

# Sentits i manera de viure els sentits en la dansa a Java



Felicia Hugues-Freeland  
Universitat de Gal·les Swansea, Regne Unit

En aquest article, s'intenta mostrar, en primer terme i a partir de l'etnografia de la dansa javanesa, com els sentits s'integren els uns amb els altres, la qual cosa s'assoleix a través de la interpretació i el moviment com també mitjançant les idees javaneses sobre el sentit; en darrer terme, es presenta què representa aquest seguit d'aspectes per a la identitat i la cultura javaneses.

*In this article there is an attempt to demonstrate, through the ethnography of Javanese dance, how the senses become integrated with one another, something achieved by performance and movement as well as by Javanese ideas about meaning; ultimately, the importance of this process for Javanese culture and identity is explained.*

Podem afirmar que, durant els últims vint anys, el principal punt d'interès de l'antropologia ha passat de la funció al significat i del significat a la identitat. Tanmateix, identitat és un terme tan inconcret que pot subsumir conceptes teòrics previs, en els quals podem quedar encallats. El pas de significat a identitat pot haver augurat un canvi del concepte de text cap al concepte d'*embodiment* (encarnació o corporització), però, tal com ja va assenyalar Howes en la introducció del seu llibre seminal sobre els sentits, la promesa de reptes cap a paradigmes dominants en el camp de l'antropologia ha estat decebedora, en aquest sentit. Els models continuen estant centrats en l'aspecte verbal i els continua mancant una dimensió sensorial (Howes 1991: 7). En intentar establir una dimensió sensorial a l'anàlisi de l'experiència, els antropòlegs corren el risc de sobrevalorar-ne les dimensions no verbals, reforçant una versió postcartesiana del dualisme ment-cos (Sharma 1996; Strathern 1994). En canvi, hem d'identificar la integració holística del sentit com a corporitzada, mentalment i emocional, i com a útil en el domini públic de l'intercanvi cultural. Aquest enfocament no és nou. Tal com ens recorda Csordas, Pierce va incloure la idea del costum en la seva semiòtica, i la fenomenologia de Merleau-Ponty incloïa els signes (1994: 20).

En aquest article, intento mostrar la integració dels sentits a partir de l'etnografia de la dansa javanesa que es practica al palau del Sultà, a Yogyakarta, Indonèsia. Començo esmentant qüestions relacionades amb la interpretació i el moviment. Tot seguit, analitzo algunes idees javaneses sobre el sentit, per tal de mostrar de quina manera allò que és físic i allò que és verbal s'entrellacen en el concepte *rasa*. Per acabar, faig algunes observacions generals respecte a les implicacions que suposa aquest fenomen per al pensament sobre la identitat i la cultura. Raonaré aquests estils d'identitat basada en l'elaboració de sentit. La dansa javanesa no té sentit com a conjunt de símbols ni està disponible com a text, sinó que forma part d'un context relacionat amb les referències i les identifications que constitueixen la manera de viure dels habi-

*Una estora de pètals de roses per a la dansa Bedhaya a la cort de Susuhunan a Surakarta (Yogyakarta, agost de 1994). Fotografies de F. Hugues.*



tants de l'Illa (*cara jawi*), un context que en circumscriu el coneixement social i personal: maneres de percebre, de ser i de fer. Els javanesos tenen la reputació d'elaborar sentit a partir del no res, però la interpretació del moviment de la dansa s'oposa al concepte d'elaboració de sentit o en defineix els límits. Més que revelar, els moviments i les lletres *amaguen*. Els moviments de la dansa no són en si mateixos un text que es pugui desxifrar. El significat *social* de la dansa ens arriba semiòticament i irònica, des d'un punt de vista físic, a partir de la qualitat dels moviments, tal com queda representat en les diferents modalitats. Això no obstant, només s'arriba a apreciar a través de l'entrenament, el costum i la pràctica. Quan els experts afirmen que el significat dels gests de la dansa s'entenen quan es coneixen, no volen pas dir que descobrirem un lèxic, sinó que establim i percebrem els fonaments necessaris per poder-los apreciar. Des d'aquest punt de vista, la dansa està subjec-

ta a la interpretació, però aquesta interpretació prové d'altres contextos; no forma part del moviment en si mateix.

### **Corporització, sentit i metàfora**

En una de les primeres crítiques de la interpretació, Susan Sontag descrivia el significat com el resultat "d'un acte del cervell conscient que il·lustra un cert codi i certes 'regles' d'interpretació" (1967: 5). Els treballs d'art tenen un 'contingut' que podem 'extreure' o portar a la superfície per mitjà de la teoria. Recentment, s'ha parat més atenció a la importància en la metàfora del 'contenedor', en anglès. Les teories que exalcen el coneixement han aplicat aquesta metàfora al cervell, que 'conté' el jo cartesiana essencial, i han contribuït a marginar la corporització del coneixement (Johnson 1987). Cal allunyar-se de la idea de l'acció amb contingut amagat, el significat del qual pot ésser revelat a través de la interpretació.

*Després de la crema de l'encens, fent  
l'ofriment del gong (Yogyakarta, agost  
de 1994).*



Les aparences poden ser reals, no només superficials.

A causa de l'anomenada 'sanscritització' dels palaus de Java entre els segles x i xv, sovint s'ha considerat que la dansa de palau javanesa provenia de pràctiques hindús que se servien d'un alfabet gestual, els gestos del qual podem analitzar en termes de significats denotatius. Però, tot i que les seqüències i els gestos concrets figuren en els sistemes de la cort, les posicions de la mà no indiquen ni signifiquen necessàriament res. No són 'gestos' amb un significat, sinó que tenen bàsicament una funció decorativa o convencional (Hughes-Freeland 1991)

L'absència de significat gestual no vol dir que la dansa no tingui sentit. Tot i que una gran part de l'etnografia dedicada a la dansa s'ha centrat en l'anàlisi del moviment com a text amb significat, com quelcom que és purament llegible i visible, la dansa és molt més que visible. El moviment de la dansa s'ubica en el cos, però aquest és tan sols un

aspecte d'un esdeveniment 'plurisensorial' (Howes 1991: 6). La unió dels sentits, o sinestèsia, és una característica pròpia de tota actuació (Sullivan 1986: 6). En el cas d'una actuació sencera al palau del sultà o en locals associats, aquest entorn plurisensorial inclou el moviment de la dansa, el so i l'efecte de la música – les diverses resonàncies dels gongs i dels timbals, les ones auditives de les cordes i les veus masculines i femenines – la fragància del perfum, els pètals de rosa (fot. 1: una catifa de pètals de rosa per a una dansa de Bedhaya al palau de susuhunan, a Surakarta, Festival del Palau de Yogyakarta, agost de 1994), i, en alguns casos encens, com a part d'una ofrena al gong gran (fot. 2: ofrenes al gong després d'haver cremat encens, Festival del Palau de Yogyakarta, agost de 1994), i l'atractiu visual dels vestits, fets de vellut fosc i amb luxosos adornaments d'or i toques (fot. 3: dansa teatral per a turistes al Palau del Sultà, Yogyakarta, agost de 1999). El moviment de la dansa capta l'atenció

del públic, però l'assistència a una actuació d'aquest tipus no es pot reduir a una experiència purament visual. Al contrari, es tracta d'un fenomen sinestètic multimodal que apel·la a "proporcions de sentit" (Howes 1991, 8, 181, 186). Ni es tracta d'un acte ininterromput. De fet, a finals del període colonial, les actuacions de dansa duraven tres dies, i també incloïen àpats i jocs de cartes. La participació del públic no es limitava, doncs, a observar atentament, sinó que es diversificava i esdevenia multifocal.

Enmig d'aquesta barreja, membres del públic coneixedors d'aquests esdeveniments, que sovint havien entrenat com a ballarins o músics, enriquien la seva percepció de la dansa amb idees i teories que deriven de pràctiques físiques però que van més enllà. En una pel·lícula que vaig rodar sobre el ball de palau a Java, hi apareixia un senyor gran, amic meu, que va explicar a la dona que rodava com observar la dansa: "l'òrgan que cal fer servir per mirar la dansa no són els ulls, sinó el *rasa*" (Pak Sena, a Hughes-Freeland 1998). El *rasa* és un terme complex que té un significat que va del "gust" a la "sensació" al "significat"; en tots aquests sentits, descriu una manera de sentir corporal que va del pla físic al mental. D'acord amb les teories javaneses, la persona és ambdues coses, visible i invisible, amb sentits i facultats, *rasa*, que estan corporitzats. L'estereotipatge cultural ha donat "als" javanesos la reputació etnogràfica de ser *alus* ("refinats, fins") i estètics per naturalesa. I aquest estereotip també forma part de l'elaboració de la imatge de la identitat javanesa contemporània, dins de la nació estat indonèsia. Nogensmenys, els comentaristes locals opinen que aquest refinament dista de ser natural i és el resultat de la socialització, que crea sensibilitats controlades (*rasa*), les quals s'oposen a les inclinacions naturals inadequades (*kasar*).

Les persones es componen de dos aspectes: *lair* i *batin*. El primer correspon al cos físic i a les condicions exotèriques que apareixen a partir del naixement, com les normes que imposen els altres, l'estatus i els desigs físics, entre d'altres. El segon correspon a la recerca esotèrica del jo interior. En tot moment, ambdós aspectes poden utilitzar-se com a perspectives alternatives i el *rasa*

forma part de tots dos. Es tracta d'una facultat de l'intel·lecte que permet elaborar sentit, així com rebre la informació sensorial inherent als objectes que percebem amb els cinc sentits (*pancadriya*). Un músic de palau va elaborar una metàfora musical per evocar un jo unificat per la sensibilitat:

... tres dels cinc [*gamelan*] tons (*barang, gulu* i *dhadha*)... junts comprenen les imatges simbòliques del cos humà. El to *lima* [cinquè] suggereix amor, és a dir, amor cap a totes les formes de bellesa que neixen dels cinc sentits. I el to *?n?m* [sisè] suggereix el sentiment (*rasa*), que penetra ànima i cos (Sastrapustaka 1984: 316).

Les prolongacions del cos material són habituals en la interpretació javanesa. Des del punt de vista conceptual, la prolongació es produeix a partir del *rasa* cap a una abstracció que hom anomena *surasa* i per la qual les persones cultes de Java senten una predilecció especial:

"L'elaboració de significat és un passatemps cultural: les coses visibles o perceptibles són percebudes com a projeccions d'un concepte més abstracte o amagat, que hom expressa per mitjà de la paraula *surasa* (significat, propòsit interior)" (Moertono 1968: 20-1).

Hom dona sentit tant a la informació sensorial (per exemple, els gestos) com a la verbal (per exemple, els noms), a través del descobriment de "significats ocults", en diferents tipus de joc interpretatiu. De vegades, es tracta d'una invenció en el marc d'una moral convencional. Per exemple, els músics descrivien el significat d'un gest doble de la mà com "el desig de buscar la veritat i la bellesa". Diversos sistemes poètics de joc amb les paraules utilitzen el so i el sentit per generar significats nous i divertits. Com més gran és la capacitat d'una referència per generar significats, més valor cultural té, i això s'aconsegueix a través del joc amb les paraules i la repetició. Les pràctiques que es duen a terme a palau i els objectes que hi trobem són especialment susceptibles de formar part d'aquest procés generatiu, fet que reafirma el prestigi de què gaudeixen com a elements d'una cultura valuosa, alta i noble. Aquesta cultura valora l'al·lusivitat. Com més "elevada" és la forma, menys evident n'és el significat.

Les lletres cantades que acompanyen els balls no comuniquen cap tema al públic ni aporten una dimensió verbal clara i precisa al missatge del moviment de la dansa. En el context de l'actuació, la dimensió que confereixen al ball és més aviat "textural" que textual. Quan examinem els textos de les cançons, descobrim que són rics en imatges metafòriques extretes d'un ventall d'estímul multisensorials, que expressen el que Howes anomena "relacions intersensorials" (1991: 186). Aquest procés permet trencar els models d'experiència cartesianes, mitjançant la unió del camp sensual i l'espiritual. Per exemple, el mesc i els miralls són imatges recurrents en la poesia mística de tradició hindú i islàmica (Zoemulder 1994). Sovint, aquestes metàfores expressen una inseparabilitat i una omnipresència transcendents, una ressonància i una expansibilitat del significat allunyades de les definicions precises. El mesc expressa l'absència de límits i l'omnipresència. El sentit actua com un vel, no com una revelació, i potencia la mística del món espiritual. En el pensament islàmic, l'essència (*dhat*) és insondable: només podem conèixer els noms i els atributs (Nicholson 1975: 83).

Una cosa semblant passa amb les qualitats que s'aprecien en els moviments de la dansa, als quals s'atribueixen imatges de poder natural o comunicatiu. Els noms dels gestos i de les seqüències designen una *qualitat del moviment* que identifiquem amb elements del món natural? un arbre, una flor, un animal o un fet natural: "una palmera areca moguda pel vent"; "un elefant saludant"; "les ones de l'aigua". Els identifiquem, no amb *la cosa en si*, sinó amb la *sensació* que ens produeix el moviment de l'objecte en qüestió. És en aquest context que hem d'entendre les seqüències de moviment dels balls i el poder que tenen per evocar associacions. Els noms descriptius no es refereixen a objectes externs, sinó a les sensacions que desperten les qualitats dels moviments. "Les ones de l'aigua", "la palmera moguda pel vent" i "l'elefant saludant" comparteixen la qualitat de trencar límits, d'expandir energia, expressada en la metàfora del vapor i de la refracció. Res no les pot contenir, ni tenim per què entendre-les.

Les qualitats no es limiten tan sols a les apa-

rences. "Emmirallar-se" (*ngilo*), un moviment molt utilitzat en els balls de palau, també representa una metàfora significativa de la dificultat que suposa l'autoconeixement, en les tradicions literàries javaneses; i també és una metàfora de la relació entre el *lair* i el *batin*, i de la recerca de la perfecció humana. Emmirallar-se és la metàfora per excel·lència del procés general de ballar, unint el cos físic amb el cos subtil. El sentit neix del ball, mitjançant la conjunció metafòrica de les perspectives creades pel *lair* i el *batin* respecte a l'acció i a l'experiència, respecte a la manera com entenem els moviments del cos material "bast" en veure reflectits els del cos "subtil" o *alus*.

El sentit, doncs, es crea a partir de la sensibilitat que tenim (*rasa*) cap a les "proporcions de sentit" (Howes 1991: 8), més que no pas a partir del pensament. La naturalesa està oculta i només podem desemmascarar-la a través de la cultura. La naturalesa – el món i allò que és humà – és la interpretació de la cultura. El ball es perllonga des del cos cap al sentit: el ball és la corporització del moviment; el sentit desperta del seu mutisme – conjunyts amb la música i la cançó – de diferents maneres. Els noms dels moviments del ball i els de les formes de ball estableixen connexió entre la dansa i l'experiència humana. Els moviments del ball no denoten realitats; generen nous tipus de sentiments i formes subtils i personifiquen la identitat cultural.

#### LA DANSA I LA CONSTRUCCIÓ CULTURAL DE LA IDENTITAT

El ball és una pràctica corporitzada significativa amb força metafòrica, la qual sovint s'ha subestimat, en les discussions sobre la construcció de les identitats nacionals. En la influent anàlisi que fa sobre la identitat nacional, Benedict Anderson dóna prioritat al poder de les llengües per generar "comunitats imaginades que construeixen, en efecte, *solidaritats particulars*". En la seva opinió, el ball, juntament amb les banderes, els vestits "i tota la resta", amb prou feines té un prestigi emblemàtic (1983: 122). Sens dubte, la descorporització de les identitats nacionals és un aspecte clau en la idea que les nacions són comunitats *imaginades*, una imatge que no pot justificar la carnisseria corpòria que succeeix inevitable-



ment quan la nació lluita en els límits, es col·lapsa en el centre o busca engrandir el territori. Però el ball és un signe d'identitat social molt més poderós que els emblemes i les icones com les banderes o els himnes. No és només un símbol de pertinença, sinó que és una forma d'acció social interpretada per actors socials, que combinen la identitat personal i social amb la identitat nacional.

La dansa a palau ha continuat essent una pràctica social significativa a la Indonèsia postcolonial, perquè té el poder d'infondre "instints controlats". El ball és una qüestió de *rasa*. Utilitzant les paraules del sociòleg Erving Goffman (1956), tant l'art com l'exemple, *permeten* una manipulació efectiva de la impressió. I com Goffman (1956), els javanesos coneixedors de la tradició i els especialistes de l'educació mesclen els límits entre l'actuació formal com a esdeveniment i l'actuació de la interacció social quotidiana utilit-

zant l'expressió *empan-papan* per descriure el comportament correcte respecte al lloc i l'ocasió. La manipulació efectiva de la impressió produeix un comportament considerat *alus*, terme javanès omnipresent que denota aprovació. Així doncs, una educació dels sentits a través de la dansa desenvolupa una sèrie d'habilitats que donen potestat a l'actor en el camp més ampli de les relacions socials.

La competència en el moviment de la dansa dóna a una persona el poder per aconseguir afrontar la interacció social en l'alta societat. A la Indonèsia postcolonial, el sistema de valors javanès s'encarna d'una manera exemplar en el ball de palau. Aquestes idees contemporànies sobre la dansa provenen de l'actitud educativa que es va desenvolupar entre els anys 1920 i 1930. Alguns aristòcrates grans i funcionaris aristocràtics entrevistats durant els anys vuitanta i noranta insistien en la necessitat d'una "educació per

*Ballarins en la Gran Dansa de la Llança per a l'aniversari del sultà. (Yogyakarta 1989).*



als sentits (*rasa*"); varen descriure el ball com una "educació del *rasa*. Aquesta educació no va ser dissenyada per crear professionals o artistes, sinó per cultivar la identitat javanesa, dintre del context de la nació estat indonèsia. Les polítiques culturals a Indonèsia reconeixen la diversitat de regions i cultures del país sense discriminar ni una sola forma de la cultura indonèsia i desenvolupant i preservant "fites locals" de cultura. La República d'Indonèsia està formada per moltes societats diferents, les quals els javanesos controlen numèricament i, alguns dirien, culturalment.

Generalment, els informes erudits sobre la interacció social javanesa s'han centrat en la competència d'utilitzar "nivells" de parla elaborats i detallats per manipular condicions socials relatives. S'han establert nou nivells de llenguatge, en funció de si una interacció és formal (*krama*), semiformal (*madya*) o bàsica (*ngoko*) (Koentjaraningrat 1985: 234). El comportament correcte dependrà del coneixement que es tingui dels nivells de llenguatge i de quan i on s'utilitzin. El *Krama* és melòdic, mesurat, "apagat gestualment"

(Errington 1988: 245) i s'utilitza per donar una primera impressió i mantenir les distàncies, per mantenir-se en el costat segur. Un músic de palau em va explicar, d'una forma molt bonica, la intricada relació entre el fet de ser javanès, parlar javanès i el comportament javanès. L'home em va dir que, per perfecte que sigui el nostre domini lingüístic, només serà complert si l'acompanyem de les accions físiques apropiades. Aquell home va demostrar dominar un "*krama perfecte*" acompanyant la frase amb una subtil inclinació de les espatlles cap endavant.

Els ritmes del *krama* coincideixen amb els ritmes dels compassos del ball que es practica a palau. En comparació amb l'estil esvelt del ballet clàssic occidental, el poder expressiu de tots els moviments de ball de Yogyakarta es basa en un control estable i continu. Els canvis de pes corporal d'un peu a l'altre se succeeixen. Els models masculins forts mostren l'equilibri de forma més visible i els ballarins adopten sovint postures amb una sola cama (fot. 4: ballarins assajant la dansa de la Gran Llança per l'aniversari del Sultà, Yog-

yakarta 1989). En el cas dels models femenins i dels masculins menys bruscos, la dansa s'executa més a prop del terra i les habilitats d'equilibri es fan menys evidents, sobretot quan els peus resten ocults sota el vestit (fot. 5: l'entrenament de ball femení bàsic, Cort del Sultà 1989). L'estil de ball femení a la cort de Yogyakarta es caracteritza per unes convencions molt estrictes del control dels braços i dels colzes, els quals adopten postures quadrades. Els músculs de la part superior i inferior dels braços permeten la flexibilitat i la fluïdesa dels canells i un control precís dels dits, els quals no poden estar ni tensos ni relaxats. El control correcte de l'equilibri entre aquestes energies, la relació entre canells i turmells, i entre colzes i genolls, tot plegat executat amb un sentit del temps que s'adquireix per mitjà de l'experiència, crea un efecte "d'aigua fluïnt". Aquest efecte crea una fluïdesa similar en el públic, la qual alguns han descrit com l'acte de respirar o el batec del cor. Ballar la dansa i contemplar-la transporta els elements del jo cap a un tot fluït.

La competència en el ball també implica la interacció amb els altres ballarins. Una vegada que els practicants han assimilat l'equilibri i la fluïdesa, cal que afrontin els problemes d'orientació, anant enrere, endavant i cap als costats, en angles de quaranta-cinc graus. La majoria de balls de palau són executats per grups de dos, quatre o nou individus, amb la qual cosa, a part d'haver d'esquivar les columnes que sustenten el sostre del pavelló de ball, els ballarins també han d'esquivar els seus companys. L'orientació i saber mantenir-se a lloc (*mapan*) són dues habilitats especialment importants. La desorientació augmenta el risc de col·lisió, sobretot en les seqüències de lluita o en les transicions entre models de terra asimètrics, en els balls de Bedhaya. D'aquí que els balls de palau requereixin la més gran habilitat logística, sobretot quan els nou ballarins corren veloçment de puntetes per canviar, sense interrompre el ritme sostingut de la dansa ni la trajectòria dels seus companys, una proesa que seria impossible si no haguessin desenvolupat aquest control i coordinació tan elevats.

A més de desenvolupar un sentit de l'equilibri físic, el ball de palau ensenya gestos de cortesia

específics associats a l'etiqueta de la cort del període colonial, com el *sembah*, una salutació que es fa ajuntant els palmells de les mans i col·locant els polzes just per sota de les celles. Aquesta forma de saludar només va estar amenaçada per la salutació vehement amb la mà, els anys noranta. Així doncs, totes les formes de conducta tenen a veure amb el ball. En paraules d'un ballarí de palau molt famós, "el caràcter d'una persona queda reflectit en el ball" (vegeu Hughes-Freeland 2001).

L'estreta connexió que hi ha entre el moviment, la conducta i la identitat serveix per articular idees sobre l'ordre i la coherència (Magnis Suseno i Reksosusilo 1983). El ball expressa la teoria javanesa de l'espai social i serveix com a metàfora de les idees javaneses sobre el comportament, tant del sentit del jo dels individus com de les interrelacions que es produeixen amb els altres. El ball també representa ordres fonamentals del comportament que ha de seguir cada persona en un lloc determinat, les quals formen part del coneixement pràctic sobre el fet de ser javanès. Durant la recerca que vaig portar a terme, els javanesos descrivien el seu comportament i els seus valors contraposant-los amb la percepció generalitzada del comportament i dels valors "occidentals". Generalment, es té la percepció que els occidentals es deixen portar pels seus propis desigs i, en l'afany que tenen per pensar, consumir i produir, no deixen espai per cultivar el *rasa* ni la consciència. Contràriament al model occidental, que valora l'expressió de les emocions, les passions i la individualitat, el model javanès convida a dominar i canalitzar aquests aspectes i mana no promoure'ls en el món dels altres.

Es creu que el ball produeix una pau d'esperit que només es pot aconseguir mitjançant un autorealitzament i una disciplina rigorosa. Un antic ballarí m'explicava els records que guardava de les primeres lliçons de ball: s'havia de "concentrar en la compassió per la humanitat; després havia de ballar i deixar aflorar el *rasa*" (Pak Sena, a Hughes-Freeland 1988). Al bon ballarí, no li hauria de suposar cap esforç actuar. Els moviments surten automàticament; el ballarí o ballarina és absorbit i la cara reflecteix aquesta absor-



ció en harmonia amb el personatge. Per exemple, en els balls femenins, Bedhaya i Srimpi, la cara hauria de mostrar una aparença "nítida". Els personatges "forts" haurien de tenir cares "anguloses". La manca d'expressió facial, més que una "aparença" o un encobriment; és la manifestació de l'interior, una manifestació que no hauria de ser forçada. Les conductes forçades, inadequades o exagerades no es consideren *alus*. Al contrari, se les critica per ser amanerades, mal executades, *kasar*, i per despertar sentiments d'incomoditat. Quan els codis formals de l'etiqueta *es mostren* naturals, espontanis i elegants, la manipulació efectiva de la impressió fa que la gent se senti com a casa. En comptes d'indicar simplement les conductes que formen part de l'etiqueta, aquests codis fan referència al coneixement previ i al sentit de conveniència necessari per saber conèixer quan i com cal exhibir aquestes conductes i quan cal deixar-les de banda.

D'acord amb la filosofia de ball de palau de Yogya, el Joged Mataram, el *rasa* no és un mode d'expressió individual, sinó d'introspecció encarnada. L'expressió sorgeix quan el ballarí dirigeix el *rasa* cap a l'interior. El control del moviment emocional indica la forma física. No balla la musculatura, sinó la consciència (Hughes-Freeland 1997). Certament, el ball requereix esforç, però aquest esforç s'hauria d'ocultar i de transformar en una aparença gràcil. El ball és contenció i disciplina, canalització i ritme, un exercici d'autocontrol; un control tant psicològic com físic. Un ballarí no s'ha de pensar que ja ho ha aconseguit; ha de continuar entrenant per assolir la perfecció. El fet d'aconseguir l'elegància dalt de l'escenari es valora com una forma d'elegància social que té el poder de canviar la vida d'una persona – però aquest resultat ha de deslligar-se del desig. L'efecte de l'*alus* prové de les condicions del *batin* i el *rasa*, i no de l'esforç. Els resultats positius sovint són percebuts com a resultat de la inacció. L'interès personal perjudica l'impacte estètic d'una actuació i la reputació, per igual.

Malgrat els canvis que s'han produït en els locals on s'ofereixen actuacions de balls de palau a grups de turistes, les generacions velles encara posen l'accent en la falta d'ego en l'actuació del

ballarí. En ser preguntats sobre el *rasa* durant l'actuació, els aprenents de ballarí sovint responien que el *rasa* era el plaer que experimentaven en ser observats. En explicar-ho a ballarins veterans, aquests criticaven les generacions més joves per la seva falta de sinceritat i pel desig de fama i riquesa que mostraven, motius que titllaven de *pamrih* (interès personal) i que perjudicaven el *rasa* de les actuacions que feien.

Quan escoltaven un gamelan o veien una actuació de Bedhaya, els javanesos parlaven del *rasa* en termes de "nostàlgia i enyorança" i de falta de solemnitat. Aquests sentiments s'assemblen als suscitats pel *langö*, el plaer estètic adequat per a la recepció de la literatura javanesa antiga, "la qualitat per la qual un objecte apel·la al sentit estètic... no per la claredat ni la immediatesa de la seva bellesa, sinó, al contrari, perquè sembla distant, mig oculta i aparentment inaccessible; perquè és suggestiva però no es revela plenament" (Zoetmulder 1974: 173). Evidentment, la resposta estètica javanesa ha sofert alteracions per causa de circumstàncies històriques, però els discursos culturals actuals encara empenen referències javaneses antigues per donar poder a les pràctiques contemporànies (Hughes-Freeland 1997). La nostàlgia que suscita el *langö* del gamelan o del Bedhaya és la nostàlgia d'un passat imaginat, del qual l'estètica forma part. Però, malgrat els canvis amb el pas del temps, el ball manté un valor que va més enllà de l'entreteniment o el plaer, més enllà, fins i tot, de l'estimulació connivent de la complaença. També evoca un sentiment de manlleu del plaer o una dualitat del concepte "exquisit" que és afí al concepte "agredolç". Aquesta manca de desig per la gratificació personal dóna valor moral a l'estètica de l'*alus*. *Rasa* pot significar "gust", però, en aquest cas, el gust no satisfà els sentits omplint-los. El resultat final és una moralitat pràctica que s'expressa per mitjà del moviment físic.

### Canviar el sentit i la identitat cultural

La importància de les actuacions de palau i l'atractiu que suposen per a un públic que canvia va suposar una pregunta clau durant els anys del

Nou Ordre. "Veure amb el propi *rasa*" és possible si el públic entén el *rasa* i les convencions. Però, què passa quan això no succeeix? Els contextos de les actuacions han anat canviant des de la independència d'Indonèsia, i malgrat que la filosofia educativa de la cort de ball colonial va permetre dur el ball a l'estat postcolonial, la comercialització ha començat a amenaçar els valors associats amb la dansa i amb la idea de la identitat javanesa que personifica.

L'estètica varia subtilment per adaptar-se a un públic nou amb prioritats noves. La política cultural s'interessa per la reducció d'ambigüitat per tal d'estandarditzar els missatges. Les formes personificades de les pràctiques cerimonials de la cort no han estat proposicionals ni repressives: el silenci i l'absència d'articulació ofereixen un espai de joc. És aquest espai allò que està en perill. Donada la capacitat de dissimulació que ofereix el discurs javanès, el teatre i la poesia estan molt controlats a causa de la facilitat que tenen per amagar missatges polítics. Podem dir que el missatge de la dansa és ambivalent i immanent. Això pot ser vist com un avantatge a curt termini, però pot suposar un desavantatge a llarg termini. Des dels anys vuitanta, les reposicions de balls que han perdut el component "autèntic" han esdevingut més habituals. El fet que aquestes tradicions d'acció personificada puguin sobreviure fora del context que les va motivar és discutible. Al mateix temps hi ha hagut la tendència a estandarditzar els moviments per aconseguir més significat gestual vinculat amb la història. Un suposat desenvolupament va servir de proposta per identificar el significat de tots els gestos del ball. En vista d'això, podem afirmar inequívocament que l'esperit de la dansa de palau javanesa s'ha allunyat de les formes en les quals es fonamentava i ha passat a significar quelcom diferent, la cultura clàssica d'Indonèsia. El ball de palau ha proporcionat metàfores per a la unitat social que es desitjava, però això ha funcionat perquè el ball ha eludit l'estandardització del moviment i el significat. En la mesura que la cort i les pràctiques que s'hi porten a terme canvien de context, una es pregunta quins tipus de metàfores apareixeran i a quin tipus de societat representaran. De mo-



*Preparació bàsica de la dansa femenina.  
Cort del sultà, 1989.*

ment, el ball de la cort és molt més que un art turístic perquè estableix connexions amb el poder i, a més a més, és personal. Molts actors de Yoga estan contents que es protegeixi el desenvolupament turístic ja que els dona la possibilitat de continuar fent allò que els agrada.

En el meu discurs hi apareix de forma implícita la reivindicació que no hi ha una "cultura javanesa" única i contínua: hi ha referències o identificacions que poden subsistir o no. El ball no té un significat codificat essencial. El ball és allò que la gent hi fa, a través d'aquest i amb

aquest. Quan les condicions canvien i la gent s'atura, aleshores, el ball esdevé cultura i adquireix "significats" assignats. Podem separar el ball de palau del seu context tradicional, però encara ens proporcionarà posicions des de les quals podrem parlar de la identitat i trobar maneres de ser javanès en un estat indonesi modern. Els javanesos tenen la facultat d'imaginar-se i representar-se entre ells i davant els no javanesos, al mateix temps que aprenen a ser javanesos a Indonèsia i adquireixen sentit a través de la interconnexió amb la llengua javanesa, la cosmologia i la política. El ball és una eina excel·lent per estendre i estandarditzar la cultura *com a aparences*, però l'aparença no ho és tot. El ball de palau és una pràctica basada en la perseverança i la dedicació. Això il·lustra que la disciplina significa més que un control sobre el cos: la disciplina també dóna poder al cos. Paradoxalment, les pràctiques culturals des del "centre exemplar" s'identifiquen amb la resistència a través de l'ocultació i la discreció: ballar significa molt més que una convencionalització que limita el cos. Li dóna poder en l'àmbit social, i alguns afirmen, que representa un entrenament en les arts marcial. En l'experiència javanesa, allò que és social no pot estar justificat pel col·lectivisme de la retòrica de l'estat sobre la identitat o, de forma individual, com la suma de motivacions sorgides de l'interès personal. Malgrat tenir l'estil fàcil d'aquells que tenen poder, el ball és una arma en la lluita per construir el futur dels javanesos i donar fe de les seves reivindicacions.

## Conclusions

La producció de tradició indonèsia entre 1966 i 1998 va estar determinada per un règim polític especialment problemàtic. Tanmateix, aquest fet no impedeix l'elaboració de tradició a la Java contemporània, semblant als processos d'elaboració d'altres tradicions. Nosaltres mateixos podem respondre les preguntes referents a la supervivència, les raons i les figuracions sobre el futur d'Indonèsia, però mentre ho fem per aquells futurs que compartim, també ho fem des de cossos que tenen costums i històries diferents, així com

la manera en què els sentits prenen significat, en l'àmbit de la política cultural local i de la teoria antropològica.

La negociació d'identitats futures en les societats postcoloniales com Indonèsia suposa l'autorepresentació, la qual comporta el perill de l'essencialització o cosificació. En el mateix sentit els antropòlegs correm el risc de simplificar els processos socials i les pràctiques en categories com "cultura" i "identitat". La categorització i les tipologies comporten el perill de fer-nos perdre aquelles parts de l'experiència i del coneixement que no podem sintetitzar tan fàcilment en paraules. El perill radica en el fet de simplificar els diferents elements sensorials en models centrats en la paraula i la visió. La paraula javanesa *rasa* ens recorda allò que les paraules no poden contenir, i com actuen com a punts de partida que van més enllà del significat i ens remetent altre cop als elements sensorials.

## Bibliografia

ANDERSON, Benedict O'Gorman. *Imagined Communities*. Londres i Nova York: Verso, 1983.

CSORDAS, Thomas J. *Embodiment and Experience: the Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

ERRINGTON, J. Joseph. *Structure and Style in Javanese: a Semiotic View of Linguistic Etiquette*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988.

GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. (Monogr. núm.2), Edinburgh: University of Edinburgh Social Sciences Research Centre, 1956.

HOWES, David. *The Varieties of sensory Experience: a Sourcebook in the Anthropology of the Senses*. Toronto: Toronto University Press, ed. 1991.

HUGHES-FREELAND, Felicia. *The Dancer and the Dance*. Pel·lícula 16mm, ©Royal Anthropological Institute and National Film and Television School, 1988.

?, "Classification and communication in palace performance", dins *Visual Anthropology*, núm.4, ?, pàg. 345-366, 1991.

?, "Art and politics: from Javanese court dance to Indonesian art", dins *Jour. Roy. Anthropol. Ins (N.S.)* 3, 3, pàg. 473-495, 1997.

?, "Dance, dissimulation and identity" dins (eds) J. Hendry i C.W. Watson (ASA monogr. núm. 38), Londres: Routledge, 2001.

JOHNSON, Mark. *The Body in the Mind: the Bodily Basis of Imagination*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

KOENTJARANINGRAT. *Javanese Culture*. Singapur: Oxford University Press, 1987.

MAGNIS SUSENO, Franz i Reksosusilo, S. *Etika Jawa dalam Tantangan*.

Yogyakarta: Yayasan Kanisius, 1983.

MOERTONO, Soemarsaid. *State and Statecraft in Java: a Study of the Later Mataram Period 16th-19th centuries*. Modern Indonesia Project monograph series. Ithaca: Cornell University Press, 1968.

NICHOLSON, R.A. *The Mystics of Islam*. Londres: Routledge Kegan Paul, 1975.

SASTRAPUSTAKA, B Y H. "Wedha Pradangga Kawedhar: Knowledge of Gamelan Revealed" (trad. anglès A. Sutton) dins (eds) J. Becker and A. Feinstein *Karawitan: Source Readings in Javanese Gamelan and Vocal Music*, Vol. I, Michigan: Center for South and Southeast Asian Studies, 1984.

SHARMA, Ursula. "Bringing the body back into the (social) action. Techniques of the body and the (cultural) imagination", dins *Social Anthropology* núm.4 i 3, pàg. 251-263, 1996.

STRATHERN, Andrew. "Keeping the body in mind", dins *Social Anthropology*, núm. 2, 1, pàg. 43-53, 1994.

SULLIVAN, Lawrence E. "Sound and senses: toward a hermeneutic of performance", dins *History of Religions*, núm. 26 (11), pàg. 1-33, 1986.

SONTAG, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. Nova York: Farrar, Strauss and Giroux, [1961] 1967.

ZOETMULDER, P.J. *Kalangwang: a Study of Old Javanese Literature*. La Haya: Martinus Nijhoff, 1974.

?, *Pantheism and Monism in Javanese Suluk Literature: Islamic and Indian Mysticism in an Indonesian Setting*, (ed. i trad. M.C. Ricklefs), KITLV Translation Series núm. 24. Leiden: KITLV Press, 1994.