

La interpretació per a ballarins

Jordi Fàbrega

L'objectiu d'aquest article és plantejar algunes reflexions sobre una qüestió pedagògica que per a mi és fonamental en la formació del ballari/ina¹ —l'assignatura d'Interpretació—, sense entrar en el model d'escola ni en la formació global de l'alumne, que serien objecte d'un altre debat.

Fins ara, sembla que hi ha hagut un consens general sobre la conveniència de treballar la interpretació en la formació dels ballarins. Així ho demostra la inclusió d'aquesta assignatura (amb el nom d'Interpretació, Teatre, Acting for dancers, etc.) no sols a l'Institut del Teatre i a altres conservatoris professionals de grau mitjà i escoles superiors de dansa de l'Estat espanyol, sinó en diferents i prestigiosos centres d'arreu del món com la Mudra de Béjart, l'Òpera de París, la PARTS de Brussel·les o la Julliard School de Nova York.

Però a l'hora d'esbrinar quin pes específic té aquesta assignatura en la formació dels ballarins constatem que, fins ara, tant a les escoles de dansa com als conservatoris, com en els decrets que regulen l'ensenyament oficial, només apareix com un complement formatiu, no com a element fonamental, amb uns continguts basats en l'entrenament actoral: fer interpretació per a ballarins significa realitzar exercicis teatrals relacionats amb el treball de l'actor. El procediment habitual és contractar un pedagog teatral per impartir unes hores l'any d'interpretació, amb una aplicació pràctica que dependrà del currículum del professor encarregat de donar la matèria. La varietat de «mètodes» és considerable (Lecoq, Grotowski, pantomima, etc.), però generalment es recorre al sistema Stanislavski, sovint mal entès, o fins i tot s'aplica el mètode de l'Actor's Studio directament a la dansa. En altres paraules: no es treballa cap entrenament interpretatiu creat específicament per a ballarins. No hi ha un perfil d'assignatura definit i cada centre d'ensenyament ho resol, generalment, en funció dels seus recursos humans, amb una càrrega lectiva mínima i un format molt variable, que va de les classes setmanals, als tallers, els seminaris, els *workshops*, etc.

Al nostre país, per exemple, els decrets del Ministeri pel que fa al grau mitjà —tant l'antic com el nou— no consideren la interpretació com a ense-

1. En endavant utilitzaré l'expressió només en masculí.

nyament mínim. El primer decret de la Generalitat, en canvi, reconeixia la interpretació com a matèria obligatòria, encara que sense rang d'assignatura autònoma amb la denominació de Caracterització i Interpretació que, en l'aplicació que l'Escola Professional de Dansa de l'Institut del Teatre en feia, suposava l'1,5% de l'horari lectiu de tot el grau mitjà; ara amb el nou decret, aquesta assignatura desapareixerà i dependrà de la direcció del conservatori la decisió d'incorporar-la o no dins de les hores de lliure disposició.

En el grau superior, el decret del Ministeri i la Generalitat preveuen la Interpretació com a assignatura obligatòria. Al curs 2007-2008² suposarà el 4,5% en l'especialitat de Coreografia i tècniques d'interpretació de la dansa, i el 3% en l'especialitat de Pedagogia —i per al conjunt de la carrera. Si ho comparem amb el Conservatori Superior de Dansa de Madrid, trobem que, si bé a Pedagogia suposa un 1,5%, la meitat que a Barcelona, a Coreografia i Tècniques d'Interpretació de la Dansa és el 8,1% de l'horari lectiu, quasi el doble que a Barcelona.

Així doncs, ens trobem amb una assignatura, dins de la formació dels ballarins, coreògrafs i pedagogs, anomenada Interpretació, amb continguts d'entrenament actoral poc definits i amb una dedicació lectiva molt petita. De fet, si el referent de la interpretació en la dansa ha de seguir sent la interpretació actoral (des del segle XVIII la dansa s'hi ha emmirallat encara que sigui per distanciar-se'n), si ha de seguir sent un petit extra informatiu dins de la formació dels ballarins, potser l'assignatura ja està bé com està. Ara bé una cosa és fer «teatre» com un complement, com un coneixement superficial d'algunes tècniques actorals, i una altra és confondre el treball actoral amb la interpretació per a ballarins.

Però, i si les coses no haguessin de ser necessàriament així? I si la interpretació per a ballarins no l'haguessin de configurar els mateixos continguts que serveixen per a la formació dels actors i no haguéssim de considerar l'assignatura com a accessòria, sinó com a específica i consubstancial? És la qüestió que es plantegen a la segona meitat de la dècada del 1950, en el primer llibre que van escriure sobre l'Escola de Ballet del Gran Teatre-Escola Coreogràfica de Moscou la seva directora Elena Botxarníkova i el seu director artístic Mikhaïl Gàbovitx. Ambdós constataren que «l'aparició de nous

2. En aquest curs desapareixerà, a proposta de la direcció actual del Conservatori Superior de Dansa, l'optativa d'Interpretació II. El tant per cent resultant en l'especialitat de Coreografia i Tècniques d'Interpretació de la Dansa és la suma de les assignatures d'Interpretació I a primer curs i Creació del Personatge a segon curs.

temes i de nous personatges en el món del ballet i el problema de la interpretació en l'educació de la joventut que es consagra al ballet, han conduït a aplicar en l'art coreogràfic el sistema de Stanislavski per a la formació d'actors». Ara bé —afegeixen—, «l'especificitat del ballet aporta inevitablement correctius essencials al mètode de preparació “d'actors dansants” segons Stanislavski. Stanislavski mateix, que treballà molt en els teatres d'òpera, subratllava aquesta especificitat. [...] En realitat, en tota part del ballet, l'estat emocional d'un personatge està determinat d'avançada per la música [...]. L'especificitat del ballet rau igualment en el fet que “l'actor dansant” no pot crear arbitràriament la “partitura” dels seus moviments escènics. No solament està limitat pel temps musical, sinó que també s'enfronta a un “text” coreogràfic ja disposat i que dicta el disseny de la seva acció sobre l'escena.» El personatge del ballet —conclouen— «té les seves particularitats i difereix en força punts del personatge dramàtic. Als artistes de la coreografia els importa conservar i afermar allò que hi ha d'original en l'expressivitat plàstica i musical del cos humà, i que forma la base de l'art específic de la dansa» (BOTCHARNIKOVA; GABOVITCH, 1956?).

Si anys enrere ja es deixava constància explícita de la necessitat d'un treball específic en la formació interpretativa dels ballarins clàssics, i a més, es constatava que el sistema Stanislavski era del tot insuficient, quan contemplem els estils de dansa que han anat sorgint des d'aleshores (per exemple, els que es fonamenten en l'abstracció), la urgència d'un canvi de perspectiva es fa encara més palesa.

Com s'hauria de plantejar doncs, la interpretació per a ballarins? En el meu treball de recerca intitulat *La interpretació en la dansa: una qüestió pendent!*, que vaig llegir a l'Institut del Teatre de Barcelona l'any 2005, dins del programa de Doctorat en Arts Escèniques, vaig sotmetre una enquesta entorn d'aquesta qüestió a una trentena de coreògrafs, ballarins i pedagogs internacionalment reconeguts. Els resultats van ser contundents: el 97% dels enquestats estava d'acord a incloure la interpretació dins de la formació dels ballarins i només un 3% no ho considerava del tot necessari. Del 97% favorable a la inclusió de l'assignatura, un 78% pensava que s'havia d'incorporar des de l'inici dels estudis, i un 22% considerava que era millor a la meitat de la formació o al final, quan ja es domina la tècnica. És una postura que posa en qüestió la complementarietat actual de la interpretació i que contrasta espectacularment amb els decrets del Ministeri i de la Generalitat, així com amb el plantejament de l'assignatura en la majoria d'escoles. Cal assenyalar, però, que si bé la pràctica totalitat dels professionals consultats coincidien en la necessitat d'incloure l'assignatura amb un caràcter no complementari, no

existia cap acord majoritari a l'hora de definir el concepte d'interpretació en la dansa, del qual, òbviament, depenen els continguts.

Per tant, cal aclarir, primer de tot, què entenem per interpretació per a ballarins, ja que aquí sembla que rau la clau de la qüestió, atesa la confusió que rodeja l'ús d'aquest terme entre els professionals, i que es reflecteix clàrissimament en els decrets d'ensenyament dels estudis de dansa tant del Ministeri com de la Generalitat, on el concepte d'interpretació és vague i porta a molts malentesos: de vegades vol dir execució; d'altres tècnica de moviment, exegesi, capacitat expressiva i, també en algunes ocasions, representar un rol.³

Malauradament el discurs sobre la dansa no ens ajuda gaire a l'hora de configurar la definició del concepte d'interpretació (de fet s'ha escrit molt poc sobre la dansa —i des del món de la dansa—, i menys encara sobre la interpretació per a ballarins), potser perquè com diu Isabelle Ginot, professora del departament de dansa de París VIII, «contràriament al teatre i a la música, on l'adquisició d'una cultura i instruments d'anàlisi és part integrant de la formació de l'intèrpret (història de la música o del teatre, anàlisi d'obres, teories musicals o teatrals...), la formació del ballarí s'acompanya d'una ocultació del camp del pensament, sovint dit "intel·lectual" amb el punt de desconfiança i de menyspreu que acompanya el terme» (GINOT, 2004).

Valerie Preston-Dunlop, al seu llibre *Dance Words*, amb més de 1.700 entrades recopilades de diferents autors, només n'hi inclou sis referides a la interpretació dels ballarins: dues referides a interpretar i quatre a interpretació. Exposo les més significatives:

- «Interpretar: Fer que una dansa sigui viva» (Bonnie Bird).⁴
- «Interpretació: El procés d'apropiació dels passos» (Joseph Cipolla).⁵
- «Interpretació: El procés de donar al moviment alguna cosa de tu mateix» (Laverne Meyer).⁶

3. Aquest desconcert queda palès, en el grau superior, en la denominació tan singular de l'especialitat de «Coreografia i Tècniques d'Interpretació de la Dansa», que no ens permet saber amb certesa quines matèries d'estudi engloba.

4. Va ser membre de la companyia de Marta Graham, assistenta de la coreògrafa i professora de tècnica Graham.

5. Exballarí del Dance Theater of Harlem, del Saddler's Wells Ballet, professor de dansa al Royal Ballet School, Boston Ballet, etc.

6. Exballarina, professora, coreògrafa i fundadora del Northern Dance Theatre.

Una posterior exploració de la qüestió, realitzada per mi mateix en l'esmentat treball de recerca, no aporta gaires precisions més. Vegem algunes respostes a la pregunta del qüestionari «Què és per a vostè la interpretació en la dansa?»:

- «En la meua opinió, és l'aportació emocional de cada ballarí» (Rosalyn Anderson).⁷
- «És saber connectar i unir la ment amb el cos de manera que el ballarí sigui més expressiu gràcies al pensament que impulsa l'emoció. És el desenvolupament creatiu que permet al ballarí ser més que un tècnic de la dansa i poder transmetre un missatge (conscientment o inconscientment), amb el resultat d'una reacció i una emoció en l'espectador» (Catherine Allard).⁸
- «És una part necessària per a l'expressivitat del moviment» (Aurora Bosch).⁹
- «És l'apropiació de la voluntat del coreògraf» (Didier Chirpaz).¹⁰
- «Seria l'expressió d'un sentiment per la música i/o caracterització d'un rol» (Suzanne Daoanne).¹¹
- «Per a mi és “entrar en situació”, si no el públic no rep res, no hi ha la passió; és transmetre allò que vols donar en el ball» (José De Udaeta).¹²
- «És treure del teu interior. [...] No és una cosa mecànica, no és un moviment per pur moviment, ha de sortir alguna cosa de dins, i aleshores fas un bon art, com a coreògraf, com a mestre» (José Granero).¹³
- «És el grau últim de la dansa, és comunicar. Per a mi interpretar és comunicar» (Ramon Oller).¹⁴

7. Repetidora del Nederlans Dans Theater i de les coreografies de Jiri Kylián.

8. Exprimera ballarina del Nederlands Dans Theater i de la Compañía Nacional de Danza. Directora d'IT Dansa.

9. Exprimera ballarina i Maître de ballet del Ballet Nacional de Cuba.

10. Director General de l'École Nationale de Ballet Contemporain de Montreal.

11. Assistent de direcció de la secció de dansa de la Julliard School de Nova York.

12. Coreògraf, mestre d'espanyol i concertista de castanyoles.

13. Coreògraf i mestre d'espanyol. Fundador del Ballet Español de Madrid. Exdirector del Centro Andaluz de Danza.

14. Coreògraf. Director de la companyia Metros. Actual director del Conservatori Professional de Dansa de l'Institut del Teatre de Barcelona.

Observem, atesa la totalitat de les respostes del qüestionari, que la majoria de professionals defineix la interpretació com l'expressió dels sentiments o de les emocions —generalment de la persona del ballarí— a través del moviment, associant-la només a l'expressió i sense fer quasi cap referència al treball de l'energia, a la presència escènica, als personatges, etc. Per escriure, en l'absència de qualsevulla formulació d'objectius, ningú no diu que la interpretació exigeixi un entrenament, considerant, com a màxim, que és una tècnica o una eina. Això revela un notable desconeixement de què pot representar el treball d'interpretació per a ballarins i explica que a l'hora d'interpretar, els enquestats es remetin a les tècniques actorals. Són les úniques que s'esmenten —considerant, això sí, que poden ser molt enriquidores—, encara que se n'enumeren poques i molt bàsiques, probablement perquè el seu camp de referència és limitat. Finalment, s'observa una confusió evident entre tècniques de desenvolupament personal i tècniques d'entrenament actoral, fruit també, sens dubte, del desconeixement del treball d'interpretació. Així doncs, les respostes que trobem, en general, en el món de la dansa, són vagues, confuses i majoritàriament centrades en l'expressió, no de la coreografia, sinó de la persona del ballarí.

Ara bé, interpretar és expressar la persona del ballarí? Perquè, si és mostrar l'ànima del ballarí, com es feia ja al Renaixement, no cal fer interpretació, només cal afavorir que l'ànima aflori, que emergeixi, que exhali la seva aura, tot confiant en la inspiració, el talent o el *duende*, però a condició que el practicant sigui «honest» i «sincer» —requisits morals— o que sigui «natural»¹⁵ —difícil en un art que generalment es basa en moviments que tenen poc a veure amb la naturalitat. Aquest concepte d'interpretació també el trobem reflectit en el nou decret del Ministeri de grau mitjà, farcit d'expressions que correspondrien més al segle XVIII o fins i tot al XV: «el don natural de la interpretación», «interpretar con gracia y naturalidad», interpretar «con gusto, carácter y fuerza expresiva», etc. Però també, curiosament, en algun sector de la dansa contemporània, segons el qual no cal plantejar l'assignatura d'Interpretació sinó deixar que el coreògraf, a classe, en el treball diari amb el ballarí, vagi transmetent directament o indirectament el seu concepte d'interpretació a través de la imitació i de la «transmigració de les ànimes». Aquesta opció, evidentment, suposa tornar enrere, a unes pràctiques del passat, el resultat de les quals ja hem vist, confirmant que de vegades rere les

15. Els termes naturalitat, honestat i sinceritat són molt habituals en el món professional de la dansa i revelen, un cop més, el concepte d'Interpretació que hi ha implícit.

propostes pretesament més contemporànies hi ha les més conservadores. Amb aquest concepte d'interpretació basat en l'expressió d'un mateix, amb el perill de vorejar la teràpia, no cal aprenentatge ni, per tant, assignatura. És més, no es pot aprendre a interpretar, i tot depèn d'allò intangible, del do infós, propi de l'artista inspirat. Lògicament, les coses foren molt diferents si es tractés de posar-se al servei de l'expressió de la coreografia perquè aleshores sí que caldria estudi i aprenentatge.

Abans d'entrar a definir el concepte d'interpretació, però, cal aclarir un parell de qüestions que estan agafant força en els darrers temps i que poden ser conceptualment determinants. La primera és la confusió entre interpretació i execució. Sovint, dins l'actual desconcert terminològic al món de la dansa, el mot «intèrpret» serveix per designar aquell que només fa, aconsegueix, du a terme, és a dir, que executa. Però es pot parlar d'execució com a interpretació? Interpretar és la simple execució tècnica d'un pas o moviment? Podem parlar també d'interpretació en el cas dels acròbates, dels gimnastes, o dels practicants de gimnàstica rítmica, l'execució dels quals serveix als mateixos objectius que la dels ballarins? Per ventura no hi intervé quelcom més en l'acció de ballar una coreografia? Respecte a això, cal dir que la interpretació ja porta implícita l'execució, ja que a l'escenari un ballarí no pot interpretar allò que no fa, però en canvi pot aconseguir sense interpretar. Per això Ruhi Horta, reputat coreògraf portuguès, desfà l'entrellat dient que la interpretació és *com fem allò que fem*, sempre i quan —hauríem d'afegir— aquest 'com' estigui sustentat i determinat per la consciència.

La segona qüestió és que, actualment, en alguns sectors de la dansa contemporània, segons explica Patrice Brignone, «el terme coreografia deixa de ser el referent obligat, en favor, per exemple, del de “fabrication” (Alain Buffar), o simplement de “travaux” (Jérôme Bel), expressió corrent dins de les arts plàstiques, adaptada del mot anglosaxó “works”» (BRIGNONE, 2006). Això fa concloure a Jean-Marc Adolphe, redactor en cap de la revista *Mouvement*, que «la paraula “performer” ja forma part de l'argot comú de les arts escèniques, i substitueix en els crèdits “ballarins”, “actors” i, encara més, “intèrprets”, un mot gairebé desterrat» (ADOLPHE, 2006).

Hem de substituir, doncs, la denominació d'intèrpret per la de «performer»? Continua sent vàlid el terme «interpretació»? D'entrada, cal dir que «performance» vol dir representació, i per tant està vinculat amb el d'interpretació. Ara bé, curiosament, dins la confusió terminològica actual, s'acostuma a assignar la definició de «performer» a aquell que no representa, sinó que presenta. Consegüentment el podríem aplicar, però podem fonamentar la interpretació en la presentació d'un mateix? Si es tracta de ser un mateix

a l'escenari, no cal estudiar cap assignatura, la mera presentació de la persona basada exclusivament en tècniques quotidianes és una opció estètica tan respectable com altres, però no pot fonamentar el concepte d'interpretació, la presència física i mental de la persona quotidiana ja és objecte d'estudi en diverses ciències. El que fa imprescindible i alhora necessari l'estudi de la interpretació no és altra cosa que un comportament diferent en una situació distinta de la vida quotidiana.

Així doncs, com definim interpretació? Patrice Pavis, a l'article del seu diccionari dedicat a la interpretació, ens recorda que «en francès, "jouer" (jugar), significa actuar, interpretar; o, en altres paraules, quan l'actor actua, "juga"». Però de seguida afegeix que «per comprendre el joc de l'actor és necessari [...] relacionar l'enunciació global (la gestualitat, la mímica, l'entonació, les qualitats de la veu, el ritme del discurs) amb el text proferit o la situació plantejada. Aleshores, el joc —la interpretació— actoral es descompon en una sèrie de signes i d'unitats que garanteixen la coherència de la representació i de la interpretació (o exegesi) del text» (PAVIS, 1998).

És del tot aplicable aquesta definició al camp de la dansa? Bàsicament sí, però és quan hi afegim les reflexions d'Eugenio Barba sobre el treball d'actors i ballarins que podem abastar el terme en tota la seva complexitat. Parteixo, doncs, d'un concepte d'interpretació entès com el resultat d'un comportament en «públic» que gestiona conscientment l'energia per obtenir un resultat prèviament plantejat, en un procés d'unió psicofísica conscient per donar vida escènica al moviment en una situació de representació organitzada. Això implica la necessitat d'una tècnica extraquotidiana, és a dir, un ús del cos i de la ment diferent al de la vida quotidiana, que ha de permetre mantenir l'atenció de l'espectador, entenent per tècniques extraquotidianes aquells procediments físics que operen a través d'un procés de reducció i substitució destinat a fer sortir allò que és essencial en les accions —cosa que no fan les tècniques quotidianes—, creant, així, una tensió i una diferència de potencial a través del qual passa l'energia escènica, distinta de l'energia de la vida quotidiana. Ara bé, l'interpret ha d'encarnar (o assumir) un ésser diferent a ell mateix, és a dir, un ús diferent, una gestió diferent del cos i de l'energia.

Aquesta definició ens permet incloure la immensa majoria de propostes artístiques de la dansa figurativa i abstracta en els seus diferents estils: clàssic, neoclàssic, espanyol, flamenc, modern, amplis sectors del contemporani i de la dansa teatre, i sectors del postmodern. Els pocs corrents que no es vinculen a la representació sinó a la presentació o que fan un ús exclusiu de l'energia quotidiana, en el moment que utilitzin un procediment diferent del quotidià

o una mínima transformació del «jo» —no cal que sigui en l'estadi de personatge—, a través d'una gestió diferent de l'energia, ja poden ser, amb els estils abans esmentats, objecte d'estudi de l'assignatura.

En el treball interpretatiu dels ballarins, aquesta definició es concretaria desenvolupant una sèrie de capacitats a través d'un seguit de procediments conscientment treballats, això vol dir unes tècniques que es poden aprendre, però que lògicament, perquè no són d'ús quotidià, necessiten un entrenament. Ara bé, segons els resultats de l'enquesta del treball de recerca abans esmentat, el 66% dels enquestats no coneixia cap entrenament específic per a ballarins i el 33% que afirmava conèixer-lo no el concretava, confonent entrenament, és a dir, les capacitats que el ballarí ha de desenvolupar abans de ballar qualsevol coreografia, amb la manera de treballar en la coreografia. Aquestes conclusions reforcen l'afirmació d'Helena Wulff, professora d'antropologia social de la Universitat d'Estocolm: «L'actuació en la dansa no està tan elaborada com en el teatre [...]. Mai no he trobat cap sistema teòric d'actuació en el ballet en la línia del sistema Stanislavsky, per exemple» (WULFF, 1998). Però no només en el ballet, podríem afegir: tampoc en els altres estils de dansa no hi ha cap sistema de pensament i elaboració sobre el treball d'interpretació en la mateixa línia que existeix en el teatre.

Inicialment, doncs, cal abordar totes les qüestions relatives a la interpretació en la dansa —que ja es plantegen al camp del teatre a partir del segle XVII— que ara per ara estan vagament definides (i fins i tot indefinides) o simplement no es preveuen, i només d'aquesta manera es podrà plantejar una proposta pedagògica seriosa i profunda que s'ha de materialitzar en un *entrenament interpretatiu específic per a ballarins* —l'objecte de la meua tesi doctoral.

Aquest entrenament, que configuraria l'assignatura d'Interpretació, ha d'estar basat, primerament, en l'anàlisi dels recursos interpretatius apareguts al llarg de la història de la dansa (objectius, similituds, divergències, principis que es poden extreure, etc.). Què aporten a la Interpretació —per posar alguns exemples— el concepte de personatge de Dominique Bagouet, el de Lucinda Childs, el de Jean Fabre, el de la Ribot o el de Mónica Valenciano; l'ús de la respiració en Dalcroze, Deborah Hay, Mary Wigman, Ohad Naharin o Lin Hwai-min; l'emoció en Isadora Duncan, Serge Lifar, Carolyn Carlson o Pina Bausch; la presència escènica en Hubert Godart, Douglas Dunn, Serge Lifar o Boris Chamartz; l'energia en Nijinski, Laban, Marta Graham, Cunningham, Trisha Brown o Vandekeybus; la utilització de la imatge en Mabel E. Told, Irene Dowd, Isadora Duncan, Erik Hawkins; el treball sobre la consciència sensorial i la percepció de Steve Paxton, Douglas Dunn, Yvonne Rai-

ner; la corporeïtat dansant de Michel Bernard o d'Odile Duboc; la immobilitat en Akram Khan, Josef Nadj, Toméo Vergès, Alain Buffard, Frédéric Flamand, o la *stasis* de Nikolais; el *pre-mouvement* d'Hubert Godart, la pre-expressivitat de Barba, o la relació entre el pes i el centre de gravetat de Kleist; etc.

A més, ha de tenir en compte les aportacions de la teoria del moviment i de les tècniques de coneixement corporal —dites també tècniques de reeducació corporal i del moviment, englobades de vegades amb el nom d'anàlisi del moviment o de mètodes somàtics—, que abraçarien les aportacions del mètode Alexander, del Feldenkrais, de la kinesiologia de la dansa, de l'Eutonia, de la Ideokinesis, del Pilates, del Body-Mind-Centering (BMC), de l'Skinner Releasing, i també del ioga, del tai-xi, de les arts marcial, etc. Així mateix, s'ha de fonamentar en les aportacions de la teoria dramàtica, dels entrenaments actorals i de l'antropologia teatral. També, dins del possible, hauria de poder recollir les aportacions científiques de la fisiologia, de les neurociències, de la neurofisiologia, de la neuropsicologia, etc. I, per fi, hauria de tenir present les consideracions entorn de la dansa que en les darreres dècades s'han fet des de la filosofia i les arts plàstiques.

Aquest entrenament específic aproparà el ballarí al coneixement des de la reflexió, des del treball científic, i el farà, en definitiva, amo del seu art, i per tant, més lliure. Al centre de la dansa hi ha l'interpret, ell és l'únic element indispensable perquè es produeixi el ball, i per això la dansa ha de ser l'art del ballarí, però no podrà ser-ho del tot fins que l'entrenament interpretatiu formi part fonamental de la seva substància artística. A més, el fet d'incorporar en el mateix subjecte l'artista i l'obra implica la consubstancialitat de la interpretació per definició, i en conseqüència mai no podrà ser un simple complement en la seva formació, sinó allò que forma part de la seva essència, un contingut primordial.

Conrear o no un entrenament específic en la dansa és una opció ideològica, pressuposa posicionar-se davant del paper que ha de tenir el ballarí, i per tant, quan es vol mantenir l'interpret allunyat del coneixement escudant-se en la subjectivitat de l'art, on tot és possible, negant la raó, el pensament i la recerca científica, no es fa altra cosa que caminar enrere mantenint el poder absolut del coreògraf o el director de torn. L'assignatura d'Interpretació hauria de ser l'espai on pedagogs, coreògrafs i ballarins poguessin aprendre i reflexionar plegats sobre les condicions i els procediments del seu art; un lloc d'encontre que possibilités la relació de creador a creador, que trenqués les barreres que el desconeixement i la ignorància han construït, donant el poder als uns i l'obligada submissió als altres. De la instauració d'aquest nou

àmbit en depèn, al meu parer, el futur de la pedagogia de la dansa i, per tant —si pensem que tota pedagogia és una aposta—, el de la dansa.

Isabelle Ginot ja parlava de «l'alienació social i política, de la impotència crònica del ballarí a prendre la paraula, la pròpia com la figurada: l'absència de llenguatge [...]. Els treballs realitzats al si del departament de dansa de la Universitat París VIII referits a la formació del ballarí no paren de verificar aquesta hipòtesi: l'alienació a múltiples nivells —des de les relacions del mestre amb l'alumne fins a les relacions del coreògraf amb l'intèrpret, de l'estudi a l'escena, de l'escena de teatre a l'escena de la política, de l'Estat al coreògraf, de l'espectador al ballarí, etc.— no és més que la repetició de dispositius polítics funcionant en la formació del ballarí, on és absent tradicionalment tota forma de debat i de reflexió» (GINOT, 2004).

Amb l'ànim de subministrar material per a aquesta reflexió adjunto, per acabar, dues entrevistes, extretes del meu treball de recerca, a dues figures internacionals de la dansa contemporània: Cesc Gelabert i Daniel Larrieu.

Referències bibliogràfiques

- ADOLPHE, Jean-Marc (2006): «Dansa i “Performance”», *En Moviment*, 1, p. 14.
- BOTCHARNIKOVA, Helena; GABOVITCH, Mikhaïl (1956?): *L'École Choregraphique du Grand Théâtre*, Éditions en Langues Étrangères, Moscou. [Collection «Arts».]
- BRIGNONE, Patrice (2006): *Ménagerie de Verre, Nouvelles pratiques du corps scénique*, Al Dante, París.
- GINOT, Isabelle (2004): «Danse: L'en dehors et l'au-dedans de la discipline», GOURDON, Anne-Marie (dir.): *Les Nouvelles formations de l'interprète, théâtre, danse, cirque, marionnettes*, CNRS, París. [Arts du Spectacle.]
- PAVIS, Patrice (1998): *Diccionario del teatro*, trad. Jaume Melendres, Paidós, Barcelona.
- PRESTON-DUNLOP, Valerie (1995): *Dance Words*, Harwood Academia Publishers GmbH.
- WULFF, Helena (1998): *Ballet across borders. Career and culture in the world of dancers*, Oxford International Publishers Ltd., Oxford.

Entrevista a Cesc Gelabert

Transcripció de l'entrevista oral realitzada el 2004 i revisada pel coreògraf el 2007.

Coreògraf internacional. Fundador de la Cia. Gelabert-Azzopardi. Ha creat *Solos* per a Mikhail Baryshnikov i David Hughes. Ha estat guardonat, entre d'altres, amb el Premi Nacional de Dansa de Catalunya 1983 i 1997, el Premi Ciutat de Barcelona 1987 i 2005, el Premio Nacional de Danza del Ministerio de Cultura 1996, la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes 1994, el Premi Max de las Artes Escénicas millor espectacle i millor coreografia 2000 i el Premi Max 2005 i 2006 al millor ballarí masculí del 2004 i 2005.

FÀBREGA: *Com es defineix vostè professionalment: ballarí, coreògraf, pedagog, repetidor?*

GELABERT: Coreògraf i ballarí; també pedagog: ara no exerceixo, però he donat classes tota la meua vida, i si algun dia la societat m'ho demana, m'agradaria oferir el meu model de ballarí que per a mi és central en la meua feina.

El seu treball adopta o adapta alguna tècnica ja coneguda?

Jo no he tingut un sol mestre, n'he tingut molts, començant per Anna Maleras i Lydia Azzopardi, dos noms d'una llarga llista de mestres que m'han ensenyat diferents tècniques de dansa.

En aquest país, a banda del flamenc, no hi ha hagut un tronc a seguir. Jo he treballat amb la diversitat informada, he rebut influències de la cultura occidental, l'africana i l'oriental. D'una part, l'herència de la dansa acadèmica; després les tècniques del segle xx, Graham, Cunningham, Limon, etc., i per acabar les tècniques interiors, com ara el ioga, el tai-xi, i també Pilates, Feldenkrais, Alexander, etc. També he estudiat amb YiYa Díaz, qui ensenya el «cos art», la tècnica evolucionada de la seva mestra Fedora Aberasturi. El meu model de ballarí posa tot això en comú: un equilibri entre la tradició i el futur.

Quines són, al seu entendre, les condicions o capacitats bàsiques que ha de reunir un bon ballarí?

Ha de tenir un bon nivell físic, amb un coneixement dels llenguatges bàsics que hem dit, i un nivell mental, això vol dir un sistema per aprendre a fer funcionar la seva ment, una ment connectada amb l'experiència i amb la vi-

vència d'un cos i d'una emoció. Ha de tenir una tècnica que uneixi el cos, el cor i la ment.

Jo he estudiat filosofia, arquitectura, etc., i he tingut un mestre budista, Geshe Kelsang Gyatso, qui m'ha donat un mapa per organitzar totes les informacions i on relacionar-ho tot.

Has de tenir una capacitat tècnica per treballar amb la ment; una ment aplicada i relacionada amb el teu cos i, entremig, l'emoció. Als meus alumnes els explico la imatge del carro grec: el carro és la forma, els cavalls les emocions, el conductor la ment i les estructures mentals, el guerrer és l'esperit i el paisatge, els sentits.

Hi ha dos aspectes clau en la ment del ballarí que són l'espai i el temps. El ballarí ha de tenir una gran capacitat espacial, ha de ser una espècie de Gaudí. Ha de tenir una gran capacitat per concentrar-se, per treballar amb la seva ment.

La dansa és només moviment o cal una emoció que l'impulsi?

En el cos hi ha la part més física, però que no solament és física perquè també és ment, tot el que són músculs i tendons. Després el cos subtil, que són les energies, i els sentits, inclòs el del tacte que ens permet saber en quina posició tenim el cos —també tenim sensors, a més a més de l'orella, a les plantes dels peus, per mantenir l'equilibri—; tot això són sentits i també és ment, però ho associem al cos perquè hi està directament relacionat. Entremig hi ha l'emoció, que va lligada a la percepció del plaer, del dolor, de l'amor, de l'odi i mil variants més; és un tipus de ment específica: sense emoció no hi ha vida. La resta de les estructures mentals, els conceptes, les imatges genèriques, la imaginació... és la ment en general. I per acabar l'esperit, que serien les ments subtils. Això és una divisió bàsica del budisme, i per a mi és molt útil, ja que em permet d'organitzar els diferents aspectes del coneixement.

Hi ha una ment genèrica i una ment directa.

Els bons ballarins tenen un cos qualificat, un cos penetrat per la consciència.

El moviment ha d'estar penetrat per totes aquestes coses; ha de tenir una definició, la més precisa, de la forma, de les energies, dels sentits que el rodegen, de les emocions que l'impregnen i de les ments que l'acompanyen. Tot això, a més, ha d'estar qualificat a l'interior d'una idea coreogràfica, aleshores és quan assolirà una potència que permetrà a l'espectador fer-se-la seva.

Si els alumnes, quan fan els exercicis, no els fan amb tot aquest «carro», després tampoc no ho faran quan treballin una coreografia, només ho faran d'una manera mecànica.

Què és la interpretació en la dansa?

Interpretar és executar una proposta coreogràfica concreta d'una manera personal, trobant l'equilibri entre la fidelitat a la proposta coreogràfica i la seva personalització.

S'ha de diferenciar entre coreografia, interpretació i execució. Hi ha tres persones claus: el coreògraf, el ballarí/intèrpret i el públic.

La coreografia és un acord, un pacte entre el coreògraf i el ballarí. Un conjunt d'enteses; la interpretació forma part d'aquest conjunt, a l'hora que diferencia la manera de ballar d'una persona respecte d'una altra.

Jo amb cada ballarí, treballant-hi, defineixo com vull que interpreti aquesta proposta coreogràfica i, arribats a un acord, vull que m'ho faci sempre, que no sigui casualitat, que sigui una interpretació definida.

L'execució és única i irrepètible, sempre diferent a l'interior de la interpretació i a l'interior d'una coreografia —la qual executes cada vegada que fas un assaig o una representació. Però una cosa és executar i l'altra és saber construir una interpretació amb el coreògraf, cosa que la majoria de ballarins no saben fer. Saben ballar, però a l'hora de construir un personatge o una interpretació els costa molt. Com a públic, tu només veus l'execució, no coneixes la coreografia ni la interpretació, la qual no es pot entendre sense la «concepció d'una coreografia», i aquesta la fa l'espectador artista: només des d'aquesta construcció pot viure i gaudir aquesta coreografia. Sense aquest públic qualificat no hi ha art, aquesta és la gran desgràcia dels nostres temps.

Per ser un bon intèrpret has de ballar una coreografia que no et vagi bé, que no t'agradi i convertir-la en alguna cosa que estigui bé i que t'agradi. Si no ets capaç de fer això encara no ets un ballarí, perquè ballar una cosa que et vagi bé ho fa tothom, no has de ser un ballarí.

Quan fem un càsting i veiem un ballarí, ens preguntem què és més important per a ell, ell mateix o la dansa? Si veiem que és ell mateix no l'agafem mai, encara que sigui molt bo, perquè allò que ha de manar sempre és la coreografia.

Què poden aportar les tècniques actorals al treball del ballarí?

Les tècniques actorals són molt riques, molt bones en l'aspecte emocional i en la seva relació amb la ment (Stanislavski, per exemple, amb la construcció del personatge, la utilització de l'experiència, la fixació d'unes imatges, etc.). Tot això és molt interessant per als «cavalls», que deia abans, els quals qualifiquen el moviment. Per a un ballarí estudiar tècniques actorals és molt útil.

Jo he estudiat entre d'altres, Stanislavski, Grotovski, i també pantomima, encara que aquesta està més a prop de la dansa.

Hi ha en la dansa un entrenament específic per interpretar? El pot concretar?

En la dansa el tema de la interpretació queda una mica en mans del consell de cada professor —cadascú dóna les seves imatges—, o del *coach*, que et transmet els rols. Acaba sent una qüestió molt personal, cada ballarí s'ho fa a la seva manera, amb poca tècnica, i per a mi és molt important que es treballi des del punt de vista de la tècnica i no des de la inspiració.

Què és la presència escènica des del punt de vista de la dansa? Existeixen tècniques per desenvolupar-la? Quines?

Un ballarí té presència escènica quan el moviment està qualificat; per tant, és quan qualifica el moviment que adquireix presència escènica. Hi ha una part que és innata, és a dir, quan el ballarí ja té una sèrie d'aquests elements que diem (concentració, relació psicofísica, etc.), però que s'ha de cultivar i s'han de qualificar a través d'una tècnica. La presència es pot treballar, es pot aprendre, però si tens unes condicions de sortida millor. Una persona que tingui poca presència si treballa en tindrà molta més, perquè es qualificarà el seu moviment.

D'altra banda hi ha també els aspectes energètics, els del món subtil de l'energia, el cos subtil, que són molt importants per a la presència: qualificar l'energia. Ara bé, com qualificar-la? Com incidir sobre l'energia? Les energies les divideixo segons els termes grecs (és el més pràctic): Terra, Foc, Aire i Aigua. Tot ballarí té una energia pròpia que acostuma a ser una barreja, per exemple, Foc i Aigua, i si li dones un moviment que és Foc i Aigua tot va bé, però, en canvi, si li dones Terra o Aire no sap què fer, i aleshores aquest moviment queda pobre, sense presència, sense energia. Com a ballarí has de poder treballar totes les energies, sempre n'hi haurà algunes que les faràs millor, però has de ser capaç de treballar les altres i, per tant, t'has de qualificar amb la tècnica, no n'hi ha prou amb la qualitat natural. Hi ha ballarins que tenen una qualitat natural molt alta, però que no la tenen conscienciada, qualificada.

Es pot parlar de personatge en la dansa, en una coreografia? A quin nivell?

Depèn de la coreografia. N'hi ha que se situen en uns contextos culturals i unes coordenades en les quals no té massa sentit, per exemple, en aquelles on es parla més de persona que de personatge, on domina més la forma i un tipus de qualitat o una relació musical, on cadascú ho faria a la seva manera,

personalitzat, aleshores, en aquestes situacions, parlaria del «jo ballarí». En canvi, en aquelles coreografies on hi ha una determinada narrativa o una relació amb un personatge, aleshores sí que en parlaria. Ara bé, allò que hi haurà sempre és una interpretació, però serà una interpretació adaptada al tipus de coreografia.

Les emocions que ha de transmetre el ballarí són les del personatge (en el sentit de persona de ficció), o les seves, les de la persona que balla?

Depèn de cada cas: quan hi ha personatge, són les del personatge, i si no hi ha personatge, són les del ballarí. El ballarí que hi ha a l'escenari mai no és el mateix que la persona real, però l'un alimenta l'altre. La persona està alimentant el ballarí que hi ha a l'escenari.

Quan fas un moviment absolutament abstracte, has de tenir una emoció, una imatge, i tu com a espectador rebràs una emoció en funció de com jo qualifiqui el moviment.

Quins recursos pensa que van millor per provocar l'emoció?

Les imatges culturals. Però l'element essencial per controlar l'emoció és l'energia, perquè l'energia és la part física més a prop de l'emoció. Si tu colloques en el teu cos l'energia justa és molt probable que surti l'emoció correcta, perquè l'emoció no la pots decidir mai, i ha de ser sempre pura i genuïna. Ara bé, pots treballar amb el «carro» i la ment, perquè, probablement, es produeixi l'emoció justa. Però, com crear les condicions perquè surti l'emoció justa? Has de crear el paisatge just amb els sentits i amb la imaginació, i triar la forma. La forma t'ajuda, però, a més, s'ha de treballar l'energia; la Ira sense Foc no la faràs mai, Desig o Sensualitat sense Aigua tampoc, etc.

Jo colloco la forma que he preparat, colloco l'energia justa, utilitzo la imatge mental i el sentit correcte i, probablement, sortirà l'emoció; no necessàriament, però en la majoria dels casos sortirà.

Jo he desenvolupat els meus mecanismes o mètodes per treballar l'emoció. Al cap i a la fi, el que faig és crear una sèrie d'imatges genèriques que són útils —la imatge genèrica és una imatge mental que diferencia un objecte de qualsevol altre—, instruccions qualificades que indueixen una possibilitat d'un bon treball emocional. En l'emoció no hi ha paraules precises, per tant, com hi podem entrar? Per una banda, jo treballo molt amb la imatge genèrica de l'emoció, tenint una divisió interna, en el teatre de la memòria, dels tipus d'emocions bàsics de referència. I per altra banda, i en relació amb això, utilitzo l'energia, trobar l'energia justa i la forma justa, imatges mentals i sentits associats amb aquesta emoció. Si tu vols anar a un lloc que no coneixes, necessites un mapa, si et dono un mapa et dono una imatge genèrica. Per arribar

a un lloc que tu no poseeixes primer necessites la ment, necessitem una imatge genèrica i anar provant. A partir d'anar practicant arriba un moment que ja no necessites la imatge genèrica, i hi pots anar directament. Per exemple, en el cas de la Ira, has de pujar, necessites Foc, com ho fas per generar Foc? Altra vegada una imatge genèrica. A mesura que vas provant, tens l'experiència, i quan tens l'experiència qualificada, ja està.

Quan hem de desenvolupar objectes subtils, i no hi podem accedir directament amb els sentits, cal fer servir imatges, i, quasi segur, provocarem l'energia.

També pots ajudar un altre ballarí, per exemple, donant-li unes imatges genèriques i conduint-lo, perquè tu saps com és tal energia i tens l'experiència qualificada. Com un bon actor pot ajudar un altre actor, perquè ell ho pot fer, o si més no ho pot reconèixer.

Un plié té una emoció que és diferent d'una actitud o de qualsevol altre pas o posició; jo quan el faig m'emociono, si no considero que ja no sóc ballarí, tan senzill com això; alguns dies més i d'altres menys, però sempre m'emociono amb un plié, perquè si no aquell moviment deixarà d'estar qualificat, i un plié és fonamental, és la molla, la suspensió de la vida, és la pulsació de la vida.

Existeix un «centre del moviment, de l'energia»? On el situa? Per què? Està relacionat amb el treball d'interpretació?

Els mestres de tot això són els orientals. Aquestes cultures qualifiquen les seves energies com aires, canals i gotes; un bon iogui percep els canals, els aires i les gotes. Sobretot en els canals centrals hi ha els centres o xacres que regeixen els diferents aires associats a les diferents extremitats i a les diferents funcions del cos. Si tu domines això, ets superqualificat, aquesta és la clau per penetrar en la unió ment/cos. Però d'això quasi bé no tenim informació; jo no sóc capaç d'executar-ho però ho conec teòricament, que ja és molt.

Per als budistes, tot moment de consciència requereix un aire i una ment; l'aire és com el cavall i la ment com el genet; l'aire és cec i no sap, però és qui belluga la vida; el genet és qui hi veu, però per si mateix no es pot bellugar.

El treball que he fet del «cos art», amb la YiYa Díaz, qualifica els centres.

Un ballarí ha de ser conscient quan balla de la reacció que provoca en el públic?

Sí, i quan ballo, espero estar cada cop més ocupat a comunicar-me amb el públic. Els grans actors, clowns, perómers, que treballen per al públic i

que estan molt pendents del públic, poden estar realment dalt de l'escenari com si estiguessin a casa seva.

Quan s'ha de treballar la interpretació si es munta una coreografia: des de l'inici, a la meitat del procés, al final quan ja es controla el moviment i la tècnica?

Sempre va junt, però al principi té més èmfasi la coreografia i al final la interpretació. Al principi el coreògraf va de bòlit. Quan la coreografia està definida i adquireix personalitat aleshores ja puc començar a ajudar el ballarí, perquè és ell qui comença a tenir problemes, ja que s'apropa l'estrena. Quan la coreografia està definida tots estem al servei de la coreografia, qui mana ja no sóc jo com a coreògraf, sinó la coreografia, i com a coreògraf l'únic que faig és interpretar la coreografia.

Quin és el paper del repetidor en el treball d'interpretació?

El repetidor és la mà dreta del coreògraf. És molt difícil trobar un bon repetidor. Si tens una companyia amb vuit ballarins, el repetidor ha de saber el paper dels vuit. Quan vaig reduint la meua companyia, l'últim que reduixo és el repetidor.

La interpretació s'ha d'incorporar a la formació del ballarí/na? En cas afirmatiu, en quin punt cal plantejar el treball de la interpretació: des de l'inici dels estudis, a la meitat, al final quan es domina la tècnica?

S'ha d'ensenyar sempre des del principi; la informació ha de ser sempre total. Tu només funcions bé si veus la globalitat, la gent no és curta, l'ensenyament ha de ser sempre global. Si jo dirigís una escola de dansa formaria el ballarí des d'aquesta globalitat, inclouria una sèrie de tècniques, de llegats culturals, i els col·locaria dins d'aquest model, i la meua feina com a director seria assegurar-me que l'alumne que surt d'allà té una ètica com a ballarí, una ètica professional i una visió global d'allò que suposa ser ballarí.

Entrevista a Daniel Larrieu

Entrevista realitzada el 2004.

Coreògraf internacional i figura rellevant de la dansa contemporània francesa, convidat a l'Òpera de París i al Ballet de Frankfurt, així com al Conservatori Superior de música i dansa de París i Lió. Ha estat Créateur associat al Centre d'Art et de Culture de Marne-la-Vallée, La Ferme du Buisson, director del Centre Chorégraphique National de Tours, director de la Companyia Daniel Larrieu, Astrakan, Grand Prix National de la Danse 1994, Prix de la Chorégraphie de la SACD el 2004. Daniel Larrieu és actualment administrador delegat per a la coreografia de la SACD.

FÀBREGA: Com es defineix vostè professionalment: ballarí, coreògraf, pedagog, repetidor?

LARRIEU: Sóc conjugable, vull dir que tots aquest oficis tenen un lligam amb la transmissió i amb l'acompanyament. Sóc ballarí quan estic a l'escenari o a la sala d'assaig, sóc coreògraf quan treballo amb altres ballarins en la creació, pedagog en la transmissió per fer front a cursos, cursets, o repetidor si he d'abordar una noció de repertori, cosa que és menys freqüent.

El seu treball adopta o adapta alguna tècnica ja coneguda?

En essència el meu treball és travessat per tècniques que m'he anat trobant en la meva formació professional. Contemporània, clàssica, Nikolais, però també tècniques com el mètode Feldenkrais, que em permet una renovació constant de la percepció a través del moviment. Continuo treballant per evolucionar i captar millor els reptes de la representació personal o col·lectiva del i els cossos en l'espai. També he tingut ocasió de conèixer coreògrafs com Forsythe que m'han permès reflexionar sobre les tècniques d'escriptura del moviment. Estic format per la meva història, pels autors i les coneixences que he fet en el meu ofici.

Quines són, al seu entendre, les condicions o capacitats bàsiques que ha de reunir un bon ballarí?

El desig. La capacitat de fer i de canviar, la integritat, la gràcia, la voluntat de treball, per a un mateix i per als altres.

La dansa és només moviment o cal una emoció que l'impulsi?

Totes dues coses, i encara d'altres. Es tracta d'un equilibri entre la visibilitat del moviment i l'emoció. Massa patir per fer passar l'emoció no permet més visibilitat. Quan ho fas massa llegible, la gràcia es torna freda. Tot depèn

del color del moviment, de la seva estructura, la seva forma, el projecte, el vincle amb la idea que ens fem de la dansa; extensió teatral, vincle musical, espai lluminós... Per a un intèrpret es tractarà de modular entre totes les seves possibilitats.

Què és la interpretació en la dansa?

La possibilitat de ser nou a cada moviment, és a dir de saber i de descobrir al mateix temps. Un abandonament profund d'un mateix en un present de tu mateix i dels altres. Tant se val del contingut. Pot tractar-se d'una forma més o menys abstracta, poètica, teatral, musical. Tornem a la idea del desig, de la presència de la seva implicació en el treball. Llarg camí...

Què poden aportar les tècniques actorals al treball del ballarí?

Una corda més en la variació de les tècniques del moviment. Un complement en la formació de l'ésser, una major comprensió d'allò que empeny una persona a triar la dansa com a mode d'expressió. És més fàcil parlar de la indispensable formació dels actors en el moviment.

Hi ha en la dansa un entrenament específic per interpretar? El pot concretar?

El qüestionament, el treball, la idea de no glaçar la interpretació, una manera de fer viu cada instant, mòbil o immòbil. Aquest treball depèn del temps de producció, de la manera com es dona el gust del moviment, de la filosofia que hi ha sota el treball de creació o de la idea pedagògica que lliga el treball de formació. Tots els camins són bons.

Què és la presència escènica des del punt de vista de la dansa?

La vida en moviment. En la persona, en un grup de persones, la mateixa que en qualsevol forma de representació artística. Es tracta d'una cosa important i que no conté esforç ni tensió.

Existeixen tècniques per desenvolupar-la? Quines?

TOTES. Les persones són sensibles a coses diferents. N'hi ha que els agraden les imatges, a d'altres les paraules, a d'altres els agrada comprendre. És a dir que no hi ha receptes que funcionin per a tot un grup. Aquesta comprensió de la diferenciació a l'interior d'un grup és molt important, es tracta de saber com desxifrem personalment el propi aprenentatge del moviment per copsar millor els reptes de la transmissió. Hi ha persones que s'agafen a la forma i que reproduïxen ràpidament, d'altres que són més lentes. Es tracta de respectar les seves velocitats per copsar millor allò que es juga en la interpretació.

Es pot parlar de personatge en la dansa, en una coreografia? A quin nivell?

Per què no! Agafar el referent del teatre és possible, com també ho són altres referents. La pintura, la música... Si agafem el referent del teatre, cal acceptar que el treball és una extensió de la paraula, que la dansa es basarà en el sentit dramàtic dels personatges. Sovint això permet a l'interpret construir personalment un personatge, un aspecte més personal del moviment. És un treball que no conec gaire. Jo no treballo en aquesta direcció.

Les emocions que ha de transmetre el ballarí són les del personatge (en el sentit de persona de ficció) o les seves, les de la persona que balla?

Totes dues! Un personatge és un invent de l'autor. L'interpret en té una visió i l'encarna. Es tracta de posar-se d'acord en allò que hi ha de viu i de just en tots dos camps. Jo no crec que un ballarí es pugui inventar cap cosa creativa que ja no sigui en ell. Es tracta doncs de revelar la persona en el personatge i el personatge en la persona...

Quins recursos pensa que van millor per provocar l'emoció?

L'emoció no s'ha de buscar directament. Ha d'aparèixer i existir sense burxar-la gaire directament. Es tracta d'entrar en els detalls d'allò que entenem per emoció. Per la meua banda es tracta del final d'un procés i no d'un començament. Per obtenir l'emoció es tracta de copsar bé la subtileza i la contradicció d'un personatge i de permetre a l'ésser, a la persona, que existeixi. Si busquem massa l'emoció, el cos només està vinculat a una forma de representació de l'emoció que es congela i que ja no es comunica...

Existeix un «centre del moviment, de l'energia»? On el situa? Per què? Està relacionat amb el treball d'interpretació?

Jòquer.

Un ballarí ha de ser conscient quan balla de la reacció que provoca en el públic?

Si no és en un sentit narcisista, per què no? No abusar del poder que es té sobre el públic em sembla important. La relació amb el públic em sembla més justa en la comunicació i el fet de compartir les emocions, la confiança davant d'un grup de persones vingudes a les funcions d'un moment compartit i únic.

La interpretació és un assumpte del ballarí, del coreògraf, o d'un especialista en treball actoral?

No és una qüestió de pertinença, és més una qüestió de responsabilitats,

de confiança, de compartir. De tots tres, però també de la persona que fa el vestuari, la llum, la música. (Faig una mica de broma.)

Quan s'ha de treballar la interpretació si es munta una coreografia: des de l'inici, a la meitat del procés, al final quan ja es controla el moviment i la tècnica?

Sembla que vostè contraposi la tècnica a la interpretació. No crec que s'hagin de separar les coses. Hi ha una tècnica d'interpretació i unes respostes físiques. Des del principi em sembla que l'intèrpret ha de copsar, em repeteixo una mica, el perquè, el sentit profund que el porta a escollir la dansa. T'has d'anar trobant cada dia més a mesura que passen els anys. Jo penso que el treball d'interpretació és minucios i ha de proposar sempre una vitalitat, una orientació als fluxos de les etapes de la vida.

Quin és el paper del repetidor en el treball d'interpretació?

Estimar les persones, acompanyar-les, ser un intermediari discret i observador. Sovint és el conseller dels intèrprets, la persona amb qui més fàcilment es confiaran. Aquest paper només existeix en les estructures importants, on sovint el coreògraf no té temps per fer-se càrrec dels objectius col·lectius en el treball. El repetidor ha de tenir present doncs l'autor, els coreògrafs, però també el conjunt de relacions d'una producció.

La interpretació s'ha d'incorporar a la formació del ballarí/na?

És molt clar que sí.

En cas afirmatiu, en quin punt cal plantejar el treball de la interpretació: des de l'inici dels estudis, a la meitat, al final quan es domina la tècnica?

Em sembla que he contestat aquesta pregunta més amunt. Des del principi i fer de manera que mai no es tanqui la interpretació en uns codis. Penso que la cosa més important és ajudar els intèrprets a trobar un espai entre allò que fan i allò que són. Mantenir viu el desig de la dansa.

