

# El gest i la seva percepció

Hubert Godard



HUBERT GODARD

Exballarí de repertori clàssic i de contemporani, s'ha dedicat a la recerca en el camp de l'anàlisi del moviment. Ha estat Maître de Conférences responsable del departament de dansa a la Universitat de París VIII, membre del Rolf Institute als Estats Units i director de recerques al centre d'investigació mèdica Mé-tis de Milà.

«Le geste et sa perception» va ser escrit l'any 1995. Apareix com a postfaci del llibre *La danse au XXe siècle* de Marcelle Michel i Isabelle Ginot. Éditions Bordas, Larousse, 1998.

Ha publicat entre altres:

- «L'Empire des sens», a *Danser maintenant*, obra col·lectiva, CFC, Brussel·les, 1990.
- «Intrinsic movement», entrevista amb Aline Newton, a *Rolf Lines*, vol. XX, núm. 1, Rolf Institute, Boulder, 1992.
- «Le corps du danseur éprouve du réel», entrevista amb Laurence Louppe, a *Art Press*, especial fora de sèrie 13, París, 1992.
- «Le geste manquant», entrevista amb Daniel Dobbels i Claude Rabant, a *Revue Internationale de Psychanalyse*, núm. 5, 1994.
- «Singular, Moving Geographies», a *Writings on Dance*, núm. 15, Melbourne, 1996.
- «Role of the perceptive activity in preserving motricity», a *Fourth International Congress Physical Activity, Aging and Sports, Heidelberg, August 27-31, 1996*, Werbach-Gamburg, 1997.
- «Verbesserung der Sensorischen Dynamik», a Peter Schwind (ed.), *Alles im Lot*, Irisiana Verlag, Múnic, 2001, pp. 139-172.
- «Conversazione», a A. Menicaci i E. Quinz (eds.), *La scena digitale*, Marsilio, Venècia, 2001.

RAIMON ÀVILA



La percepció d'un gest opera per una impressió global i difícilment permet distingir els elements i les etapes que fonamenten, tant per a l'actor com per a l'observador, la càrrega expressiva d'aquest gest. Cada individu, cada grup social, en consonància amb el seu entorn, crea i experimenta les seves mitologies del cos en moviment, que tot seguit donen forma a les xarxes fluctuants, conscients o inconscients, en tot cas actives, de la percepció. La dansa és el lloc per excel·lència que mostra els huracans a què s'enfronten les forces de l'evolució cultural, que tendeix a produir i alhora a controlar, o fins i tot a censurar, les noves actituds de l'expressió del jo i la impressió dels altres. Així, el gest i la seva captació visual funcionen per dos fenòmens d'una varietat infinita que impedeixen qualsevol esperança de reproducció idèntica. La dansa clàssica, codificada per Beauchamp al segle XVII, no s'escapa d'aquesta problemàtica: malgrat l'aparent conservació de les figures —un arabesc, una posició, el gir d'una cama, etc.—, la manera com aquests gestos es produeixen i es perceben varia profundament d'una època a una altra. La mínima variació de la part del cos que inicia el moviment, els fluxos d'intensitat que l'organitzen, la manera com té el ballari d'anticipar i de visualitzar el moviment que produirà, tot això fa que una mateixa figura no produeixi, per tant, el mateix sentit. D'aquesta manera la figura, la forma d'un gest ens ajuda poc a comprendre'n l'execució, i encara menys la percepció per part del ballari i de l'espectador. Davant d'aquesta dificultat, és gran la temptació d'accontentar-se de classificar les danses per èpoques històriques, per orígens geogràfics, per categories socials, per preferències musicals, per l'estètica del vestuari o l'escenografia, per la forma determinada dels diferents segments corporals posats en joc. En efecte, tots aquests paràmetres descriuen a meravella el continent però acosten poc les riqueses de la dinàmica interna del gest que fan sentit. Està permès, però, localitzar certes constàncies, no en els individus o en les formes que els emeten, sinó en els processos operatius del moviment i la seva interpretació visual.

### **El premoviment o el llenguatge no conscient de la postura**

Com han fet destacar Rudolf Laban, Erwin Strauss i d'altres, la postura erecta, més enllà del problema mecànic de la locomoció, conté ja elements psicològics, expressius, abans fins i tot de qualsevol intencionalitat del moviment o l'expressió. La relació amb el pes, és a dir, amb la gravetat, conté ja un estat d'ànim, un projecte a sobre del món. Aquesta gestió particular de cadascú del pes ens fa reconèixer sense equivocar-nos, i només pel so, una

persona del nostre entorn que puja l'escala. Inversament, en ingravidesa, com ho mostren els astronautes, l'expressivitat és radicalment diferent, perquè la referència essencial que ens permet interpretar el sentit d'un gest s'ha modificat profundament.

Anomenarem «premoviment» aquesta actitud respecte del pes, la gravetat, que ja existeix abans que ens belluguem en el simple fet d'estar-se dret i que produirà la càrrega expressiva del moviment que executarem. La mateixa forma gestual —per exemple, un arabesc— es pot carregar de significats diferents segons la qualitat del premoviment, que pateix grans variacions al mateix temps que la forma perdura. Ell determina l'estat de tensió del cos i defineix la qualitat, el color específic de cada gest. El premoviment actua sobre l'organització gravitatòria, és a dir, sobre la manera com el subjecte organitza la seva postura per aguantar-se dret i respondre a la llei de la gravetat en aquesta posició. Tot un sistema de músculs anomenats gravitatoris, l'acció dels quals s'escapa en gran part a la consciència i a la voluntat, són els encarregats d'assegurar la nostra postura; mantenen el nostre equilibri i ens permeten estar-nos drets sense haver-hi de pensar. Resulta que són també aquests músculs els qui registren els nostres canvis d'estat afectiu i emocional. Així doncs, qualsevol modificació de la nostra postura tindrà una incidència en el nostre estat emocional i, recíprocament, qualsevol canvi afectiu comportarà una modificació, fins i tot imperceptible, de la nostra postura.

Aquests músculs gravitatoris, perquè són els encarregats d'assegurar el nostre equilibri, s'anticipen a cada un dels nostres gestos: per exemple, si vull estendre un braç davant meu, el primer múscul que entra en acció, fins i tot abans que el meu braç s'hagi bellugat, serà el múscul del tou de la cama, que anticipa la desestabilització que provocarà el pes del braç endavant. El premoviment, invisible, imperceptible per al mateix subjecte, posa en acció alhora el nivell mecànic i el nivell afectiu de la seva organització. Segons el nostre estat d'ànim i l'imaginari del moment, la contracció del tou de la cama que prepara sense que ho sapiguem el moviment del braç serà més o menys forta i, per tant, canviarà la significació que se'n percebi. La cultura, la història d'un ballarí i la seva manera de sentir una situació, d'interpretar-la, introduirà una «musicalitat postural» que acompanyarà o prendrà per defectuosos els gestos intencionals executats. El efectes d'aquest estat *afectiu*, que proporciona la qualitat a cada gest i dels quals amb prou feines comencem a comprendre els mecanismes, no poden ser ordenats només per la intenció. És això el que forma tota la complexitat del treball del ballarí... i de l'observador.

A la pel·lícula *Ziegfeld Follies* de Vincente Minnelli (1945), Fred Astaire

i Gene Kelly executen un duo en el qual realitzen els mateixos gestos alhora i amb precisió. Amb tot, per a cada un dels ballarins, l'efecte produït és radicalment diferent. Com s'explica aquesta diferència? Passar la pel·lícula ralentida, imatge per imatge, ens mostra que tot i la seva intenció de produir els mateixos moviments, l'anticipació de l'atac del gest —el premoviment— és oposat en l'un i en l'altre: Gene Kelly assegura primer el terra amb un moviment de cames i de concentració del cos (moviment concèntric) i després s'orienta per l'espai amb la mirada o amb el braç i engega el seu atac en un rebuig del terra, seguit d'una extensió en la direcció triada. Organitza la seva relació amb la gravetat de baix a dalt, de dins enfora. Fred Astaire, en canvi, comença sempre amb un moviment d'orientació per l'espai, una mirada, el cap o el braç: això provoca primer una extensió, una suspensió (moviment excèntric), i després un desequilibri que s'estabilitza de seguida amb un moviment de cames cap a terra. Organitza la seva relació amb la gravetat de dalt a baix. Ralentit, Gene Kelly comença sempre una mica més tard, però arriba abans, tant aquesta concentració anticipadora li proporciona una qualitat «explosiva», particular de la qualitat felina del seu moviment. La manera de Fred Astaire és més estesa en el temps, per la gràcia de la seva inimitable suspensió.

Aquests fluxos d'organització gravitatòria, que s'activen abans de l'atac, modificaran doncs profundament la qualitat del gest i la coloració de matisos que ens «salten» davant dels ulls, sense que en puguem dir sempre el motiu. A partir d'aquí podem distingir el moviment, comprès com un fenomen que relata estrictament els desplaçaments de diversos segments del cos per l'espai —de la mateixa manera que una màquina produeix un moviment— i el gest, que s'inscriu en la distància entre aquest moviment i el teló de fons tònic i gravitatori del subjecte: és a dir, el premoviment en totes les seves dimensions afectives i projectives. És aquí on rau l'expressivitat del gest humà, de la qual la màquina està mancada.

### Del centre de gravetat... a l'expressivitat

Heinrich von Kleist descriu perfectament aquest fenomen en un text fonamental, *Les marionnettes*, on dialoguen un «primer ballarí» clàssic i un espectador de titelles. El ballarí expressa la seva passió pels titelles: «[...] un ballarí desitjós de perfeccionar-se podria aprendre'n tota mena de coses», diu, i s'explica: «Perquè ens afecta, prou que ho sabeu, quan l'ànima (*vis motrix*) es troba en un punt que no és el centre de gravetat del moviment». El ballarí defineix «la gràcia» com aquell estat on no hi ha desencaix entre el centre de

gravetat i el centre del moviment. El titella seria, d'alguna manera, portador d'un signe pur, senzillament perquè no ha de gestionar el seu propi pes: pel fet que està suspès per la part de dalt del cos en lloc de reposar sobre terra, els seus segments corporals obeeixen a l'estricta llei mecànica. Sigui quina sigui la manera com es projecta el titella per l'espai, la trajectòria que descriuen els seus membres al voltant del centre de gravetat és una paràbola perfecta. Al contrari de l'home, el titella no és pres d'aquest dubte de l'afectivitat que crea una distància entre el centre de gravetat i el centre del moviment, imperfecció cinètica generada per la interferència dels afectes. En la distància entre el centre motor del moviment i el centre de gravetat, en aquesta tensió, rau la càrrega expressiva del gest. El ballarí de Kleist, criticant el manierisme de la seva època, també crida a la radicalitat significadora del titella. En aquest cas, l'expressivitat és del ressort del titellaire, que fa néixer els impulsos del centre de gravetat, atès que el titella és un intèrpret simple que no els parasita.

Les resistències internes al desequilibri, que organitzen els músculs del sistema gravitatori, induiran la qualitat i la càrrega afectiva del gest. L'aparell psíquic s'expressa a través del sistema gravitatori, és de biaix seu que carrega de sentit el moviment, el modula i l'acoloreix dels desigs, de les inhibicions, de les emocions. El to resistent del sistema gravitatori s'indueix abans mateix que el gest, des del moment que es forma el projecte d'una acció, i sense saber-ho el subjecte, previ a la seva consciència vigilant. Per això els professionals del moviment, els ballarins en particular, saben que per millorar, modificar o diversificar la qualitat del gest han de parar esment a totes les dimensions, inclosa la del premoviment, que només l'accés a l'imaginari permet tocar. Aquest domini de l'organització gravitatòria i les seves modulacions, pròpia del treball de la dansa, permet als ballarins de Pina Bausch dissociar radicalment dos nivells d'expressió: per exemple, poder proferir un text tot desenvolupant una acció gestual que porta una càrrega significativa oposada al que es diu. Aquesta distorsió entre l'expressivitat vocal i la del gest seria molt difícil d'obtenir per als actors, la matriu dels quals recerca, en canvi, la transparència entre la paraula (el text) i l'actitud corporal.

### **Les actituds posturals com a lloc d'inscripció de la història**

Allò que determina l'organització gravitatòria d'un individu és una barreja complexa de paràmetres filogenètics, culturals i individuals. Es tracta tant de les traces del pas de la quadrupèdia a la verticalitat en la història de

la humanitat, de l'evolució del caminar, com d'una història individual cenyida a un entorn cultural. Per a l'individu, l'aprenentatge del llenguatge, paral·lel al del caminar, organitza la seva autonomia al món, tenint en compte els riscos complexos de la separació de la mare... Ni més ni menys, finalment, que la relació simbòlica que vincularà, en l'individu, l'actitud postural, afectivitat i expressivitat, sota la pressió fluctuant del seu mitjà. Qualsevol modificació de l'entorn comportarà una modificació de l'organització gravitatòria del subjecte o el grup concernit. Les mitologies del cos que circulen en un grup social s'inscriuen així en el sistema postural i, recíprocament, l'actitud corporal dels individus es converteix en intèrpret d'aquesta mitologia. Una representació del cos determinada, que sorgeix avui a totes les pantalles de televisió i de cinema, participa en la construcció d'aquesta mitologia. L'arquitectura, l'urbanisme, les visions de l'espai, el mitjà on evoluciona el subjecte tindran també una influència determinant en el seu comportament gestual.

L'interès per una organització vertical i la conquesta de nous territoris troba a l'Alemanya dels anys trenta dues sortides radicalment oposades. Amb Mary Wigman, l'actitud d'encantadora, d'orant, marca l'afirmació d'una tensió axial ascensional, que està però vinculada contínuament amb l'exploració d'un espai imaginari interior que contradirà aquesta ascensió, en una redefinició perpètua de les fronteres del propi cos. Al mateix moment, amb l'ascens del poder nazi, un «altre cos» es dibuixa entorn d'un eix sòlid: un cos armat, amb fronteres fixes, que ja no deixen obertures a les variacions de les fronteres internes, que anirà a conquerir altres territoris al voltant de les forces d'un altre «eix». Llavors, aquest poder decreta l'actitud de Mary Wigman degenerada.

Aquestes dues concepcions, l'una que treballa l'imaginari, l'altra que el constreny per una ideologia, modifiquen l'organització tonicogravitatòria que anticipa i acompanya qualsevol gest, qualsevol actitud corporal. Les pel·lícules de Leni Riefenstahl (*Els déus de l'estadi*, sobre els Jocs Olímpics de Múnic el 1936) i les de Mary Wigman porten avui les traces d'aquestes oposicions en el «pensament en moviment».

Els ballarins, que comparteixen l'experiència social comuna al grup al qual pertanyen, treballaran amb aquesta experiència com a substrat, la seva dansa es farà alternativament l'expressió o l'instrument de requestionament. Així, el sentit vinculat a les modulacions del pes que s'exerceix sobre l'eix gravitatori permet localitzar les evolucions profundes de la història de la dansa. Per exemple, el desenvolupament de l'estètica del ballet romàntic està indissolublement unit a una recerca de l'elevació que s'expressa a través de les puntes, les maquinàries que s'enduen les ballarines enlaire i sobretot una evo-

lució de la tècnica que, al llarg dels anys, fa estirar els cossos fins a la morfologia característica de les ballarines balancinesques (l'organització gravitatòria de les quals és pròxima a la que hem descrit de Fred Astaire, tot i que els signes gestuals són ben diferents). En canvi, la dansa moderna marca el retorn del pes, la caiguda i el peu nu. De seguida s'introduiran matisos en les qualitats de la «transferència de pes», que es convertiran en el centre d'atenció d'una Doris Humphrey o d'una Mary Wigman, per exemple.

De totes maneres, no hi ha cap regla lineal que permeti imaginar que qualsevol trasbals de l'espai social comporta immediatament un canvi visible i localitzable a la producció coreogràfica. S'observen més aviat períodes d'acumulació de tensions estètiques que només bastant més tard poden trobar una expressió artística, així com una explosió social és el fruit d'acumulacions de tensions que atenyen un dia un llindar que en força l'expressió.

### **La percepció i la mirada sense pes**

Els fenòmens complexos de la percepció, que porten les regnes del moviment, permeten també acostar-nos una comprensió dels processos d'una obra quan som l'espectador d'una dansa. El moviment de l'altre posa en joc l'experiència pròpia del moviment de l'espectador: la informació visual genera, en l'espectador, una experiència quinesfètica (sensació interna dels moviments del propi cos) immediata, de manera que les modificacions i les intensitats de l'espai corporal del ballarí troben la seva ressonància en el cos de l'espectador. Com que és totalment indissociable allò que és visible i allò quinesfètic, la producció de sentit en un esdeveniment visual no podria deixar intacte l'estat del cos de l'observador: allò que veig produeix allò que sento i, recíprocament, el meu estat corporal treballa dins meu la interpretació d'allò que veig.

La sensació del nostre propi pes ens permet no confondre l'espectacle amb l'espectacle del món. En el descarrilament d'un tren, arriba a passar que no sapiguem si el nostre tren es belluga o ho fa aquell que ens voreja a l'exterior. En el cas d'un espectacle de dansa, aquesta distància eminentment subjectiva que separa l'observador del ballarí pot variar particularment (qui es belluga realment?), tot provocant per això mateix un cert efecte de «transport». Transportat per la dansa, havent perdut la certesa del propi pes, l'espectador es torna en part el pes de l'altre. Hem vist fins a quin punt aquesta gestió del pes modifica l'expressió, veiem ara fins a quin punt també modifica les seves impressions en l'espectador. Així com la gravetat organitza l'«abans» del moviment, organitza també l'abans de la percepció del món exterior. Quan, pel

trans-*port*, la mirada està menys constreta per la ponderació, viatja d'una altra manera. És el que podem anomenar l'empatia cinètica o el contagi gravitatori.

Es tracta doncs d'alguna cosa essencial: en el cos del ballarí, en la seva relació amb els altres ballarins, s'actua una aventura política (el repartiment del territori). Una «nova mà» de l'espai i les tensions que l'habiten interrogarà els espais i les tensions pròpies de l'espectador. La naturalesa d'aquest trans-*port* organitza la percepció de l'espectador. Per tant, és impossible parlar de dansa, o més en general del moviment de l'altre, sense recordar que es tracta d'una percepció particular i que el significat del moviment s'actua tant en el cos del ballarí com en el de l'espectador. Així, la complexa xarxa d'herències, aprenentatges i reflexos que determina la particularitat del moviment de cada individu determina, de la mateixa manera, la seva forma de percebre el moviment dels altres.

### La figura i el fons

Les estètiques particulars de Merce Cunningham i de Trisha Brown poden aclarir en aquest punt dos modes operatius diferents de les vies de la percepció per la naturalesa dels transports efectuats. Tots dos es van allunyar d'allò que podia ser un relat, de qualsevol contingut narratiu que sovint, en les danses que els precedien, proporcionava la textura orientant la impressió de la figura observada en l'espectador.

Cunningham repren, en una de les seves peces, allò que anomenem una «promenade» en dansa clàssica: una ballarina en mitja punta sobre una sola cama, amb les dues mans posades sobre el braç del seu company, pivota a mercè de la passejada que efectua al voltant d'ella. Aquesta figura, represa eternament als *pas-a-dos* clàssics, hi troba habitualment una càrrega vinculada a les commocions amoroses, multiplicada per la naturalesa de la mirada que intercanvien els companys. En Cunningham, aquesta figura pren un valor tan diferent que no remarquem que es tracta de la mateixa forma. Els companys no estan preocupats per la relació psicològica, no es llegeix cap tensió en els seus ulls, com si aquests ulls escoltessin senzillament el ressò llunyà del retall de l'espai que provoquen, potser també un ressò llunyà del pensament de Kleist. Les danses de Cunningham imposen la distància, prohibeixen la transferència. Obliguen així l'espectador a veure el signe, la figura, tal com és. Privat d'un moviment «ja interpretat», és situat davant de nous codis estètics. El pudor del coreògraf passa pel ballarí: aquest coneix la forma on ha



de desembocar, o les regles del dispositiu que farà emergir aquesta forma (i que pot integrar jocs aleatoris). Sap que ha de convertir aquesta figura sense trasbalsos per no arriscar cap alteració d'aquesta construcció. No és allà per mostrar-se ell mateix, sinó per permetre l'aparició del signe buscat o provocat per l'atzar.

Podem considerar l'actitud postural i el premoviment un preludi inevitable del gest, com un rerefons damunt del qual es dibuixa el moviment aparent: la figura. El ballarí cunninghamià ofereix una superfície tan neutra, tan invisible, tan poc torbada per l'afecte com pot per tal que la figura quedi clara —que no sigui torbada pel fons. L'absència de modificació perceptible de la persona, prèvia al moviment, permet veure ja no el subjecte ballant, sinó la figura que es dona. Prendre distància entre l'emoció del ballarí i allò que produeix es reproduceix en l'espectador entre la figura observada i la seva pròpia emoció: no es pot deixar endur directament per la dansa. Privat d'aquesta dada quinestètica immediata, l'observador està constret al seu imaginari perceptiu. Llavors té la tria d'un plaer traduït per la sensibilitat en les jocs de la ficció perceptiva... i perspectiva. Ha recreat finalment el seu propi trasbals interior: des de llavors l'espectador, més que el ballarí, és el veritable intèrpret de la dansa de Cunningham.

En un altre registre, l'exemple més extrem de la recerca de Trisha Brown és el seu solo, *If you could'nt see me*, creat el 1994; ballat íntegrament d'esquena, aquest solo és la quinta essència de desenes d'anys de treball. A l'extrem contrari de l'estètica cunninghamiana, no s'hi veu pràcticament cap signe afirmat; els braços i les cames no s'aturen en cap forma, semblen ser només la prolongació de tensions que treballen en un espai original, al nivell de l'emergència del premoviment, precisament allà on s'actua l'equilibri postural. El públic doncs no té cap més tria que veure el «teló de fons», l'indret de l'origen del moviment: el titellaire ha estat deixat al descobert. Fent això, amaga també els signes produïts per la cara, essent el rostre un dels pocs llocs del cos on s'inscriu una retòrica llegible immediatament. Evitant la visió del rostre, priva el públic dels signes de l'afecte, impedeix qualsevol interpretació intempestiva de la seva dansa i imposa una visió del fons.

Mentre que el ballarí de Cunningham elimina qualsevol traça de la seva pròpia emoció, qualsevol forma d'interpretació de la figura que mostra, el de Trisha Brown es nodreix contínuament del seu propi gest, donant compte d'allò que crea, deixant que la seva pròpia sensibilitat sigui afectada per aquest moviment, reinterpretant la figura que es produeix en un joc d'«autoafecció» del seu propi gest del tot diferent de la pràctica cunninghamiana. El ballarí, amb Trisha Brown, no és tan fidel a l'espai que l'envolta com atent a una di-

nàmica particular del moviment, que necessita una audició i un sentiment de la frase viscuda en la més ínfima traça del seu origen: en el propi pre-moviment. Aquí, la quines-tètica passa davant de la mirada. Trisha Brown no només considera que el ballarí s'ha de deixar tocar pel seu propi gest, tocant així l'espectador, sinó també que, a canvi, la presència de l'espectador i del mitjà pot influenciar i modificar la representació. Des de llavors, cadascú, ballarí i espectador, s'embarca ver la *terra incognita* dels espais sensibles per descobrir. Per reprendre la metàfora del teló de fons i la figura, Trisha Brown, al contrari de Cunningham, s'aferra a fer visible el fons, el pre-moviment, en el seu origen, els ressons del qual continuen habitant en la forma produïda.

L'estimulació que opera l'espectacle seguiria doncs dos trajectes diferents en les esferes perceptives de l'observador. En Trisha Brown, aquesta estimulació operaria primer en la sensibilitat quines-tètica (encara no interpretada) per emergir tot seguit com a percepció conscient. En Cunningham, seria primer una interpretació perceptiva (construcció/desconstrucció) que treballa la matèria observada i que toca tot seguit la sensibilitat quines-tètica de l'espectador.

### **Compromisos polítics: les variacions d'un mateix signe**

Dos projectes polítics clars, dos modes de relació amb el món actuen en les aproximacions al moviment de Cunningham i de Trisha Brown, respectivament. Encara caldria afinar les lectures per veure com, a l'interior d'un mateix llenguatge, segons els períodes o els ballarins de la companyia, la feina d'un coreògraf pateix modulacions. És el que es pot observar clarament en Marta Graham, per exemple, de qui les tries tècniques, fundades en la famosa alternança *contracció/release*, perduren en un període extremadament llarg. Els documents filmats de diverses èpoques permeten veure que la contracció, corbament de la part inferior de l'esquena naturalment molt complex, correspon a una forma més o menys constant a través dels anys però coneix variacions formidables de qualitat i de significat segons els períodes. Al principi de l'obra de Graham, als anys trenta, es tracta d'un moviment concèntric, que ajunta el cos (i que no l'hem descrit sense recordar l'estil de Gene Kelly). En les obres més recents, és exactament el contrari, fins i tot si la forma es manté aparentment igual: el moviment s'ha tornat excèntric (més a prop aquesta vegada de l'organització de Fred Astaire); es tracta més d'una prolongació, d'una obertura de l'espai que es corba estirant-se, que d'una con-

tracció en sentit estricte; el nom no ha canviat, però el significat és pràcticament l'oposat (i prepara ja la *corba* de Cunningham).

La dificultat de retre comptes d'aquests fenòmens és a la base de tota l'obra de Laban, que oposava «pensament motriu» i «pensament en paraules» (en particular, a les obres *La maîtrise du mouvement* i *Effort*). Defensava la idea que els fonaments d'una cultura s'actuen en aquestes relacions particulars entre una certa gestió del pes i els valors d'expressivitat, a través dels fluxos i els tractaments de l'espai i el temps. Aquesta impotència per atrapar amb la nostra organització lingüística el sentit profund del moviment l'ha menat fins a l'aventura del seu sistema de notació, que no es recolza en una metàfora lingüística sinó en una representació pictogràfica, que respon analògicament als estats del cos, encara no projectats a l'esfera de la interpretació lingüística.

L'atenció pels continguts del moviment, per la seva qualitat, més que pels continents (època, escenografia, vestuari, narració, música, etc.), pel seu entorn, fa sorgir correlacions, similituds, entre danses que habitualment es classificarien en categories allunyades: és ben bé en el gest en si on s'organitza la producció de sentit. Perseguint aquesta idea, podríem acostar l'estil d'Agripina Vaganova al de Doris Humphrey, i emparentar una certa tradició de l'òpera de París amb Cunningham. En efecte, en els dos primers hi ha una preferència per la no frontalitat en relació amb el cos del ballarí, una mobilitat molt gran de la caixa toràtica, una gran importància d'allò que anomenem *l'épaulé* (lleugera torsió de la cintura escapulària), que provoca una veritable esquerranització del pla del bust que serà un punt fort de la seva expressivitat. El braç accepta el moviment de l'omòplat abans de desplaçar-se i deixa escapar per allà alguna cosa de l'afecte que proporciona en bona part aquest sentiment de qualitat expressiva particular de l'escola de Vaganova, o del lirisme de Doris Humphrey.

En canvi, en Cunningham i per a una part de l'escola francesa, el cos del ballarí és molt més frontal (aquesta frontalitat del cos del ballarí és contrapartida, en Cunningham, de la desfrontalització de l'espai escènic). L'omòplat està molt més controlat, la qual cosa comporta una certa sobrietat en l'exposició del sentiment. La caixa toràtica també està controlada pel terra a través de la pelvis, mentre que en les dues primeres és sempre el centre de la caixa toràtica (apreciat per Delsarte) qui comença el moviment. Aquestes dues aproximacions a l'expressió de la part de dalt del cos comportaran, imposaran diferències en el treball de les cames que desenvoluparan així tècniques diferents.

Així doncs, l'anàlisi i la comprensió dels continguts dinàmics del gest per-

meten operar acostaments entre famílies estètiques tradicionalment oposades: la tècnica de Vaganova estaria a prop, des d'aquest punt de vista, de la feina de Doris Humphrey. Podríem pescar també un lligam entre l'estil de Bournonville i el de Dominique Bagouet pel que fa a la qualitat en relació amb el terra i la llibertat dels fluxos escapularis. O, tot el contrari, en un forma aparentment idèntica de picar de peus a terra, comuna al kathakali, al flamenc o al *tap dance*, remarcar les diferències d'accent en la dinàmica del pes i la suspensió que identifiquen, per a l'espectador, la naturalesa particular de cada una d'aquestes danses.

Sobretot, aquest mode d'acostament torna a posar l'accent en la feina del propi ballarí, que condiona plenament la producció del sentit. En efecte, és trasbalsador veure fins a quin punt la història ens deixa gran quantitat de traces sobre els figurinistes, els músics, els coreògrafs, però que es queda totalment muda sobre els ballarins i la seva feina, el seu entrenament, les tècniques corporals, és a dir, sobre els fonaments reals de la dansa.

Aquest silenci és realment l'únic fet de la tradició essencialment oral de la transmissió en dansa? O bé aquest teló permetria descobrir que la «res-publica» comporta necessàriament en la seva estela un cert compromís de la «res-coporea»? El ballarí seria doncs un missatger, un testimoni dels moviments de la cultura, que reposa potser abans que res en el més profund de la gènesi del gest.

