

MONOGRÀFIC DANSA A CATALUNYA

III. En llarga transició

Dansa transitiva

Delfí Colomé

Delfí Colomé, doctor en Filosofia (Estètica), crític i estudiós de la dansa. Escriptor i compositor, com a diplomàtic el seu últim destí ha estat el d'ambaixador d'Espanya a les dues Corees.

Cap a principis dels noranta, en una d'aquelles taules rodones d'interès cultural que —pel fet de ser d'interès cultural— TVE programava, indefectiblement, a altes hores de la matinada, vaig intentar posar de relleu que allò que ja, aleshores, anomenàvem cultura de la transició, no havia de quedar merament relegat a la producció cultural del país entre els anys 1975, 1986 i 1992.¹ No es tractava tant de contemplar els llibres, els films, les exposicions o —portant l'aigua al nostre molí— les coreografies produïdes en aquella època, sinó de fixar-nos especialment en aquelles que tenien una vocació realment transitiva. Vocació de passar d'una situació a una altra: nova, diferent, oposada fins i tot.

Cal reconèixer que foren moments d'especial intensitat creativa. Els noms d'Almo-

dóvar, Carles Santos, Miguel Bosé, Oukalele, La Fura dels Baus, Miquel Barceló, Lluís Pasqual, Alaska i revistes com *Ajoblanco* o *La Luna*, juntament amb aquell fenomen tan singular que es va anomenar *la movida*, donaven sentit a una soterrada però decidida voluntat popular de crear i participar en quelcom que trenqués els esquemes del llarg període dictatorial, d'aquell erm cultural que ens va atuir durant gairebé quatre dècades. Aquesta voluntat es va convertir, en si mateixa, en un fenomen cultural i estètic de primera magnitud. Perquè la llibertat, la democràcia, les noves fórmules de convivència instaurades per la Constitució de 1978 van suscitar una curiositat, de vegades espectacular, de vegades especulativa, que feren que una gran quantitat del públic passés a percebre les co-



■ Delfí Colomer amb Anna Maleras.
(Arxiu família Colome)

ses —l’art, les relacions socials i personals, la vida mateixa— d’una manera nova.²

Del que es tractava, bàsicament, era de canviar els paradigmes no sols de com es produïa el fet artístic, sinó de com era percebut, a la llum dels nous valors que la transició propugnava.

Pel que fa a la dansa, m’agrada evocar al respecte —per descomptat *mutatis mutandis*— una anècdota que el coreògraf americà Merce Cunningham³ gaudeix sempre explicant:

«Una nit —diu— vam ballar a Columbus, Ohio. Havíem de sortir corrent i conduir tota la nit fins a la costa est. Jo mateix havia organitzat la gira i per això res no acabava de funcionar amb precisió. Però es va reclamar la nostra presència en una vetllada després de l’espectacle. Hi vam anar i, en arribar, la gent

no va parar de criticar-nos dient que tot havia estat horrible, tant la dansa com la música. Després d’això només ens quedava conduir fins al lloc del següent compromís. Uns deu anys després, en John [Cage] es troba amb un senyor que li diu: “Jo hi era, en aquella vetllada a Columbus, Ohio. Se’n recorda, vostè?”. John contesta: “I tant, si la recordo!”. I l’altre li diu: “No l’he oblidada mai, ja que gràcies a vostès, d’alguna manera la meua vida va sofrir un canvi”. Quelcom de similar em va passar a mi —continua Cunningham— no fa gaire temps. Algú em va dir: “Que se’n recorda, vostè, de Columbus, Ohio?”. Jo vaig respondre: “Ja ho crec: en tinc un record espantós!”. I aquesta persona, va i em diu: “Per a nosaltres, per al públic, era sorprenent. Simplement, no sabíem què pensar”. Li vaig

replicar: “Bé, això ja és quelcom”. I ella va dir: “Jo no ho he oblidat mai més”. »

Fer que la gent veiés el fet cultural d’una altra manera, amb frescor, amb una nova visió, interrogant-se, fou el gran desafiament de l’art de la transició.

Què va passar —a Barcelona, especialment— amb la dansa? Per saber-ho, caldria, abans que res i per establir un marc de referència, veure quina era la situació coreogràfica a casa nostra, en el període immediatament anterior.

Malgrat la situació de pobresa cultural, a Barcelona no va deixar d’haver-hi mai uns espectacles de dansa de certa qualitat, durant la dictadura. Sobretot quan, després del bloqueig dels anys cinquanta, els tecnòcrates de l’Opus Dei —un bon nombre d’ells amb seient de propietari al Liceu— de mica en mica van obligar a aflluixar el morro fort i a iniciar un enlairament econòmic incipient.

Aprofitant aquesta tímida obertura, companyies de dansa estrangeres van començar a actuar a l’escenari de la Rambla: el Marqués de Cuevas,⁴ en Jerome Robbins amb els seus Ballets EUA,⁵ el London Festival Ballet⁶ i, de la mà de Salvador Dalí,⁷ el Harkness Ballet.⁸

Per altra banda, a principis dels seixanta, en Nureyev ens fascinava amb un *Corsari* a la Plaça de Braus de les Arenes —en un escenari horrorosament preparat per a la dansa.

Com es pot veure, en general, es tractava de companyies que, com a molt, no transgredien més enllà d’un neoclassicisme benpensant. Totes elles, invariablement, actuaven al Liceu, on imperava el ballet clàssic de la mà del que fou mestre indiscutible de la casa: Joan Magriñà (1903-1995).

En Magriñà⁹ fou el nostre Serge Lifar particular, que va governar el timó coreogràfic del Liceu durant 38 anys, des de 1939 a 1977.¹⁰ Magriñà va disposar d’un grup de bons ba-

llarins, ben formats en el clàssic. Quan l’any 1969 va estrenar *Los cinco continentes*, el repartiment incloïa Alfons Rovira, Elizabeth Bonet, Cristina Guinjoan, Guillermina Coll, Fernando Lizundia i Asunción Aguadé. Feien un treball ben digne, però hi faltava empenta. El cos de ball no va fer mai, en aquests anys, ni una gira per l’estranger, ni es va exposar a la consideració exterior. Però, deixeu-me insistir en el fet que, com el mateix règim polític, tot era en aquell temps com esquitit, desnodrit.

Quan a principis dels setanta van començar a aparèixer companyies de dansa realment contemporànies com la del Nikolais Dance Theatre¹¹ es va produir un veritable xoc en els balletòmans, abonat ja pel dolç modernisme que Maurice Béjart¹² ens portava amb el seu Ballet du xxè Siècle —un nom per a una companyia que, en si, era ja una declaració de principis.

Per altra banda, en activitats més marginals, Merce Cunningham —davant del nom del qual un periodista local s’entestava en el fet que es tractava de la senyora *Mercè* Cunningham— donava classes a Sitges. Anys més tard em confessava que era, en certa manera, entenedridor venir aquí i veure la fam que hi havia d’absorbir les noves tendències amb una voluntat a prova de bomba;¹³ això explica que, sobretot, un bon nombre d’excel·lents professionals dels EUA, sempre atrets pel concepte del pionerisme i de les noves fronteres, ens obsequiessin generosament amb el seu artístic saber d’alt voltatge, com fou el cas del mateix Cunningham i, sobretot, de Walter Nicks, Vanoye Aikens, Carl Paris¹⁴ i tant d’altres que, davant l’entusiasme que despertaren, es van trobar al nostre país com a casa seva.

Però aquestes injeccions de modernitat anaven posant cada vegada més en evidència la fluïxesa de la línia conceptual de les coreo-

grafies que el Mestre Magrià presentava al Liceu, ben activament per cert, com fou el cas de *Pierrot*, *Interludi*, *el Gran Paso Español* o *Laberinto*.¹⁵

El comble fou *La sardana de les monges*, estrenada poc després d'aquella estel·laríssima primera actuació d'en Nikolais a què abans m'he referit. Unes innocents mongetes corrien amunt i avall de l'escenari —en una mena de *soft remake* de les escenes convencionals del clàssic *Robert le Diable*—¹⁶ jugant a tirar-se taronges, com diu l'inspirada, que tot cal dir-ho, lletra d'Àngel Guimerà que acompanya l'excel·lent sardana d'Enric Morera: «la lluna que s'aixeca /les monges veu /pel damunt de la tàpia /la cara treu i els hi diu bondadosa /balleu, balleu!». És clar, tot això, després de les inaudites músiques electròniques que acompanyaven les insòlites formes ensamarretades flexibles de tèxtils de colors prodigiosos d'en Nikolais, resultava intolerablement carrincló, per nostrat que poguéu semblar. Des del galliner del Liceu, juntament amb una colla de «joves turcs», vam dedicar una xiulada sensacional a la sardana esmentada que, després, vaig saber que va disgustar molt el Mestre i ofendre les bones senyores de la platea. Coses d'aquells temps que, malgrat el seu caràcter anecdòtic, retraten el que —com succeeix en tota transició— s'anava convertint en una situació totalment dual.

També, és clar, que no tota la dansa que es feia a Barcelona estava en mans del Liceu i de Magrià. Hi havia altres escoles. Com la de Rosita Segovia¹⁷ o la del Portal de l'Àngel, on l'esplèndid Paul Goubé¹⁸ es lluïa esporàdicament amb l'Yvonne Alexandre, amb qui Xavier Montsalvatge va iniciar les seves belles composicions per a dansa.

Hi havia, també, Joan Tena, home d'innombrables recursos, hàbil per rodejar-se d'importants col·laboradors, proveït d'una gran

intuïció, però a qui —malgrat un treball en què esmerçava totes les seves energies, que no eren poques— les idees se li solien quedar a meitat de camí. Tena, que amb la seva companyia va fer diverses gires per Espanya —va participar als populars Festivals de Espanya— i fins i tot Suïssa, va ser un bon formador de ballarins (Antoni Monllor, Pilar Llorens, Consol Villaubí, entre d'altres), però molt poc va poder aportar a la modernitat coreogràfica catalana.

Caldria no oblidar tampoc el paper iniciàtic que, anys abans, havia representat l'escola de Joan Llongueras, pel que fa a la sensibilització i al desenvolupament de futurs ballarins i balletòmans. Seria bo i necessari disposar d'un bon estudi crític sobre Llongueras¹⁹ que ens permetés de situar aquest important personatge dins d'una òptica serena i despassionada.

I, per descomptat, existia també l'Institut del Teatre.

No és fàcil de ser equànime amb l'Institut, perquè sobre seu hi pesa com una mena de malefici burocràtic que fa que el que hauria de ser l'estament clau de l'ensenyament de la dansa a Catalunya s'hagi quedat sempre en una mena de vull-i-no-puc que, malgrat els valuosos intents d'alguns polítics —pocs, tanmateix— que s'hi han interessat, no hagi pogut prosperar. Els mals, tots sabem quins eren: excessiva funcionarització, professors molt mal pagats, absència de plans a curt, mig i llarg termini recolzats en pressupostos conseqüents, instauració de petits regnes de taifes que es descontrolaven amb una facilitat total, etc.

Tanmateix, per fer-li alguna justícia, sí que val a dir que, en algun moment posterior, almenys, no va rebutjar —que prou s'ho van haver de guanyar, pobres— les voluntarioses i fruitoses aportacions de José i Concha Lai-

nez, i d'altres mestres com Giancarlo Bellini, Gilberto Ruiz Lang i Gerard Collins.

Però la veritable introductora de la *modern dance*²⁰ —i no tan sols a Catalunya, sinó a Espanya— fou l'Anna Maleras.

Des de molt aviat, Maleras va intuir per on anirien els trets durant la transició. Formada en l'escola més convencional, al costat de Magriñà i de la seva cosina Emma Maleras,²¹ va fer un llarg aprenentatge que va incloure tots els estils escolàstics, fins i tot el flamenc.

Anna Maleras, però, va dedicar tots els seus esforços a formar-se coratjosament en dos camps encara verges al nostre país: la *modern dance* i el jazz. Així, va viatjar sovint a l'estranger: a França,²² a Alemanya²³ i als Estats Units, bàsicament a New York, però també a la Costa Oest, on tantes coses artísticament importants passaven en aquells moments.

Anna no perdia el temps gens ni mica: participava a cursets, assistia a classes magistrals, i amb el seu anglès tan primari com decidit contactava amb una sèrie de mentors, que després contractava per al seu Estudi de Barcelona: un punt d'encontre ja mític²⁴ on es va coure molt bona part de la nostra modernitat coreogràfica. Aquí rau, segons el meu punt de vista, el valor d'aquesta valenta pionera: dedicar la part més important dels seus esforços a l'educació coreogràfica més que a la seva carrera personal, cosa que la va dur a formar una sòlida generació de ballarins i coreògrafs que nodririen el *boom* de la dansa moderna a Catalunya, als anys vuitanta. Són pocs els valors fermes del nostre món coreogràfic actual —de Cesc Gelabert a Ramon Ollé, per posar dos exemples de *summa* qualitat— que no hagin passat per l'Estudi Anna Maleras. I tot això quan els ajuts institucionals eren escassos, si no nuls. És a dir que, en la seva vocació de modernitat, Maleras es va jugar els diners en no poques ocasions, de ve-

gades —i en sóc testimoni directe— amb una incommensurable generositat.

Ho he escrit en altres llocs i avui ho repeteixo: al camp de la *modern dance* a Catalunya —i a Espanya—, com es diria bíblicament, «al principi fou Anna Maleras».

Vaig tenir el privilegi de treballar molt amb ella, actuant sovint d'ideòleg de la seva línia artística, sobretot a través dels Stages Internacionals de Dansa Moderna & Jazz, primer a Palma de Mallorca, després a Sitges, i més tard a diverses localitzacions després, fins avui mateix.

Però, reprement el fil de la nostra història, fins i tot el cas exemplar d'Anna Maleras posava de manifest les dificultats formatives que havien d'encarar els qui pretenien, al nostre país, al tall de l'any vuitanta, formar-se com a coreògrafs, a causa de la carència angoixosa de possibilitats pràctiques per educar-se amb rigor, metodologia i profunditat. Perquè el fet, clar i concret, és que a Barcelona —i a la resta d'Espanya, menys— no hi havia mestres que poguessin introduir els deixebles en la modernitat coreogràfica de què gaudien països del nostre entorn.²⁵ Amb això podríem dir que l'avantguarda coreogràfica catalana —com l'espanyola— va néixer òrfena. I tota orfandat resulta sempre traumàtica!

Val a dir, però, que sovint la irregularitat del trauma no és del tot perniciosa per a la creativitat.

Si ens apropem al problema amb una certa visió lingüística podríem dir que —en termes generals— els voluntariosos coreògrafs catalans d'aquella època es van posar a fer literatura, sense dominar prèviament el llenguatge, quan el procés hauria d'haver estat, precisament, el contrari. Perquè la literatura és la sublimació d'una llengua, i per fer aquella s'ha de dominar aquesta. És a dir, es van convertir en escriptors en una llengua —la de

la dansa moderna— de la qual no coneixien massa bé ni la morfologia, ni la sintaxi, ni la prosòdia, ni l'ortografia.

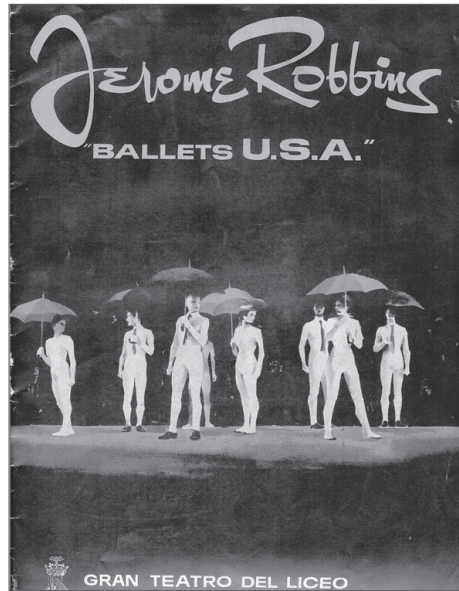
Com s'ho van fer, per donar aquest arriscat salt, sense xarxa protectora?

Doncs, la majoria de les vegades, suplint coneixements per intuïció. I aquí hauríem de reconèixer, també, que els processos intuïtius són molt interessants en art, ja que es tracta de processos heterodoxos i l'heterodòxia sol ser summament creativa.

Però pensem també que, en aquells anys, es donava encara una devastadora carència també d'educació gramatical per part del públic que contemplava l'obra d'aquests coreògrafs. I també s'ha de reconèixer que aquest públic, com aquells ciutadans de Columbus, Ohio, va ser capaç de desenvolupar una sana intuïció que els ajudava a anar separant el gra de la palla.

Cert que tot això fou interessant, però sols en un cert nivell, que tampoc hauríem d'exagerar. Perquè la veritat és que dins d'aquests paràmetres tan estrets de seguida es tocava sostre, i es queia en una mena d'epigonisme sovint de via estreta. Encara que també hi va haver honrosíssimes excepcions. Pensem, per exemple, en el vigor i la força d'Heura,²⁶ que es va enganxar conceptualment com una parral·la a l'estil de Pina Bausch,²⁷ de qui en van fer una interpretació, bàsicament domèstica, totalment intuïtiva. Cert que el llenguatge Bausch, ple de tots els traumes alemanys, cascava bé amb els que el franquisme havia generat a casa nostra, i que, encara que temps endarrere hagi dit una cosa contrària, avui tampoc veig tanta distància entre la Petra von Kant de *Les amargues llàgrimes* i la Colometa de *La plaça del Diamant*.

Tot això va fer que els nostres coreògrafs s'anessin formant a cop d'errada i que, conscients de les seves carències, trobessin —fent



■ Cartell per al Gran Teatre del Liceu dels ballets dels Estats Units de Jerome Robbins. (Arxiu Ricard Salvat)

de la necessitat, virtut— solucions vàlides i ràpides: organitzant cursos als quals participaven professors estrangers, sortint ells mateixos a l'exterior cada vegada amb més assiduitat, respirant les realitats artístiques d'altres contrades, obrint-se a l'actualitat en tots els terrenys de l'art, etc.

Penso que Cesc Gelabert és un cas emblemàtic en aquest sentit, ple d'honradesa i bona fe. Gelabert fou capaç, aleshores i a base d'emprar aquelles solucions apuntades fa un moment, d'anar substituint heterodòxia per ortodòxia, jugant —hàbilment i bellament— amb totes les claus de la modernitat.

I, amb Gelabert, és de justícia esmentar l'esforç dut a terme per un conjunt d'individualitats i grups com La Gran Compañía, Acord, L'Espantall, Taba, Empar Rosselló, Toni Gelabert, Ramon Solé i tants d'altres que

foren reflex d'un incipient *boom* que portà a la creació d'institucions —públiques i privades— com La Fàbrica, l'Espai B del Mercat, L'Espai, etcètera, que palesava la vitalitat del fenomen d'aquesta dansa transitiva.

Tanmateix i en definitiva, per contextualitzar la dansa de la transició a Catalunya, destacaria insistentment aquests dos trets que em semblen fonamentals per entendre què va passar després, quan van ser brillantment superats: orfandat i intuïció.

Hi ha, però, un punt ben important que (abans de concloure aquestes pàgines) voldria posar de relleu: és el que es refereix a per què la *modern dance* fou l'estil que, gairebé amb exclusivitat, va marcar l'època de la transició.

D'una banda, perquè el llenguatge de la dansa moderna connectava perfectament —segons he fet notar ja al principi— amb els canvis que la societat demanava amb aquell desig de percebre les coses d'una manera nova, que la pregona fosc de la dictadura ens havia escamotejat.

D'altra banda, la liberalització social dels hàbits i dels costums, dels plantejaments personals, de la forma de ser de cadascú, tingué també un pes important. La llibertat, l'exercici dels drets, va ampliar l'ambigu —i sovint manipulat— concepte de la permissivitat. Moltes més coses estaves permeses i, per consegüent, van deixar de ser, si no mal vistes, contemplades pel cap baix amb menys desconfiança. Una d'elles, d'importància singular, fou la relació amb el propi cos. Una relació més clara, menys distorsionada per les repressions tradicionals de segles i segles de civilització judeocristiana i de tradició dualista.²⁸

La imatge de l'home i sobretot de la dona alliberada passava per un tipus de tarannà que garantia un control absolut sobre la llibertat del cos. I en l'alliberament del cos rau la més pura essència de la dansa moderna,

d'acord amb les tesis que van d'Isadora Duncan a Doris Humphrey, Martha Graham o Mary Wigman.

Aquest alliberament va portar a un culte al cos que va trobar en la dansa una aliada per a la seva posada a punt i manteniment, molt més divertida i atractiva que les tedioses taules de gimnàstica o que suar les malles a raig fet amb el flagell —no sols coreogràfic, sinó també musical— de l'aeròbic.

Un tercer fet fou de caràcter polític i es refereix a la democratització de les estructures del sistema. La nova configuració de l'Estat, consagrada a la Constitució de 1978, va fomentar a través de les noves Comunitats Autònomes i d'una més diàfana articulació de les polítiques municipals l'apropament del ciutadà a la cultura, a l'art, cosa que va portar a una venturosa proliferació d'espectacles, festivals, concursos i mostres coreogràfiques, de tota índole i condició, on la dansa moderna adquirí un protagonisme singular.

I un punt més —no sols limitat al nostre país— és que el temps ha donat una certa raó a Maurice Béjart, que fa molts anys va proclamar que el segle *xx* seria el de la dansa, com el *xvii* i el *xviii* ho van ser del teatre, o el *xix* de l'òpera. Certament, Béjart, en plantejar així les coses, escombrava cap a casa, perquè —en realitat— l'art veritablement renovador del segle *xx* ha estat el cinema.

Però no es pot negar que la dansa, al llarg del segle passat, va connectar de nou amb la vida, amb la quotidianitat, amb la reflexió del que realment ens preocupa —i a la transició ens preocupaven moltes coses!— i es va demarcar d'aquell món d'irrealitats en què, voluntàriament, es va situar el ballet romàntic i els seus epígons, fins a l'eclosió de la *modern dance*. I que el ciutadà sentís que la dansa moderna li deia quelcom, fou bàsic pel seu desenvolupament.

Tot això féu que, en definitiva, milers de persones passessin per estudis i escoles i que, en tot cas, nodrissin les files professionals i també, per descomptat, la dels amateurs o simples afeccionats. I això va provocar també que, a poc a poc, les institucions educatives públiques —conservatoris, escoles superiors i similars— anessin obrint els seus dissenys curriculars als corrents més contemporanis. I tot va anar fent gruix.

Un personatge tan poc sospitós de parcialitat com el coreògraf Hans van Manen²⁹ deia cap al 1996: «La dansa a Espanya —cosa que és del tot transposable i encara amb més raó a Catalunya— ha crescut enormement en els últims quinze anys. Hi ha ballarins fantàstics per tot el món, en primera línia, amb una gran preparació en tots els aspectes, amb una enorme capacitat d'assimilació i aprenentatge».

L'apreciació de van Manen pressuposa quelcom molt important: que en dansa, com en tantes altres coses, la transició ens va servir

per normalitzar allò que era esquitit, espuri de vegades. En definitiva vam transitar cap a allò que no teníem: l'estabilitat, la raó, la normalitat; tot allò que ja no ens feia diferents —com propugnava el repugnant eslògan de Fraga Iribarne— per poder ser, cada vegada més, nosaltres mateixos.

I aquest és el resultat més espectacular de la dansa feta en temps de transició que he intentat de reportar en aquestes pàgines.

Fa, ara, una dotzena d'anys que visc a l'Extrem Orient. I per això m'agrada de citar Confuci: «Digueu-me com balla un poble i us diré si la seva civilització està sana o malalta».

Veient avui, des de la perspectiva històrica, com es va ballar en aquells anys a Catalunya, se'n dedueix la salut d'un poble que volia, sobre tot, avançar i que així ho va fer.

Perquè la transició política —malgrat tots els seus ets i uts— fou enormement benèfica.

I la dansa que s'hi va fer, també.

NOTES

1. Solc assenyalar aquestes tres fites que marquen, respectivament, l'inici de la transició política amb la mort del dictador, l'ingrés a la Unió Europea —onze anys després, que déu n'hi do com ens ho van fer suar—, fent-hi un afegitó que va fins a 1992, l'any de les meravelles, amb els jocs olímpics i l'Exposició Universal de Sevilla

2. Diverses de les idees exposades en aquest article foren expressades en materials anteriorment publicats i queden, ara i aquí, millor recollides i ordenades. entre aquests materials, citaria els següents:

«Pròleg» a *Dansa-Noves tendències de la coreografia catalana*, edició de Montse García Otzet i Raimon Àvila. Diputació de Barcelona, 1994.

«La leyenda de la ciudad sin ley (Aspectos de la pedagogía de la danza en España en las últimas décadas)» a *Moviments. Panoràmica de la dansa contemporània espanyola: una dècada en moviment*. València: Dansa València, 1997.

«El Liceu sense ballet». Intervenció a Radio-4. Barcelona, 25 de gener de 1995.

«Orfandad e intuición». Ponència presentada a l'encontre «Conversaciones sobre la danza: coreografía i dramaturgia», a La Caldera. Barcelona, novembre de 1999.

Aquestos tres últims textos apareixen també, sencers, recollits al meu recent llibre *Pensar la Dansa*. Madrid: Turner, 2007.

3. CUNNINGHAM, Merce (Centralia, Wash EUA, 1919) és la figura encara viva més important,

d'entre els creadors, de la *modern dance*. El seu nivell de trencament, fins i tot amb Martha Graham, que fou la seva mentora principal, revolucionà el món de la dansa. Company del compositor John Cage, va aglutinar entorn de la seva companyia figures del pop americà com Bob Rauschenberg, Andy Warhol, Frank Stella i Jasper Johns. Cunningham segueix encara creant, ara a través de l'ordinador, per a la seva companyia, considerada com una de les millors del món. Dedico un capítol al coreògraf, «El bosque encantado de Merce Cunningham», al meu llibre *El indiscreto encanto de la Danza*. Madrid: Turner, 1989.

4. DE CUEVAS, Jorge, marquès de Piedrablanca de Guana (Santiago de Xile, 1885 - Cannes, 1961) va adquirir amb diners de la seva muller, el Nouveau Ballet de Montecarlo, que va convertir, sota l'eficient direcció de Bronislava Nijinska (germana del famós Vaslav Nijinski) en una flamant companyia que portava el seu altisonant nom. Va ser la primera companyia europea amb un fort contingent de ballarins americans. La seva trajectòria va ser molt erràtica però, gràcies a les figures estel·lars que contractava, sempre omplia els teatres. Quan Nureyev es va exiliar a Occident, el Marquès fou el primer a contractar-lo. La companyia es va dissoldre el 1962.

5. Robbins, Jerome (New York, 1918 - 1998). El més gran del coreògrafs clàssics del segle xx, nascuts als EUA. Creador del Ballets USA, va dirigir el New York City Ballet en els seus millors temps. Coreògraf de grans èxits com *West Side Story* i *On the Town*. Una aproximació més sencera al personatge pot trobar-se al capítol «A pesar del comunismo», al meu llibre *Pensar la Danza*, op.cit.

6. El London Festival Ballet es va originar entorn dels coreògrafs Alicia Markova i Anton Dolin quan van tornar d'Amèrica, el 1950. Van basar el seu repertori en estàndards clàssics, d'èxit garantit, i es va recolzar en intèrprets de gran qualitat que han mantingut el seu prestigi fins avui en dia.

7. Va muntar un veritable *happening* al Parc Güell —el primer que vaig veure a la meua vida— on feia que els ballarins empastifats de pintura es recargolessin sobre unes teles gegantines, amb uns resultats artístics totalment gratuïts.

8. El Harkness Ballet fou el caprici personal de la multimilionària americana Rebeka Harkness, que el va fundar el 1964, amb ballarins de gran talent. Els esforços de bons directors com Brian Macdonald i Benjamín Harkarvy no van poder suportar la manca d'una línia coherent que la Sra. Harkness va sempre obstaculitzar amb els seus capricis, com l'esmentat *happening* dalinià. La companyia es va dissoldre al 1970, després d'una gira per Europa.

9. Sobre el qual ressenyo —encara que amb algunes reserves conceptuals— el llibre de Xavier Garcia, *Joan Magrinyà, dansa viva*. Barcelona: Pòrtic, 1983.

10. Val a dir que Magriñà va capitanejar, també, al 1951, l'aventura dels Ballets de Barcelona, rodejat d'un bon nombre de mecenes i excel·lents teòrics com Sebastià Gasch, Alfons Puig, Xavier Montsalvatge i Juan German Schroeder. El comparo amb Lifar, Serge (Kiev, 1905 - Lausanne, 1986) el famós ballari i coreògraf franco-rus que havia ballat amb Diaghilev i que va dirigir el ballet de l'Òpera de París durant 27 anys.

11. Nikolais, Alwin (Southington, Conn. 1912 - New York, 1993) ha estat un creador, amb la seva esplèndida companyia, de danses realment experimentals, basades en formes kinètiques molt ben integrades que dissenyen, amb gran originalitat coreogràfica, formes, colors, volums, etc.

12. Mentre escric aquestes pàgines, a finals de novembre de 2007, Maurice Béjart (Marsella, 1927) mor a Lausanne. Béjart és el gran coreògraf neoclàssic europeu de la segona part del segle xx. El seu Ballet du xxè Siècle ha estat una de les experiències coreogràfiques més importants —i, sobretot, popular— dels últims cinquanta anys. Coreografies seves, com *Bolero* o *Nijinski, clown de Dieu*, formen part del gran repertori internacional. Cfr. «Maurice Béjart: lengua viva», a *El indiscreto encanto de la Danza*, op. cit.

13. «Veníem a aquest país amb un cert sentiment d'admiració exòtica; però sempre en sortíem sorpresos de la vostra sensibilitat i receptivitat», em confessava l'estiu del 1993, a El Escorial, en

unes llargues xerrades. Tot un regal quan rebé la Medalla de la Universidad Complutense.

14. Nicks, Walter (Pittsburgh, 1925 - New York, 2007) fou, igual que el seu col·lega Vanoye Aikens, un excel·lent ballarí de jazz, format al costat de la llegendària Katherine Dunham. Tots dos foren figures a Broadway, fins que es van instal·lar a Suècia, on van viure molts anys i on ensenyaven en cursos europeus. Carl Paris pertany a una generació més jove; ve de l'Alvin Ailey American Dance Theatre. Als anys vuitanta va viure a Espanya, on va formar tot un estol de deixebles, abans de retornar als EUA.

15. Totes elles de l'any 1970.

16. A l'òpera *Robert le Diable*, de Giacomo Meyerbeer, es balla un *Ballet de les Monges* que esdevingué molt popular arran de la seva estrena, a l'Òpera de París, el 1831.

17. BALCELLS FONT, Rosa [Rosita Segovia], (Barcelona, 1920 - 1983), obre la seva Escola de Barcelona el 1970, si bé després es desplaça a Miami, on es consolida com a professora d'abast internacional. Excel·lent ballarina, formada amb Pauleta Pàmies i Joan Magriñà, balla per tot el món, sovint com a parella d'Antonio, amb èxit destacat.

18. GOUBÉ, Paul (París, 1912 - 1979) fou premier danseur de l'Òpera de París (1933), coreògraf dels Ballets de MonteCarlo (1941) i creador de Ballets de la Méditerranée (Niça 1955). Va cloure la seva brillant carrera fundant el Centre de Danse de París, a la Salle Pleyel, juntament amb la seva esposa Yvonne Alexandre, una anglocatalana, instal·lada a la Barcelona de la postguerra, on va formar un bon nombre de ballarins.

19. Hi ha hagut algun intent recent, estrepitosament frustrat respecte a això, per la qual cosa caldria des de la recerca universitària insistir en aquest intent.

20. Quan diem *modern dance* ens referim a l'estil de dansa que, als anys vint, neix als Estats Units de la mà de creadores —gairebé totes dones— com Isadora Duncan, Ryth St. Denis, Martha Graham o Doris Humphrey. La *modern dance* va aparèixer com una oposició frontal al ballet clàssic, del qual refusava la formalitat estructural i la frivolidat temàtica; propugnava un moviment més lliure i oblidava les sabatilles de punta per fer ballar amb els peus descalços, en contacte amb el terra. Fou, en definitiva, un important canvi en el llenguatge i en els mètodes que va propiciar la aproximació totalment nova al món coreogràfic del segle xx.

21. Virtuosa de les castanyoles, autora del tractat *Castanyoles: l'estudi del ritme musical*. Barcelona: Boileau, 2004.

22. Als *stages* de Canes de la Rosella Hightower, on va rebre el mestratge d'un altre gran oblidat dels nostres ballarins, en Josep Ferran.

23. Als *stages* de Colònia, al concurs del qual va presentar la seva espectacular Saeta, amb música de Miles Davis, brodada per la Montse Colomé com a solista.

24. Un espai ben inspirador, als soterranis del carrer de Teodora Lamadrid, núm. 6.

25. Vid. el capítol titulat «El trance francès» a *El indiscreto encanto de la Danza*, op. cit.

26. Heura fou creada, el 1979, per set dones: Avelina Argüelles, Remei Barderi, Elisa Huertas, Alicia Pérez Cabrero, Lola Puentes, Isabel Ribas i Carme Vidal. Més tard, s'hi va incorporar Àngels Margarit.

27. BAUSCH, Pina (Solingen, Alemanya, 1940), és una de les més influents coreògrafes europees del moment. Va estudiar a la Folkwang Schule d'Essen. Després de ballar en prestigioses companyies, va fundar la seva pròpia: Tanztheater Wuppertal, amb la qual ha conreat èxits internacionals notables, recolzada en el seu peculiar estil expressionista germànic, proveït d'una gran imaginació teatral i d'una espectacular capacitat d'invenció coreogràfica.

28. Cfr. Prólogo de Mercedes Rico a *El indiscreto encanto de la Danza*, op. cit.

29. VAN MANEN, Hans (Amstelvee, Holanda, 1932). Reputat ballarí i coreògraf, fou un dels fundadors del Netherlands Dance Theater, del qual esdevingué coreògraf principal i director artístic. Com a freelance ha coreografiat per a les principals companyies del món treballs realment importants.