

La dansa a Catalunya: creativitat, diversitat i contemporaneïtat en temps democràtics

Ester Vendrell

Antecedents històrics

L'evolució de la dansa a Catalunya ve determinada per tres grans períodes històrics que coincideixen amb tres etapes d'organització política del país. El primer terç del segle xx de monarquia i república fins al final de la Guerra Civil (1936-39), l'etapa de la dictadura franquista (1939-1975) i el període democràtic fins a l'actualitat (1975-2008). Aquestes tres etapes, queden identificades en el context de la dansa per tres períodes, estètiques i desenvolupaments diferenciats i de ruptura entre ells.

La primera etapa d'obertura política i social i d'assentament de les bases polítiques i culturals de la Catalunya moderna iniciades en la Renaixença (s. xix) i continuades en el Modernisme i el Noucentisme, pel que fa a la dansa va coincidir amb l'entrada dels corrents regeneradors del moviment així com amb les noves estètiques de dansa del segle xx. Aquestes van ser representades per la dansa lliure —pròxima al duncanisme—, de la mà de ballarines com Àurea de Sarrà i Josefina Cirera.

La influència orientalista i exòtica que personalitzava Ruth Saint Denis, va tenir una representant en la carismàtica figura de Tórtola València. Amb projecció i reconeixement nacional i internacional, el seu treball va perdurar fins al final de la dècada dels daurats anys vint, en què es va retirar dels escenaris i de la vida pública tot coincidint amb els anys de contesa i canvi de règim.

Les noves metodologies d'aprenentatge musical i corporal procedents de les metodologies de Jaques Dalcroze van tenir una gran incidència a Catalunya, i van ser introduïdes de la mà del mestre, compositor i pedagog Joan Llongueras a partir de l'Institut Català de Rítmica i Plàstica en el si de l'Orfeó Català. Aquestes ensenyances es van divulgar amb aplicacions en el terreny de les arts escèniques (Escola de Teatre Adrià Gual), la pedagogia musical infantil i la teràpia per a discapacitats, que van ser truncades el 1940 amb la clausura de l'escola per motius polítics.

El gran impacte i influència per al món escènic, plàstic i coreogràfic arribà amb la presentació dels Ballets Russos de Diaghilev al Gran Teatre del Liceu durant les

temporades 1917, 1922, 1924, 1925 i 1927. Aquestes presentacions, més enllà de fascinar compositors, intel·lectuals i artistes plàstics catalans, van servir per seduir un públic cap al ballet i establir contactes amb mestres russos de tècnica clàssica sense cap mena de dubte significà el tret de sortida d'una generació de futurs ballarins i mestres de ballet capitanejats pel jove Joan Magriñà —futur coreògraf del Gran Teatre del Liceu i catedràtic de Dansa de l'Institut del Teatre des de la creació de la secció de dansa el 1944—, que van veure en la companyia de Diaghilev un model artístic a seguir.

Els anys de la dictadura franquista van truncar la fluïdesa i contacte amb els moviments d'avantguarda, van condicionar la continuïtat de les iniciatives pedagògiques i artístiques de l'etapa anterior i van significar el desenvolupament intern d'una cultura coreogràfica «condicionada» per ideologies, estètiques i poders fàctics que, sense rebre suportis econòmics ni cap tipus de política de divulgació, van haver d'evolucionar «restrictivament».

La creació coreogràfica va quedar gairebé exclusivament reduïda al nucli artístic del cos de ball del Gran Teatre del Liceu, dirigit per Joan Magriñà, que alternava creacions pròpies d'estil clàssic i espanyol amb coreografies per a òpera i assumia la direcció de l'escola pública de dansa de l'Institut del Teatre, tot continuant la tasca pedagògica en la seva escola privada.

El Gran Teatre del Liceu va ser l'escenari de presentació de la dansa, per excel·lència, restringit únicament a formacions de ballet, però de gran qualitat i molt representatiu de l'esdevenidor coreogràfic europeu i americà.

Barcelona va ser refugi d'altres mestres de ballet com Paul Goubé, Edmond Linval, Sacha Goudine, Boris Stroukoff, Madame Elsa i Marina Goubanina, que mai van tenir accés ni oportunitat de contribuir a la

riquesa coreogràfica de Catalunya.

Joan Tena (1923-2007) —alumne de Joan Magriñà i resposta d'avantguarda al model políticament correcte que representava el seu mestre— intentà crear, des del sector privat i el nucli artístic format per artistes plàstics del grup Dau al Set, una companyia de dansa —Ballet Joan Tena (1954-1957)— innovadora quant a la plàstica, la coreografia i la música, tot escenificant, entre d'altres, *El mandarí meravellós*, de B. Bartok, o *Les Rambles*, entre el repertori més destacat. Compaginà la seva labor pedagògica amb la coreogràfica i contribuï en alguns muntatges teatrals de l'EADAG.

El seu somni —com el de molts altres amants de la dansa— va ser la creació d'una companyia de ballet amb identitat artística catalana, fet que mai no aconseguí i que en els primers anys de restabliment de la democràcia continuà convencent amb tossuderia davant les institucions culturals, sense resposta ni cap mena de projecte per part d'aquestes.

Malgrat totes les limitacions que el règim imposava es gestaren bases i fonaments d'una professió que necessitava un gran impuls i suport econòmic i institucional.

Paral·lelament al ballet, la dansa espanyola representada per l'estil d'escola bolera, dansa estilitzada i flamenc funcionaven a partir de companyies privades, que van tenir la seva màxima representant, Carmen Amaya, en un llarg exili artístic fins ben entrats els anys cinquanta. Una etapa que aportà figures com Emma Maleras, José Udaeta, Rosita Segovia, José de la Vega, etcètera.

L'obertura del sistema franquista durant els anys seixanta i l'entrada del turisme van propiciar una nova eclosió dels *tablaos*, que unida a la imatge cultural que exportava el país van suposar l'auge d'una cert estereotip del ball flamenc.

Aires de modernitat

Els anys seixanta van ser anys de resistència cultural, de lluita per no quedar-se enrere respecte als corrents internacionals de l'art que, com que no arribaven per les vies ordinàries, van haver de ser importats pels propis artistes. D'aquesta manera, totes les arts van viure anys de regeneració i de penetració de noves estètiques. La societat civil liderà aquest gran moviment que, al seu torn, es llegia com un moviment de resistència al règim i servia de pont i de transició cultural entre l'Espanya franquista i l'arribada de la cultura democràtica, que ha tingut un component institucional molt fort.

En el terreny de la dansa, els primers signes de modernització van tenir un nom propi: Anna Maleras. Fruit d'un viatge d'ampliació d'estudis al centre de dansa de Rosella Hightower a Cannes, aquesta jove alumna del mestre Magriñà va descobrir les tècniques de la dansa moderna i del jazz. La seva fascinació i connexió amb un nou sentit de llibertat i de modernitat la van portar a obrir un centre de dansa a Barcelona, on impartiria docència i serviria de porta d'entrada de mestres i de ballarins internacionals —així com de focus de penetració d'aquestes formes expressives— a un ampli ventall de joves que actualment són destacats intel·lectuals, actors, coreògrafs, pintors i arquitectes. Els *stage* d'estiu van ser una gran plataforma de difusió i propagació d'aquests llenguatges per a ballarins de la resta de l'Estat espanyol, que acudien a aquests seminaris i posteriorment traslladaven els seus aprenentatges a localitats com València, Madrid, el País Basc i Andalusia. Sota la influència de la mateixa Anna Maleras es van introduir les tècniques de dansa moderna i jazz a l'Institut del Teatre de Barcelona durant els anys setanta. Coincidint amb una canvi de direcció i de nous

plans d'estudis, aquesta institució hi invità José Lainez,¹ que impartí docència en tècnica i tallers creatius. El van seguir diversos professors internacionals de diferents tècniques de dansa moderna —Graham, Limon, Horton—, com l'italià Giancarlo Bellini, el francès Gerard Collins o el mexicà Gilberto Ruiz Lang, entre els més destacats. La seva aportació va ser fonamental per establir les bases del futur Departament de Dansa Contemporània de l'Institut del Teatre, inaugurat el 1980.

En sintonia amb aquest entusiasme i dinamisme, mestres i alumnes de l'Estudi Anna Maleras i de l'Institut del Teatre comencen a crear les primeres coreografies exhibides en mostres de dansa, que serveixen de gènesi dels primers grups independents de dansa.² Així, doncs, entre els anys 1975 i 1982 el panorama de la dansa moderna el lideren formacions com les de Cesc Gelabert, el Grup Estudi Anna Maleras, el Ballet Contemporani de Barcelona, Heura, L'Espanall, Companyia de Dansa Ramon Solé, Acord, Ballet Experimental de l'Eixample, Ballet Joan Tena, etcètera. De manera generalitzada, l'estètica d'aquests grups respon a una dansa expressiva, de base emotiva, que destil·la influències estilístiques de la dansa moderna americana i de l'inevitable influx de Maurice Béjart en el context coreogràfic europeu. Alguns creadors comencen a treballar a partir de plantejaments més formals, abstractes i experimentals, fruit de les aportacions de Merce Cunningham, que començaven a penetrar de manera indirecta i intuïtiva.

Els tallers de creació de l'Institut del Teatre van ser una font d'exploració formal i compositiva que, sota la direcció de Gilberto Ruiz Lang i Avelina Argüelles, van donar grans satisfaccions. Aquest moviment coreogràfic incipient va tenir el seu reconeixement internacional amb els premis coreogràfics obtinguts en reputats concursos internacionals com el de Bagnolet, Nyon o

Colònia, on aquests grups catalans podien mesurar-se al costat de les noves generacions de creadors contemporanis de França i d'Alemanya, essencialment. Així, doncs les coreografies *Absència*, *Anells sense dits*,³ *Pasacaglia*⁴ i *Laberint*⁵ van servir per connectar internacionalment el panorama coreogràfic català amb la resta d'Europa, evidenciaven que el país havia iniciat una obertura i una transformació trepidants i que a partir d'aquell moment —tot anticipant-se a la integració política de l'Estat espanyol a la Unió Europea— existia una fèrria determinació de pertànyer i equiparar-se a Europa en tots els sentits. El fruit artístic més evident va ser l'estrena de la primera peça de teatre-dansa de segell purament *bauschià*, *Le ciel est noir* (1984), coreografiat per Isabel Ribas, antiga membre de la companyia de Pina Bausch.

Els anys de transició política del país (1976-1982) van ser d'un dinamisme de la societat civil i de transformacions culturals impressionants. Amb l'arribada dels primers ajuntaments democràtics (1979) es van poder vehicular, també, les primeres mostres i festivals que permetien la penetració de tota l'avantguarda escènica internacional, pendent des de feia anys. El Festival Internacional de Teatre de Sitges —dirigit per Ricard Salvat—, el Festival Grec de Barcelona,⁶ la Fira del Teatre al carrer de Tàrraga, el Festival de Dansa de Castelldefels, etcètera, van ser els escenaris i ponts d'arribada de l'avantguarda i de promoció dels grups locals.

Un altre nucli determinant per al desenvolupament i el foment de la dansa contemporània a Catalunya, així com de repercussió nacional, va ser la creació a Barcelona de La Fàbrica.⁷ Aquest espai va obrir amb la intenció inicial d'oferir un treball ampli sobre distintes metodologies corporals i de moviment que va aplegar actors, mims, ballarins, cantants i performers. Amb els anys va anar aco-

tant la seva oferta pedagògica al terreny exclusiu de la dansa contemporània i de tècniques somàtiques, així com tallers de composició. La Fàbrica va funcionar, també, com un espai d'exhibició, tant de *works in progress* com de propostes de creadors locals o internacionals de pas per Barcelona, amb què es va convertir en una plataforma de llançament de futurs coreògrafs. La Fàbrica va atreure un gran nombre de ballarins de tot l'Estat espanyol que acudien a Barcelona motivats per les possibilitats d'aquests nous aprenentatges i per tot el dinamisme cultural que es vivia en els anys vuitanta. Va ser, en definitiva, una fàbrica de somnis.

La dècada daurada

Les eleccions legislatives de 1982, amb la victòria del PSOE, marquen la fi de la «transició» política a Espanya i l'inici d'una nova etapa a nivell d'organització del país, de desenvolupament institucional i de desplegament de les primeres polítiques culturals i educatives del període democràtic. Catalunya, al seu torn, estava immersa en la construcció d'una nova etapa històrica des de la recuperació del govern autònom de la Generalitat de Catalunya, el nou Estatut d'Autonomia i les eleccions al Parlament català, que van donar la presidència del Govern a Jordi Pujol.

Així, doncs, en aquest nou context de país, anava a desenvolupar-se la cultura coreogràfica de fi de segle, marcada sobretot per un fort component institucional. Tres van ser els grans eixos que van articular les polítiques de les arts escèniques d'aquests anys, tant des del govern central com des de l'autonòmic: la política de les subvencions, el foment de la joventut —amb una nova generació de creadors—, i la construcció d'equipaments i infraestructures culturals paral·lels a la



■ C. Gelabert i N. Liñana, de la companyia Gelabert Azzopardi, en un pas de *Psitt! Psitt!*, obra concebuda i dirigida per Gelabert, estrenada el març de 2006 al Teatre Lliure. (R. Ribas.)

creació de festivals, mostres i exhibicions per tota la geografia del país. Aquestes polítiques van socórrer, a nivell d'emergència, el paradigma cultural heretat del període de la dictadura, i van tenir el seu cim a principis dels anys noranta, més concretament el 1992, amb la celebració dels jocs olímpics de Barcelona, on es va poder mostrar al món sencer un país transformat, una creació pròpia i una modernització sense precedents.

Responent a aquests grans eixos, el context coreogràfic de Catalunya va rebre la influència i l'enriquiment que va suposar l'arribada massiva de l'avantguarda escènica contemporània a partir de la inauguració del Mercat de les Flors (1985), sobretot, i tots els altres festivals i mostres. En pocs anys es va poder conèixer el teatre-dansa de Pina Bausch i la seva generació. Trisha Brown va desembarcar com a referent consolidat de la dansa postmoderna

americana. La nova generació de creadors belgues, encapçalats per Anna Teresa de Keersmaeker i seguida per Jean Fabre, Wim Wandekeybus i Alain Platel van ser immediatament un referent directe amb el qual identificar-se —un petit país amb una gran diversitat de creadors emergents, coetanis i coincidents en alguns festivals internacionals amb els creadors catalans.

No va faltar la presència de la nova generació de coreògrafs francesos, residents cadascun d'ells en un centre coreogràfic del país —somni encara vigent dels nostres creadors. Cal sumar-hi la determinant visita dels canadencs La la la Human Steps, la presència de diversos protagonistes del butoh internacional, i moltes altres propostes procedents del teatre visual com Philippe de Genty, el teatre gestual, d'objectes i moments cèlebres de l'escena internacional com Tadeusz Kantor, Peter Brook, etcètera. Tots aquests protagonistes van acompanyar i van alimentar l'imaginari dels joves creadors locals alhora que van conformar un públic essencialment urbà i van marcar el llinar de la producció i de la realitat internacional.

En aquest context de construcció i eufòria, doncs, s'inicia una etapa esperada i determinant —també per a la creació coreogràfica—, amb els primers suports econòmics en forma de subvenció i coproduccions internacionals als grups locals.

Partint de la realitat dels grups i formacions existents gestats a la fi dels setanta i principis dels anys vuitanta, es dibuixarà el nou mapa dels creadors d'aquesta nova etapa, coneguts també com «la generació dels vuitanta», que en definitiva han estat la cara visible i els representants culturals d'aquesta etapa cultural de fi de segle i de la democràcia.

El pioner i carismàtic Cesc Gelabert inicià una aventura artística a duo amb Lydia Azzopardi —ballarina amb la qual havia compartit reiterats treballs des de princi-

pis dels anys vuitanta. La companyia Gelabert/Azzopardi, amb *Desfigurats* (1985), va donar el tret de sortida d'una trajectòria coreogràfica rica i prolífica que ha combinat l'exploració de treballs en solitari amb les creacions de grup. Més enllà de la seva carismàtica i seductora presència escènica i de les seves qualitats de moviment, els treballs de Cesc Gelabert s'han caracteritzat per les seves extraordinàries concepcions artístiques, en què forts equips artístics han sabut congregar en escena dansa, música i arts plàstiques. Els seus col·laboradors —artistes de primer ordre com Frederic Amat i Carles Santos— han donat obres cèlebres com *Belmonte*, per citar-ne un exemple inqüestionable. Del tàndem Pascal Comelade/Frederic Amat en destacaríem *Zum Zum ca, Psitt, psitt!*. Els seus treballs unipersonals han evidenciat camins més intimistes, conceptuals i experimentals on la fusió de les seves exploracions físiques, intel·lectuals i espirituals han brillat en un intèrpret integrat, total i carismàtic. Obres com *Preludis*, *Glimpse* o les reposicions dels treballs de G. Bohner, *La secció daurada I-II*, són un clar exemple d'això.

El Ballet Contemporani de Barcelona (1977-1997) va ser el grup pioner i la plataforma artística d'on va sorgir posteriorment una pedrera de creadors, així com possiblement la companyia més coneguda en terres sud-americanes, amb les quals sempre els va unir un fort vincle i on van exercir d'ambaixadors de Catalunya. El Ballet Contemporani de Barcelona (BCB) és un gran deutor del pedagog i coreògraf mexicà Gilberto Ruiz Lang —establert a Barcelona des de finals dels setanta—, ja que el nodrí de les seves millors creacions coreogràfiques, com *Pasacaglia*, *Muda imatge de la mort*, *Andròmaca*, *Tornada a l'ombra*, etc. Aquesta formació, inicialment sorgida com a col·lectiu creatiu, va anar transformant la seva direcció artística al llarg dels vint



■ Sol Picó i Israel Galván ballen un extracte de *Paella Mixta* al Barcelona Come & See. Teatre Nacional de Catalunya, 13 de juliol de 2006. (CIATRE.)

anys d'existència i esdevingué l'única companyia no d'autor del context de la dansa catalana. Entre el seu repertori cal esmentar *Cal·ligrama* (1986), *Quomix* (1989), *Fetitxe* (1992) i *Frida* (1993).

La desintegració del pioner grup de la transició, Heura, donaria lloc a dues grans trajectòries coreogràfiques: Àngels Margarit, amb la seva Companyia Mudances, i Avelina Argüelles. Cadascuna d'elles agafaria camins estètics diferenciats.

Àngels Margarit, després de signar el primer treball de llarga duració —i de principis coreogràfics absolutament formals i abstractes amb Heura—, *Temps al biaix* (1982), va debutar amb *Mudances* (1985). Aquest nom identificà el primer espectacle i la companyia així com una etapa marcada per exploracions més formals, estructurals i treballs, abstractes, que van culminar

amb *Kolbebasar* (1988), exemple perfecte de les tendències minimalistes coreogràfiques vigents en els anys vuitanta. Les seves inquietuds artístiques la van portar a noves exploracions. Els primers anys de la dècada dels noranta van estar marcats per un canvi de registres en el moviment i per un acostament a temàtiques pròximes a fets naturals —trencant el segell formalista i generant peces més orgàniques i poètiques—, com la trilogia *Atzavara* (1991), *Corola* (1993) i *Suite d'estiu* (1994). Àngels Margarit ha estat l'exemple perfecte de la gran intèrpret convertida en coreògrafa per les circumstàncies i els contextos d'un país que inicia una nova etapa política desproveït d'infraestructures artístiques, amb la consegüent conseqüència que, per exercir la professió, cal esdevenir creador. Així, doncs, Margarit ha donat al llarg de

la seva encara viva trajectòria excel·lents espectacles unipersonals que han estat pont i exploració per a produccions posteriors de companyia, com *Peces mentideres* i *Sólo por placer*. Al llarg de l'última dècada, Àngels Margarit ha aprofundit en una exploració més humana i sociològica i ha generat treballs com *Arbre de te*, *L'edat de la paciència* i *Urbs*, alhora que ha seguit construint i arrelant el seu estil plàstic, formal i visual dominat per treballs com *Tèrbola*, *El somriure* o *Larandlard*.

Avelina Argüelles (1982-1992), va culminar tota una dècada amb la creació de grans peces coreogràfiques, després d'explorar la relació de la dansa amb els objectes i indagar en un moviment continu, orgànic i fluït, amb què va generar veritables poemes mòbils. La seva trajectòria creativa està avalada per premis coreogràfics arreu. Reflex d'aquesta època són les obres *Avui dimarts demà dimecres*, *Superfícies* (1985), *Durar* (1987), *Paral·leles* (1989), *Perfums* (1988) i *Ara em toca ballar amb la més lletja* (1990), responen a creacions de format major i de llarga duració.

Al llarg d'aquesta dècada van emergir altres grups determinants en el context de la dansa de Catalunya. Ramón Oller va fundar la companyia Metros. Després d'unes primeres peces de temptativa estètica i estilística amb un fort influx de modes i formalismes, començà a assentar el seu estil coreogràfic amb *Solos a solas* (1988), reconduint el seu talent cap a terrenys teatrals aplegats amb una capacitat i riquesa prolífiques per generar moviment i estil propi a les quals hi sumà unes fortes dosis d'emoció i de lirisme. A aquestes obres les van seguir *Qué pasó con las magdalenas* (1990), *Aquí no hi ha cap àngel*, i *Estem divinament* (1992). Aquestes peces —per la seva capacitat de síntesi entre el teatre, la dansa, l'humor i una baixada als inferns del subconscient, tractant el psico-llogisme femení com a *leitmotiv* de les seves

obres— van seduir el públic, amb què es va guanyar la complicitat dels programadors. A tot això caldria afegir-hi el collage musical format per músiques melòdiques, cobles, i una gran dosi de folklorisme que sense dubte van servir per divulgar i apropar la dansa contemporània a amplis capes de públic. *Duérmete ya*, *Romy and July* i *Carmen*, són peces significatives de la seva etapa de maduresa on Ramón Oller s'ha servit de les tragèdies, el repertori clàssic i els arquetips universals per continuar desenvolupant el seu univers creatiu i la seva personalitat artística.

Danat dansa (1984-2000) va ser una altra de les formacions sorgides en aquest període, sens dubte la companyia amb una projecció internacional més meteòrica, ja que la seva segona obra de llarga duració, *Bajo cantos rodados hay una salamandra* (1989), aconseguí tocar el cel del Teatre de la Ville de París, quan semblava ser un somni només reservat als monstres de l'escena internacional. Al llarg dels seus quinze anys de trajectòria, Danat dansa sempre apostà per treballs de temàtica cultural interessants, exposats a partir d'una sòlida concepció plàstica i amb la capacitat —a través d'una dansa expressiva, enèrgica i vital— de crear fortes correspondències entre el moviment i el missatge. Entre els treballs de Danat caldria reconèixer *El cel està enrajolat*, *A Kaspar*, *Ottepel* i *El dimoni*, per citar-ne els més destacats.

El nom de Lanònima Imperial respon al d'una de les formacions coreogràfiques més fortes i de projecció internacional sorgides del panorama coreogràfic dels anys vuitanta. De l'exhibició física masculina, l'austeritat i el conceptualisme dels primers treballs com *Eppur si muove* (1986), al poètic, sensual i arriscat vitalisme de treballs com *Ecos del silenci* o *Cuerpos de sombra y luz* (1998) i *Variacions Al·leluia* (2007), existeixen més de vint anys d'intens treball i crescendo artístic del creador



■ Marta Carrasco a *J'arrive...!*.
Sala Petita del TNC, juliol de 2006.
(R. Ribas.)

Juan Carlos Garcia. Lanònima Imperial ha estat la companyia que tot aplegant avantguarda, treball físic extrem i un gran sentit de la bellesa ha capitanejat durant anys el binomi Catalunya/Dansa contemporània, present sempre en els festivals internacionals de referència.

Un altre grup imprescindible del context coreogràfic de la dansa catalana és la companyia Mal Pelo (1989). Maria Muñoz i Pep Ramis van unir les seves qualitats artístiques per liderar una formació de teatre-dansa que emparentada amb els postulats teatrals d'Artaud, Grotowski i Kantor ha sabut unir les tècniques de dansa contacte i *realease* amb plantejaments pròxims al butoh per generar uns treballs de gran força poètica dominats per una temàtica que gira entorn l'exploració metafísica de l'home. La humilitat

com a valor de partida ha generat obres on els seus personatges —antiherois per excel·lència— traspuen aquesta senzillesa i autenticitat, lògics amb els seus postulats creatius i coherents amb la seva visió artesanal de la creació. Des de la tranquil·litat que propicia la vida en el camp, Mal Pelo ha sabut desenvolupar una poètica pròpia que els ha situat entre els grups capdavanters de la creació del país, amb un reconeixement internacional que es fa palès en la participació en els principals festivals internacionals de dansa. Des de *Quare-re*, passant per *Sur perros sur* (1992), fins al seu *Testimoni de llops* (2006), les seves obres han estat una contínua declaració de principis que ha volgut aprofundir i compartir en crear el Centre d'Investigació i Experimentació Coreogràfica *L'animal a l'esquena* (Celrà, 2001). Codirigit al costat

de Toni Cots, L'animal a l'esquena aposta per la investigació i el diàleg intradisciplinar entre tecnologia, dramaturgia, música i cos, tot liderant propostes pedagògiques així com residències artístiques en el context europeu de la dansa.

Al capdavant d'aquesta dècada dels vuitanta van aparèixer altres grups que han estat també significatius en el context coreogràfic. Toni Mira, amb Nats Nus, i la companyia Senza Tempo, formada per Inés Bozza i Carles Mallol —deixebles directes del teatre-dansa de Pina Bausch.

La companyia Nats Nus va ser molt benvinguda en el terreny coreogràfic (1989) ja que la seva proposta va aconseguir ampliar els horitzons de la dansa contemporània fins aleshores vigents. Sobre una base essencialment teatral, però articulats sobre quatre pilars bàsics —com el gran sentit rítmic, el joc i una mirada a l'home des de la seva més senzilla quotidianitat—, l'humor que van imprimir a aquestes propostes els va fer únics en el gènere. Nats Nus creà un vast repertori representat per peces com *Strangers in the night*, *Somcinc*, *Bolero* i el final de cicle amb *Dinou norantanou*. A partir del nou mil·lenni Nats Nus canvia de rumb i abandona una certa narrativitat, el gag i la quotidianitat, per endinsar-se en les possibilitats coreogràfiques de la dansa i el moviment al costat de les noves tecnologies i la cultura visual. Aquesta nova etapa ha generat peces interessants com *Loft* (2003), *Limit* (2005) i *Mies* (2007).

Altres companyies que van sorgir entre finals dels vuitanta i principis dels noranta van ser Búbulus i Trànsit. De fet, al llarg d'aquests deu anys es van assentar les bases que han sustentat la política de les arts escèniques i que han generat aquests grups de dansa tan singulars i representatius.

Última escena

Els jocs olímpics de 1992 van marcar un punt d'inflexió en l'esdevenidor de la vida política, econòmica i cultural del nostre país. El context polític internacional, des de la caiguda del mur de Berlín, havia canviat el mapa mundial, igual que l'economia iniciava un cicle de transformació cap a un creixent capitalisme i una globalització també cultural. Europa s'ampliava enormement i el paper de Catalunya a l'Estat espanyol també canviava. Començava a intuir-se un canvi de cicle polític que va ser efectiu amb l'alternança del Partit Popular al capdavant d'Espanya. Per una altra part, a Catalunya, el Govern de la Generalitat continuava comanat per Jordi Pujol, i amb això l'evident signe de continuïtat en les polítiques, també culturals. Caldria esperar els nous governs tripartits per intuir canvis en els plantejaments culturals.

En aquest context es desenvolupa una nova etapa de la història coreogràfica de Catalunya, marcada essencialment per nous protagonistes i, en definitiva, per una nova generació de creadors que intenta fer-se un lloc al costat dels més representatius.

A nivell institucional es pot parlar en termes generals de polítiques de continuïtat i de desaceleració en la programació internacional, tret de la dotació a la dansa d'un teatre propi de mig format, L'Espai de Música i Dansa (1992), que serviria de plataforma de llançament d'una nova generació de grups locals.

Per circumstàncies diverses La Fàbrica tanca les seves portes i com a resposta a l'orfenesa que suposa la pèrdua d'un espai pedagògic, i sobretot d'un espai d'exhibició de treballs en procés, es fa conèixer el 1992 el projecte privat de La Porta (1992). La necessitat de nous espais per treballar farà que un grup de creadors emergents

uneixin els seus esforços per fundar La Caldera (1994),⁸ formiguer d'idees, local d'assaig i —des dels últims anys— espai de creació de dansa i arts escèniques contemporànies. Paral·lelament als cursos que s'hi fan amb professors internacionals, La Caldera ofereix residències artístiques a joves emergents.

L'obertura dels anys vuitanta propicià el moviment i intercanvi dels ballarins amb mestres internacionals, amb què Nova York va esdevenir la ciutat de destinació dels nostres ballarins per ampliar els seus coneixements. Aquests anys noranta suposarien la penetració de grans aportacions en referència a nous llenguatges i tècniques de moviment que van transformar, en certa manera, l'estètica i les propostes coreogràfiques. També s'abandonaria en part uns plantejaments formals, minimalistes i abstractes per donar pas a una major expressivitat provinent, en definitiva, de la consolidació i la internacionalització del teatre-dansa com a gènere escènic per excel·lència dels últims anys.

En aquest nou context, ja sigui sorgits de les files de l'Institut del Teatre de Barcelona, de la Fàbrica o de ballarins de les formacions coreogràfiques anteriorment citades, se succeeixen un bon nombre de noves companyies i creadors que al capdavant enriqueixen el panorama coreogràfic.

Mar Gómez serà una de les agradables sorpreses sorgides de les files de l'Institut del Teatre. Amb una dansa narrativa, síntesi entre moviment, gest, comèdia i sàtira social, es va fer conèixer el 1992 amb la seva primera obra *A caballo regalado más vale pájaro en mano*. A aquestes obres se li han sumat èxits com *La matanja de Tezas*, *Levadura madre*, *Hay un pícaro en el corral*, *La ca SA DE l'est*, o el seu premiat *Dios menguante*. En definitiva, una dansa molt personal, allunyada de modes i tendències que explora en les possibilitats expressives



■ *Les Vicente maten els homes*, una performance de Rosa Vicente Gallardo i Sònia Gómez Vicente (2006).
(Pau Guerrero i Txalo Toloza.)

de la dansa com a mitjà de reflexió no barrat amb la diversió.

El butoh ha tingut, també, la seva expressió pròpia en la dansa catalana de la mà d'Andrés Corchero. Després de la seva experiència professional al costat de Min Tanaka, primer en solitari i després compartint espai creatiu amb Rosa Muñoz, Andrés Corchero ha signat més d'una vintena de treballs sota el signe de Raravis, on la poesia, la plàstica i les emocions es fonen en una expressió de bellesa i autenticitat.

Dues companyies que han apostat per la contemporaneïtat coreogràfica a partir del llenguatge de la dansa espanyola i del flamenc. Incepció dansa inaugurarà aquest camí, amb treballs que no contradueixen aquest sentir de lament o denúncia del flamenc. *Incepció* (1994) i *Wad Ras* (1996) van mostrar la renovació de les arrels i l'adequació als temps contempo-

ranis. La creació d'Increpació ha tingut espai també per al record a la tradició cultural del flamenc del segle xx quan ha retut homenatge a protagonistes com Federico García Lorca i Encarnación López *La Argentinita*, a Picasso i als artistes plàstics a *Tablao* (2003), i evidentment el mestissatge propi que simbolitza el flamenc a *Sarab* (2005). L'altre grup forjat en les arrels de la dansa espanyola i el flamenc que ha fusionat llenguatges com el hip hop, la dansa contemporània i el teatre ha estat el Grup Color Dansa.

Dues de les grans revelacions del context coreogràfic dels anys noranta han estat presidides per creadors que inicialment van forjar els seus llenguatges coreogràfics en un format amb el qual podien definir i explorar la seva pròpia personalitat. Tant Marta Carrasco com Sol Picó són l'exemple de dues creadores amb una trajectòria i una projecció internacional meteòriques. El punt en comú que podríem trobar entre elles és l'ampliació de registres escènics que han sumat a la dansa. No s'han limitat ni s'han amagat rere el moviment sinó que han explorat en els terrenys de la *performance*, del teatre d'objectes, del teatre de carrer o de la poesia visual. Les dues creadores han generat uns llenguatges propis que transcendeixen fronteres i gèneres i que poden considerar-se l'exemple síntesi de final de segle: un teatre dansa en què cadascuna sap decantar el pèndol cap a terrenys més sensorials i poètics (Marta Carrasco), o cap als terrers de la *performance* i de l'acció (Sol Picó).

Marta Carrasco ha traçat una carrera marcada per premis, reconeixements i, sobretot, un ampli i unànime reconeixement entre el públic i la crítica. Tant els seus treballs unipersonals, *Aiguardent* i *Blanc d'ombra*, com els seus treballs de grup, *Mirra'm*, *Gagà* o *J'arrive*, són un clar exemple de la seva poètica dels sentits, on els treballs són poesies visuals i sensorials alhora

que un espai d'expressió de les pulsions més internes de la creadora.

El treball de Sol Picó, pel contrari, és una síntesi entre la festivitat del teatre de carrer, la provocació i l'erotisme de la *performance* amb l'exploració de llenguatges com el moviment, la música rock, l'òpera i els grans aparells mecànics, tot plegat banyat d'una certa estètica *punk*. El seu segell l'ha forjat en formats tan distints com els treballs unipersonals de sala com a *Bésame el cactus*, les peces de companyia com *La dona manca*, o *Paella Mixta*, sense abandonar les peces de carrer on *La diva divina y el hombre bala* serien un bon exemple. Sol Picó és una exploradora infatigable, disposada a buscar constantment noves complicitats, sense abandonar les seves fetixistes sabatilles de puntes vermelles.

Al llarg d'aquesta última dècada de fi de segle van sorgir noves companyies de dansa que van explorar diversos territoris. Entre els grups més físics i dansats podríem assenyalar Thomas Noon dansi, Erre que Erre i, l'últim exponent, Cobos Mika dance. Del col·lectiu de creadors de La Caldera caldria destacar-ne Alexis Eupierre i el seu Lapsus dansa, amb propostes que investiguen formalment les possibilitats de les arts plàstiques, el vídeo i la instal·lació, amb discursos que traspuen perspectives i preocupacions sociològiques iniciades en treballs com *Miralls* (2000) i *Zoom* (2002), culminades en la seva última trilogia *Vitrines I-II-i III*.

De la factoria General Elèctrica (1997-2001) —col·lectiu d'artistes multidisciplinaris liderats pel director teatral Roger Bernat i Tomàs Aragay—, en naixerà a principis del segle XXI una generació de creadors que qüestionen les fronteres dels llenguatges i els models de presentació inspirats per una revisió dels principis de la *performance*, del teatre-dansa i de la dansa conceptual —no sense una certa dosi de provocació i consciència d'*enfants*

terribles. Sònia Gómez iniciaria la seva trajectòria amb una sèrie de solos autobiogràfics que culminarien, a partir de l'any 2004, amb la incorporació de la seva mare en escena a partir del treball *Mi madre y yo*. Tomàs Aragay, unit a la creativitat de Sofia Asencio, iniciaria l'any 2001 la companyia Sociedad Doctor Alonso, plataforma d'experimentació i laboratori de propostes amb gent de la tercera edat a *Sobre la belleza* (2003), i amb nens a *Hazme feliz* (2004), totes basades a transcendir els límits i les fronteres de les convencions escèniques.

Dues plataformes, també decisives en el context de la coreografia de fi de segle —però antitètiques en els seus plantejaments i concepcions— serien la IT Dansa Jove Companyia⁹ i les propostes coreogràfiques generades a partir de La Porta.

Si des d'IT Dansa se'ns ha ofert un repertori contemporani internacional, únic entre les companyies del context coreogràfic català, tot abordant estils que van des de Jiri Kylian, Ohad Naharin, Jennifer Hanna, a Giacompo Godani, Wim Wandekeybus o Rui Horta, les propostes de La Porta ens han apropat als creadors més alternatius, conceptuals i experimentals de l'escena europea actual.

A tots aquests grups i propostes caldria afegir-hi molts altres noms de creadors i companyies com Iliacán, Malqueridas Creacions al límit, Beбето Cidra, Roberto G Alonso, Las Santas —vinculat a l'espai

La Poderosa—, i la Plataforma La Mekànica, a més d'una llarga llista de joves emergents que cerquen un lloc per exposar la seva visió personal de la dansa.

A tota aquesta llista de creadors hi caldria afegir aquells joves que han fet carrera fora de les nostres fronteres: en el context coreogràfic francès podríem esmentar Tomeu Vergés, Roser Monllor, Ana Ventura i Esther Aumatell, representants de la nodrida pedrera de ballarins en formacions europees en els anys vuitanta. En el context belga podríem citar —propers a l'òrbita d'Anna Teresa de Keersmaecker i al centre P. A. R. T. S.— Roberto Olivan i Salva Sanchís, i en el context coreogràfic britànic, Rafael Bonachela. Entre els creadors emergents sortits de la pedrera d'IT dansa és imprescindible parlar de Dani Cayetano Soto, treballant com a creador *free lance* per a grans formacions com l'Stuttgart Ballet, el Ballet de Munich, el Ballet da Cidade de Sao Paulo, i de Gustavo Ramírez, resident al País Valencià però amb coreografies en companyies com Nederlands Dans Theater, entre les més destacades.

En definitiva, aquests llargs trenta anys d'història coreogràfica han escrit el capítol més ric i prolífic de la dansa catalana de tots els temps, han servit per connectar Catalunya amb el món coreogràfic internacional i han suposat una de les aportacions més riques i plurals que hagi generat el context de les arts escèniques de Catalunya en general.

NOTES

1. Ballarí, coreògraf i pedagog basc (Donosti, 1941). És considerat el pioner de la dansa contemporània a l'Estat espanyol. Després d'una carrera professional com a ballarí a l'Het National Ballet (1963-1969), va crear la primera companyia de dansa contemporània independent: Annexa (1969). La seva presentació al Teatre Capsa de Barcelona (1973) provocà tal admiració que va ser contractat per l'Institut del Teatre, on va treballar en la secció de dansa i hi va impulsar el Departament de Dansa Contemporània amb les seves classes tècniques i tallers de composició. Al seu retorn al País Basc va continuar la seva carrera pedagògica al Conservatori de Dansa de Pamplona i la seva carrera creativa amb el grup Yauskari.
2. El 1978 l'Institut del Teatre organitza la Primera Mostra de Dansa.
3. Coreografia d'Avelina Argüelles per al grup Heura.
4. Coreografia de Gilberto Ruiz Lang per al Ballet Contemporani de Barcelona.
5. Coreografia col·lectiva del grup Heura.
6. El 1976 es va fer la primera edició amb la voluntat popular d'oferir un festival i programació de servei públic. És inqüestionable que el Festival Grec ha estat una de les plataformes més determinants per a la consolidació i l'acostament de les arts escèniques internacionals, els creadors locals i el públic.
7. El nom de La Fàbrica respon al fet que el local era un antiga nau industrial, reconvertida després en espai pedagògic i d'exhibició que inaugurarà Toni Gelabert el 1981, fruit de la seva experiència pionera en el terreny de la coreografia/*performance* al costat del seu germà Cesc Gelabert en els incipients anys setanta. Després d'una llarga estada a la ciutat de Nova York, entre final dels setanta i principi dels vuitanta, apostà per la creació d'un espai pedagògic multidisciplinari on desenvolupar tècniques corporals i de dansa .
8. Els grups i creadors fundadors de La Caldera van ser: Toni Mira de Nats Nus, Carles Sales de Búbulus, Álvaro de la Peña d'Iliacán, Carlos Mallol i Inés Bozza de Senza Tempo, Maria Rovira de Trànsit, Montse Colomé com a creadora *free lance*, Sol Picó, Lipi Hernández de Malqueridas i Alexis Eupierre de Lapsus Dansa.
9. Les sigles IT Dansa corresponen a Institut del Teatre. Companyia concebuda el 1997 dintre de l'estructura institucional de l'Escola Oficial de Dansa, dependent de la Diputació de Barcelona, amb l'objectiu d'establir un pont entre els alumnes graduats i la vida professional. Aquesta companyia ha estat dirigida des dels seus inicis per Catherine Allard (exballarina del Nederlands Dans Theater i de la Compañía Nacional de Danza, dirigida per Nacho Duato).