

La interpretació de la dansa. De la necessitat d'un entrenament específic per a ballarins

Jordi Fàbrega i Górriz

Presentem un resum del treball de recerca que es va iniciar el 2001 i que va culminar el 2010 amb la lectura de la nostra tesi doctoral.

A partir del fet d'haver constatat la manca d'un entrenament específic per a ballarins, com també d'informació i de formació referides a la interpretació dins del món professional de la dansa, d'una banda, i la insuficiència del marc en què s'inscriu l'assignatura d'interpretació, que no la considera consubstancial amb el treball del ballari, de l'altra, ens vam proposar donar cos a una proposta pedagògica basada en un entrenament interpretatiu per a ballarins. Es tracta, doncs, d'articular un nou mètode d'ensenyament de la interpretació que no sigui una mera còpia o adaptació dels que van néixer per a l'educació dels actors.

En el treball de recerca vam concloure que els recursos interpretatius que s'han utilitzat

conscientment al llarg de la història de la dansa es fonamenten en la unió psicofísica i que el principal denominador comú entre els diferents corrents, estils i opcions estètiques és la gestió conscient de l'energia, de manera que ambdós configuren els pilars bàsics del treball de l'intèrpret que es repeteixen al llarg de la història de la dansa. Així, doncs, l'ús de l'energia és l'element comú en totes les opcions estètiques de la dansa i, per tant, és l'element fonamental a partir del qual plantejarem un entrenament específic i alhora transversal per a les diferents opcions estètiques.

En aquest article exposem a grans trets els elements que conformen la nostra proposta pedagògica d'un entrenament específic per a ballarins.

Paraules clau: Dansa, interpretació, ballarins, entrenament, intèrpret.

A continuació, presentem un resum del treball de recerca que es va iniciar el 2001 i que va culminar el 2010 amb la lectura de la tesi doctoral *La interpretació en la dansa: una proposta pedagògica per crear vida escènica a través del moviment* (Fàbrega, 2010).

Els antecedents

En una primera prospecció sobre el tema, vam poder evidenciar que fins aquell moment semblava que hi havia hagut un consens general sobre la conveniència de treballar la interpretació en la formació dels ballarins. Així ho demostrava la inclusió d'aquesta assignatura (amb el nom d'Interpretació, Teatre, «Acting for dancers», etc.) en la majoria de conservatoris.

No obstant això, a l'hora de determinar quin pes específic tenia aquesta assignatura, vam constatar que, tant a les escoles de dansa, com als conservatoris, només constava com un complement formatiu, no pas com un element fonamental, els

continguts de la qual es basaven en l'entrenament actoral: fer interpretació per a ballarins significava fer exercicis teatrals relacionats amb el treball de l'actor, amb una càrrega lectiva mínima. La varietat de «mètodes» era considerable (Lecoq, Grotowski, pantomima, etc.), però generalment es recorria al sistema Stanislavski, sovint mal entès, o fins i tot s'aplicava el mètode de l'Actor's Studio directament a la dansa. Així ho fan i així ho han fet la majoria d'escoles de prestigi internacional, com Mudra o Rudra, l'Òpera de París, P.A.R.T.S., la Juilliard School, per posar-ne alguns exemples. En altres paraules, no es treballava cap entrenament interpretatiu creat específicament per a ballarins.

Però cal recordar que 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.

Ara bé, 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 formar els actors i no haguéssim de considerar l'assignatura com un accessori, sinó com quelcom específic i consubstancial? Aquesta és la qüestió que Elena Botcharnikova i Mikail Gabovitch, directora i director artístic, respectivament, de l'Escola de Ballet del Gran Teatre-Escola Coreogràfica de Moscou, es van plantejar en el primer llibre que van escriure sobre aquesta institució a la segona meitat de la dècada de 1950, en què tractaven la qüestió de la interpretació com un fet específic i consubstancial. Per a ambdós, l'escola no tenia com a objectiu formar només ballarins, sinó «actors de ballet» (Botcharnikova i Gabovitch, 1956) capaços d'il·luminar per procediments artístics tota la riquesa interior de l'ésser humà. Al mateix temps, constataren que si bé el desenvolupament del ballet els havia portat a aplicar el mètode Stanislavski a l'hora de formar ballarins, calia ser prudents, atès que, tal com explicava el mateix Stanislavski, l'especificitat del ballet comporta correctius inevitables i essencials en el mètode de preparació «d'actors "dansants"». 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 observem 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.

Aleshores, com s'hauria de plantejar la interpretació per a ballarins?

Per respondre aquesta pregunta i poder argumentar amb una base teòrica sòlida, a l'hora de proposar una opció determinada d'interpretació, vam repassar els recursos interpretatius sorgits al llarg de la història de la dansa i vam comparar les referències entre la interpretació en la dansa amb els textos apareguts sobre la teoria dramàtica. Igualment, vam enquestar coreògrafs, ballarins i pedagogs internacionalment reconeguts sobre la interpretació per conèixer la

quantitat i la qualitat de la informació que té la professió de la dansa sobre aquesta matèria.

A continuació, exposem les constatacions més importants:

- No hi ha textos escrits sobre la interpretació en la dansa.
- Després d'haver analitzat els recursos interpretatius sorgits al llarg de la història de la dansa, no hem trobat cap referència a un entrenament específic per a ballarins.
- Totes les qüestions plantejades en el camp del teatre entre els segles XVII i XX relacionades amb la dansa tot just van començar a sorgir tímidament al llarg del segle XX, però no pas totes ni per a la majoria de professionals de la dansa.
- Al llarg de la història de la dansa el concepte d'interpretació ha restat totalment indefinit. La interpretació s'ha associat al teatre i no a la dansa. S'ha vinculat només a les coreografies d'arrel aristotèlica, aquelles coreografies que són fonamentalment figuratives.
- Quant als recursos interpretatius, els que han estat utilitzats conscientment al llarg de la història de la dansa, cal dir, primer de tot, que es fonamenten sobre la base de la unió psicofísica, i, en segon lloc, que el principal denominador comú entre els diferents corrents, estils i propostes és la gestió conscient de l'energia.

Tot seguit, destaquem els punts més significatius de l'enquesta realitzada als professionals:

- Hem observat que hi ha molta confusió a l'hora de definir la interpretació per a ballarins. Bona part dels entrevistats opinen que la interpretació és l'expressió dels sentiments o de les emocions a través del moviment.
- Dues terceres parts dels enquestats desconeixen l'existència d'un entrenament específic per a la interpretació; la resta afirma que n'hi ha un, però no el concreta.
- A l'hora d'interpretar, es remeten a les tècniques actorals; són poques, i molt bàsiques, les tècniques citades perquè es desconeixen.
- No especifiquen les qualitats interpretatives; es parla de capacitats expressives, però no es determina quines són. Barregen les qualitats professionals amb les personals. Aquesta confusió es basa en el concepte que un ballarí no expressa la coreografia, sinó que s'expressa a ell mateix. Aquesta idea plana sobre l'enquesta més implícitament que explícitament.
- Quasi tots els enquestats pensen que la dansa requereix una emoció que la impulsi.

- Per suscitar l'emoció, quasi la meitat dels enquestats opinen que el millor és recórrer a les pròpies vivències: cal emocionar-se per emocionar. L'altra meitat desconeix els recursos interpretatius i uns quants es decanten per l'ús de la tècnica.
- No es té consciència dels signes de les emocions.
- Majoritàriament, només s'afirma l'existència del personatge en la dansa figurativa, que s'associa al treball de l'actor. El personatge s'entén basat en la persona del ballarí i es construeix a partir de les emocions i les vivències de la persona que balla.
- Quant a la presència escènica, la meitat dels enquestats pensa que és innata i que està relacionada amb la personalitat del ballarí. L'altra meitat no es defineix en aquest aspecte.
- Només la meitat dels enquestats aposta clarament per treballar la interpretació des del principi de la coreografia, fet que posa de manifest la separació que es fa, en el món de la dansa, entre la interpretació i el fet de ballar i que evidencia la divisió psicofísica del treball del ballarí; en aquest aspecte, cal remarcar que la filosofia platònica plana sobre les respostes de l'enquesta, més que no pas l'aristotèlica.
- Tots els enquestats pensen que la interpretació ha de ser present en la formació dels ballarins i que s'ha d'incloure des de l'inici dels estudis.

Un entrenament específic per a ballarins

Així, doncs, a partir del fet d'haver constatat la manca d'un entrenament específic per a ballarins, com també d'informació i de formació referides a la interpretació dins del món professional de la dansa, d'una banda, i la insuficiència del marc en què s'inscriu l'assignatura d'interpretació, que no la considera consubstancial amb el treball del ballarí, de l'altra, ens vam proposar donar cos a una proposta pedagògica basada en un entrenament interpretatiu per a ballarins, una proposta que articulés un nou mètode d'ensenyament de la interpretació que no fos una mera còpia o adaptació dels que van néixer per a l'educació dels actors. Per consegüent, aquest fou l'objectiu de la tesi doctoral.

Atesa la riquesa artística del món de la dansa, amb una gran varietat de llenguatges, d'estils i d'opcions estètiques, que es produeixen sincrònicament i en contínua evolució, i amb la voluntat de donar cabuda a totes les opcions artístiques, entenem que els elements que han de configurar la interpretació per a ballarins no han de ser excloents, sinó que han d'aglutinar la majoria d'estils, de tendències o de propostes artístiques, i han de servir per bastir una base sòlida de formació a partir de la qual es pugui optar per endinsar-se en qualsevol proposta estètica.

D'altra banda, els elements escollits han de ser susceptibles de ser entrenats, han de poder sofrir modificacions en el treball i, més important encara, han de poder transformar el practicant.

En el treball de recerca, vam concloure que els recursos interpretatius que s'han utilitzat conscientment al llarg de la història de la dansa es fonamenten en la unió psicofísica i que el principal denominador comú entre els diferents corrents, estils i opcions estètiques és la gestió conscient de l'energia, de manera que ambdós configuren els pilars bàsics del treball de l'intèrpret que es repeteixen al llarg de la història de la dansa. Així, l'ús de l'energia és l'element comú a totes les opcions estètiques de la dansa i, per tant, és l'element fonamental a partir del qual plantejem un entrenament específic i alhora transversal per a les diferents opcions estètiques.

Això no obstant, volem destacar la importància del treball conscient, atès que és essencial per dur a terme un treball de modificació, de progressió, de transformació, que implica l'entrenament interpretatiu i que culmina en la representació davant d'un públic.

Un ballarí ha de ser conscient de la força que el mou i que li dona vida escènica i ha de saber-la gestionar; en altres paraules, no hi ha treball d'interpretació sense el domini/control del seu element escènic essencial: l'energia.

L'ús de l'energia abasta tots els elements que intervenen en el treball interpretatiu del ballarí, ja que n'és el fil conductor. No hi ha element interpretatiu que no es pugui referir a la gestió de l'energia, o dit d'una altra manera, no podem plantejar la interpretació sense basar-nos en la seva gestió. Fins i tot, el seu estudi fa referència a la relació amb el públic. Per tant, l'estudi de l'energia és essencial per al ballarí, per a aquell intèrpret que fa del moviment la base del seu art, per tal de poder entendre com aquesta força opera amb l'objecte de crear vida escènica, d'habitar el moviment.

Al nostre entendre, podem treballar amb aquesta força invisible intervenint en les seves manifestacions visibles. El ballarí ha de pensar l'energia en formes tangibles, visibles, audibles; ha de representar-la, descompondre-la, fer-la passar amb diferents intensitats i velocitats per al disseny dels moviments, suspendre-la en una immobilitat mòbil, etc. El ballarí ha de pensar l'energia, generar-la, fer-la circular, modelar-la.

En conseqüència, organitzem l'assignatura d'interpretació fixant, en primer lloc, unes bases sòlides per a l'alumne que el capacitin per gestionar conscientment l'energia. L'entrenament s'inicia amb l'estudi de tres elements bàsics:

A. L'autocontrol conscient: la disposició psicofísica per al treball que cal desenvolupar, mitjançant la creació de les condicions necessàries per gestionar

- l'energia; l'estat de disposició psicofísica eficaç per a la representació.
- B. La concentració: la capacitat de dirigir l'energia mental i física segons l'objectiu plantejat.
- C. El desenvolupament de la consciència sensorial, que ateny, d'una banda, a rendir el cos sensible per permetre el treball psicofísic de l'interpret i, de l'altra, al treball sobre la modificació de la percepció en funció de l'objectiu que es vol assolir.

Seguidament, i de manera progressiva, l'alumne comença a treballar en la generació, la circulació i el modelatge de l'energia i estudia diversos recursos i procediments: el so, la respiració, la imaginació i la seva relació amb la modificació de les qualitats dinàmiques del moviment, etc. El tractament de l'energia comporta, a més, l'estudi de les oposicions (la partitura energètica, la retenció de l'energia, l'energia usada en el temps, la immobilitat mòbil, etc.). Igualment, es treballa el centre o els centres d'energia, i s'entén que no és l'energia la que ens fa descobrir la seva font, sinó al contrari; és imaginar el lloc del cos on la font està situada el que ens permet pensar l'energia. La respiració i la imaginació són dos elements transversals del nostre treball.

Finalment, s'estudia l'aplicació del treball de l'energia en les seves diferents manifestacions interpretatives: les emocions, el personatge, la veu i la paraula, etc.

I en aquest sentit, plantejem un concepte operatiu d'emoció per al ballarí en situació de representació, que estableixi una base de treball eficaç en la formació interpretativa i que sigui útil en el ventall més ampli d'opcions estètiques; una definició vinculada a l'interpret del moviment, que basa el seu art en el treball corporal, capaç de relacionar estretament l'emoció amb el cos i el moviment de l'interpret i de destacar-ne el caràcter emotiu. Per tant, definim l'emoció com una reacció psicofísica —una resposta activa i intel·ligent— a un estímul (energètic), exterior o interior (generalment exterior), que actua sobre la nostra energia —capacitat d'actuar— i la posa en moviment. L'emoció entesa com una manifestació energètica que es tradueix en moviment, en què l'emoció és el mòbil i el moviment alhora, atès que la reacció —emoció— és la posada en marxa manifestada a través del moviment.

Basar-se en la plena consciència del treball interpretatiu implica desenvolupar una dualitat permanent per tal d'observar-se en el treball propi. Aquesta dualitat permet que l'interpret faci un ús conscient de l'emoció, que tingui cura dels signes de les emocions, del control del moviment i del conjunt d'elements que conformen l'espectacle, així com que tingui noció de la presència del públic. En aquest sentit, optem per aquells procediments que proporcionin a l'interpret el domini i el control de la seva acció ballada. Per tant, no s'empra cap

procediment interpretatiu que pugui adormir la consciència de l'intèrpret o abocar-lo al descontrol, com és el cas dels referits a la vivència de les emocions (llevat del seu ús en les primeres exploracions en el procés de treball). Es proposen altres procediments per promoure's l'energia real de l'emoció, amb l'objectiu de donar vida a les seves manifestacions visibles inscrites en el moviment del ballarí, els signes, perquè arribin a l'espectador (el viatge a la inversa —els gestos, la forma en moviment, la memòria muscular, les qualitats i les sensacions, la respiració, el ritme, etc.— la imaginació, la música, etc.).

De la mateixa manera, quant al personatge, es planteja el treball a partir del cos per tal d'assegurar el control que en té l'intèrpret i poder encaminar conscientment la resultant (el personatge), la qual cosa no està garantida si ens basem en construccions psicològiques, molt més volàtils, inestables i fugisseres. El personatge és fet d'energia, de temps, d'espai i també de la relació dinàmica que estableixen aquests elements constitutius del moviment amb si mateix, amb l'altre i amb el context de la coreografia en què s'inscriu. En funció de l'opció estètica elegida, el personatge pot ser portador o no portador de valors morals.

En la dansa, el personatge és expressable gràcies a la composició física i del moviment, de la forma en moviment, i precisament en això consisteix el treball que cal fer: trobar aquella composició física adient, aquell conjunt de moviments basats en el modelatge de l'energia que configuraran el comportament ballat (i que el distingeixen de l'altre), i que en darrer terme construiran un sentit. Treballem apropant el ballarí al personatge, en la línia de separació entre l'intèrpret i el personatge, amb la qual cosa evitem (per descontrol o no-consciència) la seva fusió.

Referent a l'ús de la veu i del text que, en general, s'ha considerat com quelcom aliè a la dansa, entenem que el ballarí s'ha de poder expressar en la seva totalitat, tant amb el cos com amb la veu. I en aquest sentit, aquesta assignatura ha de procurar una formació tan completa com sigui possible per poder-la aplicar després segons les diverses opcions estètiques: poder treballar la veu i la paraula com a sons, com a acompanyament rítmic, com a text inserit o no inserit en la partitura coreogràfica, etc.; poder decidir dotar-les o no dotar-les d'un sentit i que siguin empeses per l'emoció o que no ho siguin. Plantegem el seu treball a partir del cos de l'intèrpret, com una modulació més de l'energia, i explorem les seves dinàmiques, la seva musicalitat, a partir de la respiració i de la imaginació, amb l'objectiu de dotar la veu i la paraula de vida escènica.

Cal afegir que tots els elements que conformen l'assignatura d'interpretació, basats en la gestió conscient de l'energia i en la unió psicofísica, ajuden a desenvolupar la presència escènica, entesa com una construcció dinàmica, un procés, un modelatge de l'energia en modificació constant. Dins de la formació

del ballarí, suposa l'assimilació de tot el treball interpretatiu dut a terme; per tant, es pot analitzar i, en conseqüència, es pot aprendre. La presència és un punt d'arribada, i dins de l'assignatura d'interpretació és la culminació de l'entrenament del ballarí.

Finalment, definim l'assignatura d'interpretació com un entrenament específic per a ballarins, basat en la gestió conscient de l'energia, per obtenir un resultat prèviament plantejat en un procés d'unió psicofísica conscient que permet donar vida escènica al moviment en una situació de representació organitzada.

Bibliografia citada

- BOTCHARNIKOVA, E. i M. GABOVITCH, (1956) *L'École Chorégraphique du Grand Théâtre*. Moscou, Éditions en langues étrangères, Col·lecció «Arts».
- FÀBREGA, J. (2010) *La interpretació en la dansa: una proposta pedagògica per crear vida escènica a través del moviment*. Tesi doctoral. Barcelona, Departament de Filologia Catalana, Universitat Autònoma (UAB). Llegida a la UAB el 28 de setembre de 2010. Inèdita.

