través del silenci, a través del que no es diu. Mai no pots veure l'esfera completa; només en veus una part. Aquest sentit de la fragilitat és molt important. És una cosa de la qual, com a ésser humà, no et pots escapar. Això és el que m'agrada veure a l'escenari, en els textos i en les pintures. És una mena de fragilitat que em commou d'una manera molt específica. És un espai per a la reverberació de les coses.

**J. B:** Parlant de vulnerabilitat i fragilitat, *He visto caballos* comença amb una cita de Mahmud Darwish, el gran poeta palestí. Em sembla que això és molt important, perquè, sense cap mena de manipulació política, Darwish realment va donar cos —i encara en dóna— al poble palestí. Ho puc explicar en termes molt pràctics: molts poemes seus s'han convertit en cançons i, per tant, no hi deu haver cap palestí que no se sàpiga almenys un dels seus versos. I això per què ha passat? Perquè l'escriptura de Darwish té una combinació increïble de determinació i vulnerabilitat, amb la qual tothom es pot identificar.

**P. R:** Tots rebem molta pressió, des de fora, per evitar aquesta vulnerabilitat en públic. Allà fora costa molt trobar una mica de silenci. De vegades resulta molt difícil arribar a aquests llocs on pots donar espai a la teva pròpia fragilitat i vulnerabilitat. Estic completament d'acord amb el que dius sobre Darwish; quan el llegeixes és com un ganivet i una carícia al mateix temps. Li agrada molt fer aparèixer cavalls..., cavalls per tot arreu. «Estimo les engrunes de cel que s'escolen per aquesta claraboia – un metre de llum on els cavalls neden plegats amb altres cosetes de la meva mare», diu en un poema. John, quan estàvem iniciant el procés de creació, tu ens vas parlar de la imatge d'un cavall que nedava i estirava una petita barca.

**M. M:** Després vam trobar aquest poema de Darwish i va tornar a aparèixer la imatge dels cavalls nedant a l'aigua. Va ser una coincidència bonica i profunda. A l'última carta del teu llibre *D'A a X*, Aida diu: «A tu et dic SÍ; a la vida que hem de viure li dic NO». Si hagués de resumir el llibre en dues frases, triaria aquestes. John, t'agraïm moltíssim aquestes paraules i també, una vegada més, aquests cavalls que galopaven pel teu cap.

Aquesta conversa entre John Berger, María Muñoz i Pep Ramis, amb la col·laboració de l'escriptora Ixiar Rozas, va tenir lloc el 15 de desembre del 2008 al Teatre Lliure de Barcelona, l'endemà de l'estrena d'*He visto caballos*.