

Catalunya: la dansa al segle xx, una història truncada. Etapes històriques i estètiques

Ester Vendrell

La història de la dansa a Catalunya al llarg del segle xx ha estat un història «truncada», condicionada pel marc polític i social i pel context cultural.

Durant el darrer segle xx es poden reconèixer tres etapes clares i definides, tant pel que fa a la creació coreogràfica i la connexió amb l'avantguarda internacional, com pel que fa a la construcció d'una escola i per tant d'una identitat.

En aquest sentit, identifiquem tres períodes que responen a una primera etapa que va des de principis de segle fins al final de la guerra civil (1900-1939), una segona que coincideix amb la dictadura franquista (1939-1975) i una darrera que correspon als temps democràtics, iniciada a finals de 1975 i que arriba fins avui.

Aquestes tres etapes, en el context de la dansa, queden identificades per unes ruptures que determinen l'estat actual de la dansa, ja que han suposat un oblit de gèneres, un trencament de pedagogies i escoles i, com a conseqüència, una creació coreogràfica que a cada generació comença de zero, se sent òrfena i construeix noves bases. Això és sobretot manifest amb la no existència d'un repertori, uns mestres reconeguts com a tals i una tradició renovada. No hi ha doncs cap tipus de memòria viva de la nostra història de la dansa.

La primera etapa d'obertura política i social i d'assentament de les bases socials i culturals de la Catalunya moderna iniciada a la renaixença i continuada amb el modernisme i el noucentisme coincideix amb l'entrada dels primers corrents, estètics i teories de renovació del moviment i de la dansa teatral. Representen aquests corrents el duncanisme de ballarines com Josefina Cirera i Àurea de Sarrà, que tanmateix no deixen una empremta sòlida com a base pedagògica d'una dansa lliure que, més enllà d'incidir en una renovació visual i formal del fet coreogràfic, doni a la dansa un valor de creixement i de desenvolupament humà.

L'influx exòtic, i orientalista que a l'escena internacional representa la ballarina Ruth Saint-Denis, l'exemplifica bé l'artista Tórtola Valencia. Malgrat ser sevillana de naixement, la seva relació amb Catalunya i Barcelona va ser important, primer ballant als escenaris barcelonins i més tard retirant-se

a Barcelona després de la guerra civil. El seu silenci artístic i el seu llegat descansen als fons del MAE¹ de l'Institut del Teatre.

Tórtola Valencia va desenvolupar una carrera artística a nivell internacional que la va portar per escenaris d'Europa i d'Amèrica, i van reconèixer el seu talent intel·lectuals com Valle-Inclán, Eugeni d'Ors, Ramón Gómez de la Serna, Anselmo Nieto i Ignacio Zuloaga, entre d'altres. Les bases estètiques del seu treball es van construir a partir de la innovació plàstica i l'antiacademicisme que va suposar la influència dels Ballets Russos de Diàghilev, alhora que les aportacions i inspiracions orientals de Ruth Saint-Denis i el treball visual de la Loïe Fuller.

El dalcrozisme fou un dels grans focus de regeneració musical, pedagògica i plàstica que es produïren en el món de les arts aquest primer terç de segle. El mestre Joan Llongueres,² amb la creació de l'Institut de Rítmica i Plàstica en el marc de l'Orfeó Català el 1912, va posar la primera llavor i les bases d'un moviment que es va projectar tant al món professional de les arts escèniques com a la pedagogia catalana, a més de ser una eina terapèutica a partir del ritme.

El vessant més artístic cal situar-lo en connexió amb l'Escola Adrià Gual, on es formaren actors i el mateix director escènic begué dels influxos i els conceptes de renovació plàstica i visual que circulaven per Europa. Com a exemple destacar en aquest sentit la representació de l'obra *EL burgès gentilhome* pel Teatre Íntim d'Adrià Gual (1926), que tingué lloc al Coliseo Pompeya i el Palau de la Música de Barcelona amb acompanyament musical de Pau Casals i Joan Llongueres, Aureli Capmany dirigint les danses i la intervenció de Joan Magrinyà.

1. Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

2. Músic, poeta, pedagog i crític musical (1880-1953), el 1906 tingué coneixement de les aportacions de Dalcroze, amb qui es posà en contacte i va realitzar uns cursos d'estiu a Ginebra el 1908. En 1911 va seguir tot un curs acadèmic a Hellerau. El 1912 va crear l'Institut Català de Rítmica i Plàstica (únic a Espanya i dels primers que van existir arreu del món després del d'Hellerau). Va estendre el mètode a les escoles municipals i va combinar la seva tasca docent amb la crítica musical i la composició, camp en què va crear més d'un centenar de cançons amb gestos per a infants. La seva tasca professional i la seva aportació a la cultura catalana van ser reconegudes per destacats intel·lectuals de l'època, com Alexandre Galí, Agustí Pi i Sunyer, Adrià Gual, Lluís Millet i Antoni Nicolau. TRIAS LLONGUERES, Núria: «Institut Joan Llongueres», *Educar*, núm. 5, Ciències de l'Educació, Universitat Autònoma de Barcelona, 1984.

En el pla pedagògic i musical Joan Llongueres va introduir el seu mètode rítmic i de cançons amb gestos, amb què formava un gran nombre de professors de música, i va portar la rítmica a les escoles municipals i a l'Institut Escola de la Generalitat de Catalunya. El dalcrozisme s'estengué durant més de quinze anys, fins que la seva escola fou tancada per motius polítics després de la guerra civil, tot i que van reobrir-la en temps democràtics les filles i les nêtes del mestre. Tanmateix el dalcrozisme³ va continuar com a pedagogia musical per a infants dins un cercle d'escoles laiques catalanes, liderades per exalumnes, pedagogs i intel·lectuals de l'etapa de la Segona República, que tingueren empremta en els darrers anys del franquisme i que van ser pioneres també en unes noves pedagogies que penetraren a principis de segle i que potenciaven una educació activa i holística fent èmfasi en l'educació a través de les arts.

Pel que fa a la dansa «moderna» expressiva tant del corrent europeu representat per l'Ausdruckstanz com l'americà no hi ha a Catalunya constància d'influx, contaminació ni intercanvi. Malgrat quedar truncat a Europa pel nazisme i la Segona Guerra Mundial, aquest corrent va posar las bases de la dansa contemporània i la renovació del ballet de molts creadors europeus dels anys quaranta i cinquanta i ha estat revisat i actualitzat tant teòricament com artísticament per la darrera generació coreogràfica europea. L'únic vincle estret que es pot establir amb aquesta tendència fes la breu estada del ballarí i creador Joan Tena a l'escola de Harald Kreutzberg de Suïssa, que va fonamentar els plantejaments de treballs seus com *El mandarí meravellós* de Béla Bartók, amb la seva formació Ballets Joan Tena als anys cinquanta.

Ara bé, sense dubte el gran focus de penetració i de contacte de l'avantguarda i el major influx en l'evolució de la nostra dansa el tingueren el Ballets Russos de Diàghilev i les seves actuacions al teatre del Liceu de Barcelona. Les actuacions reiterades⁴ d'aquesta formació tan rellevant per a l'evolució

3. Per a una informació completa cal consultar MONES I MESTRE, Nèlida: *Joan Llongueres (1880-1953), l'introduïdor del dalcrozisme a Catalunya. Política, cultura i art del Noucentisme*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2000.

4. Segons Alfons Puig, la primera presència al teatre del Liceu de Barcelona fou el 1917 —al juny i l'octubre—, i a continuació el 1922, el 1924, el 1925 i el 1927. A la mort de Diàghilev en 1929, la formació dels Ballets de Montecarlo va visitar el Liceu de Barcelona a les temporades del 1933, el 1934, el 1935 i el 1936, dos mesos abans de l'alçament militar. PUIG I CLARAMUNT, Alfons: *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español*, Montaner y Simón, Barcelona, 1944, pp. 99-129.

de la dansa i les arts escèniques europees van marcar l'inici d'una modernització i una tradició al nostre país.

D'una banda, hi havia el somni d'un «Ballet Català» que integrés pintors, compositors i ballarins, i, de l'altra, una admiració per la renovació de la dansa acadèmica, que a casa nostra havia ja penetrat amb força al segle XIX a partir de les companyies italianes i franceses i que comptava amb mestres com Ricard Moragues i Pauleta Pàmies, però sobretot amb artistes internacionals com Roseta Mauri en els temps del Ballet Romàntic.

Amb les figures de Joan Magrinyà i Joan Tena, així com un extens nombre de protagonistes, l'admiració pel ballet penetra a Catalunya i aquest obté el reconeixement d'un ampli nucli d'intel·lectuals i artistes, entre els quals el crític d'art i historiador de la dansa Alfons Puig.

És indubtable que amb el relleu de Joan Magrinyà com a coreògraf de les òperes al Liceu i l'inici dels seus recitals (1932)⁵ es posa la primera pedra d'un moviment coreogràfic que pretenia consolidar-se a imatge del que succeïa a Anglaterra i França i el que havia d'esdevenir a Holanda, Suècia i molt d'altres països europeus amb els quals Joan Magrinyà tenia contacte.⁶

El franquisme va aïllar el país d'influxos i intercanvis, i per tant artísticament i pedagògicament va patir un retard que es va manifestar en la tècnica dels ballarins, la impossible entrada de mestres de reconeixement internacional i sobretot la planificació de la cultura des d'un estat de dret, que difongués i consolidés l'art de la dansa. La presència de Magrinyà com a coreògraf del Liceu fou un primer pas d'establiment d'una tradició de ballet que de seguida es veié limitada pel context de l'època i els interessos del teatre.

El neoclassicisme imperant a Europa i a Amèrica va passar de llarg a casa nostra, i només es va veure reflectit en l'estructuració coreogràfica i l'estil de les companyies privades de dansa espanyola que va sorgir amb força a partir

5. «Per primera vegada en la nostra història local de dansa, actua sol en una funció un ballarí espanyol, en un programa íntegre de ball. Juan Magriñá afronta l'aventura. El ple és absolut, la curiositat indescriptible. Llàstima que l'escenari escollit del Teatro Urquinaona sigui tan petit, insuficient per a un ballarí d'escola clàssica que amb dos salts el travessa». *Ibid.*, p. 109.

6. Cal recordar que Marie Rambert, Ninette De Valois i Frederick Ashton a Anglaterra són deutors de la seva experiència amb els Ballets Russos. Serge Lifar, coreògraf, mestre i director artístic del Ballet de l'Opéra de París va sorgir de les files dels Ballets de Diaghilev, així com els Ballets de Montecarlo i el mateix NY City Ballet de Blanchine són també herència d'aquella experiència artística. Amb totes aquestes formacions incipients Joan Magrinyà hi tingué contacte els anys anteriors a la guerra civil.

de finals del anys cinquanta, després d'un llarg exili, i que essencialment residien a Madrid.

Malgrat tot, Joan Magrinyà —paral·lelament al treball al teatre del Liceu de coreògraf de les temporades d'òpera—, va fundar la seva pròpia companyia Ballets de Barcelona (1951), i Joan Tena, des de la iniciativa privada i amb el suport de mecenes, va crear els Ballets Joan Tena (1954-1957). Es van posar així les bases d'una professió, que tanmateix no es va arribar a normalitzar en cap sentit a imatge dels països europeus, tal com es desitjava.

Al mateix temps es va posar la llavor d'una Escola de Ballet a Barcelona. D'una banda, l'Escola de Dansa de l'Institut del Teatre es va inaugurar el 1944 dirigida pel mateix J. Magrinyà i de l'altra la dansa clàssica es va estendre a Barcelona de manera no oficial gràcies a mestres i exballarines com Marina Noreg, Madame Elsa, Paul Goubé i altres ballarins estrangers instal·lats temporalment a Barcelona:

Al contrari del que hi havia establert als Teatres d'Òpera a tot el món, aquí el terreny de la Dansa, era un espai del domini únic i absolut de Juan Magriñá. Les senyores María Josefa Izard, Marina Goubanina, Elsa van Allen, Joop van Allen, en un temps Paul Gubé, Edmond Linval, tots dos de l'Òpera de París, Sacha Goudine i Boris Stroukoff en una altra escala de valors, sense oblidar Emilia García, d'indubtable talent i sensibilitat per a la dansa anomenada «lliure» a l'estil Duncan, eren noms que mereixien haver traspassat el llindar del Liceu per a omplir amb les seves classes i coreografies, el jardí encantat que els empresaris senyors Mestres, Arqués i Pamias, reservaren en exclusiva i durant més de 40 anys a Juan Magriñá. No és la meva intenció criticar la tasca que aquest va exercir, sempre correcta, però va limitar uns horitzons en els quals altres grans teatres d'òpera van assolir gran fama i prestigi.⁷

Però el terreny de la dansa no fou exclusiu del ballet durant tots aquests anys. La tradició havia fet forat i l'escola bolera i el flamenc eren una realitat i tenien una presència en la nostra cultura. El mateix Joan Magrinyà fou deixeble dels mestres Coronas en escola bolera i el mestre Bautista en ball espanyol, i en el seus recitals i creacions sempre va combinar les danses d'arrel espanyola amb la creació acadèmica. Els seus fonaments pedagògics doncs abraçaven les dues tendències: la dansa acadèmica i l'escola bolera i el ball espanyol.

7. TENA, Joan: *Crónica de una vocación*, Balmes, Barcelona, 2002, p. 64.

El flamenc, d'altra banda, era una realitat cultural evident que es manifestava en diferents estrats de la societat. A través dels cafès cantants envaïa les nits de festa i era la base de grans carreres professionals, com la de la gitana barcelonina Carmen Amaya. Sense anar més lluny el 1933, Joan Magrinyà i Carmen Amaya comparteixen programa en un espectacle organitzat pels Amics de l'Art Nou (ADLAN). Com molt bé relata Francisco Hidalgo Gómez, Barcelona ha estat un dels focus importants del flamenc fora d'Andalusia:

Tal com hem exposat en altres ocasions, Catalunya, i més concretament Barcelona, ha estat des de fa més d'un segle un dels enclavaments on l'Art Andalús, el flamenc, ha tingut una difusió més notable fora del seu àmbit nadiu. Catalunya ha donat més figures rellevants dins del món flamenc que algunes províncies andaluses. Igualment, només Sevilla i Madrid superarien Barcelona en nombre de locals. La dècada dels vint d'aquest segle i la primera meitat dels trenta és una època especialment activa per al flamenc a la ciutat comtal; és la segona localitat flamenca d'Espanya, més que Barcelona, només Madrid.⁸

Però el flamenc també va ser avantguarda:

En els anys vint i trenta es produeix un canvi positiu en l'apreciació del flamenc: aquests anys emmarquen l'acceptació del flamenc per destacats intel·lectuals de projecció exterior i la inserció del mateix en els moviments d'avantguarda que caracteritzen l'art europeu del segle XX en totes les seves facetes: teatre, música, literatura, dansa, escultura, pintura, etc.⁹

I en el context d'aquesta avantguarda neix el flamenc teatral del segle XX i l'estilització coreogràfica, amb creadors com Antònia Mercè «La Argentina», Vicente Escudero i Encarnación López «La Argentinita», que van liderar companyies internacionals i van emmirallar crítics i públic d'arreu del món sense res a envejar a Pàvlova, Mary Wigman o Isadora Duncan. Fins al Japó va arribar la seducció del flamenc, que artísticament fou reconegut amb la creació *Homenatge a La Argentina* (1977) del ballari butoh Kazuo Ono. Cal recordar que part del llegat de La Argentina es conserva també en els fons del MAE de Barcelona, i que Vicente Escudero, va instal·lar la seva residència a Barcelona fins a la mort el 1980, deixant com a llegat també la publicació *Mi baile*.¹⁰

8. HIDALGO GÓMEZ, Francisco: *Sebastià Gasch, el flamenco y Barcelona*, Carrena, Barcelona, 1998, p. 7.

9. *Ibid.*, p. 29.

10. ESCUDERO, Vicent: *Mi baile*, Ed. Montaner y Simón, Barcelona, 1947.

En l'àmbit d'aquesta tradició han existit a Catalunya professionals de primera fila, però de nou la dictadura va condicionar les seves vides. Alguns van marxar a l'exili artístic, altres van desenvolupar-se al país, amb els condicionaments que el règim imposava. El flamenc va prendre una connotació pejorativa amb el ressorgiment dels tablaos, que van substituir als anys seixanta, els antics cafès cantants i que foren «imatge cultural del règim» i reclam turístic d'un país en obertura.

Així doncs en sintonia amb aquesta tradició esmentarem uns protagonistes que feren la seva gran aportació en el terreny de la dansa espanyola: Mariemma, Emma Maleras, José de Udaeta, Rosita Segovia i José de la Vega, per citar-ne només alguns exemples. Emma Maleras es consagrà a la pedagogia després d'una experiència professional en la dansa. Amb una doble formació musical i de dansa va crear una metodologia d'aprenentatge de les castanyoles de concert. José de Udaeta, format amb els millors mestres de dansa espanyola i flamenc de l'època, com «La Quica», «El Estampío», Enrique Jiménez «El Cojo» i «Regla Ortega», va realitzar una llarga carrera internacional al costat de la seva parella de ball Susana Audeoud, i és encara avui una concertista de castanyoles excepcional. Rosita Segovia es va iniciar a Barcelona al costat del mestre Magrinyà i de la tradició de la dansa espanyola. També es formà a l'Havana al costat d'Alicia Alonso i els germans Alberto i Fernando Alonso i va entrar en el cercle dels Ballets del Coronel de Basil. El 1953 és cridada per Antonio Ruiz —quan funda la seva companyia privada— i és primera ballarina fins al 1969 en què abandona els escenaris per obrir escola a Barcelona.

José de la Vega arribà a Barcelona el 1953 després d'una primera formació i trajectòria professional a Sevilla. Va formar part de la companyia Ballet Espanyol d'Emma Maleras i posteriorment va treballar amb Pilar López, fins que va formar la seva pròpia companyia, amb què va girar internacionalment i va rebre el suport i elogis dels crítics Alfons Puig i Sebastià Gasch. A partir del 1974 es consagra a la pedagogia des de la seva escola de Barcelona, que encara avui és activa.

En resum, doncs, el marc artístic de la primera meitat de segle està marcat per la renovació de la tradició amb l'influx de l'avantguarda, evidenciat per un flamenc teatral i un creixent interès pel ballet modern, que desembocarà en el neoclassicisme a tot Europa, però amb la mancança de construir una companyia i escola sòlides a Catalunya.

L'últim quart de segle, que s'identifica amb l'etapa democràtica del país, ha estat marcat per una escena coreogràfica dominada en exclusiva per la dansa contemporània de tendència més avantguardista.

Coincidint amb els agitats anys seixanta, i l'ambient d'obertura així com de resistència a la dictadura, una alumna del mestre Magrinyà, Anna Maleras, i per consell de la seva tia Emma Maleras, marxa a l'escola de Rosella Hightower de Canes per ampliar els seus estudis de dansa clàssica, on impartia pedagogia un ballarí català de primera fila que havia desenvolupat la seva carrera a Europa: Josep Ferran. En descobrir la *modern dance* i la dansa jazz, Anna Maleras canvia l'objectiu del seu viatge i fa de pont i de pionera d'un canvi i una nova generació tant artística com pedagògica. El 1967 obre el seu estudi de dansa al carrer Teodora Lamadrid de Barcelona i inicia el darrer capítol de la història d'un segle.

L'ensenyament de la dansa moderna i contemporània es comença a imposar als sectors renovadors i joves de Barcelona. El seu esperit de llibertat, i les connotacions estètiques són més propers als joves i als nous temps que no pas l'encarcament d'una tradició que no s'havia pogut desenvolupar, regenerar ni exhibir fluïdament en sintonia amb la modernitat dels països europeus. El 1974 s'incorporen les classes de dansa contemporània a l'Institut del Teatre amb José Lainez,¹¹ i després d'ell un seguit de professors convidats procedents d'Europa i d'Àmerica arriben a Barcelona: G. Bellini, G. Collins, Gilberto Ruiz Lang i una extensíssima llista fins avui en centres privats.

Amb aquest dinamisme i entusiasme entre mestres i alumnes es comencen a crear les primers coreografies exhibides en mostres de dansa (1978, I Mostra de dansa a l'Institut del Teatre) i s'inicia un moviment coreogràfic pioner i renovador que afecta tot Espanya. El 1980 es crea el Departament de Dansa Contemporània i l'any 1981 s'obre La Fàbrica, espai de dansa i creació liderat per Toni Gelabert.

Amb la mort del dictador el país entra en una cursa de recuperació de les institucions democràtiques i una «normalització» cultural, educativa, econòmica i d'infraestructures.

Culturalment cal recuperar el temps perdut i posar-se al dia respecte a una Europa model, amb referents com França, Bèlgica i Alemanya sobretot, que han evolucionat després de la Segona Guerra Mundial com a grans potències i que en el terreny de les arts escèniques constitueixen el nucli de

11. Nascut a Sant Sebastià 1941, entre el 1963 i el 1969 viu i treballa a Àmsterdam, en el si del Het National Ballet, al costat del coreògraf Rudi van Dantzig. Al seu retorn al País Basc el 1969 forma el grup Anexa, que es perllonga fins al 1974, el mateix any que s'installa a Barcelona, on coordina els estudis de dansa contemporània i imparteix classes tècniques i tallers de composició a l'Institut del Teatre fins 1979. Des de llavors resideix i treballa entre el País Basc i Navarra.

l'avantguarda internacional, una avantguarda representada essencialment per les renovacions de Maurice Béjart d'una banda i la cultura teatral i plàstica americana de la segona meitat de segle, de l'altra, determinada pel teatre radical, el teatre visual, la performance, els happenings i la dansa postmoderna essencialment, en el context d'una societat dominada pels valors de la postmodernitat. Els festivals de teatre com Nancy i Avinyó són els referents estètics de programadors i creadors d'aquesta darrera etapa del segle xx.

S'inicia així una nova etapa cultural del país que d'una banda prové de les inquietuds culturals de la societat civil i de la resistència dels darrers anys del franquisme i de l'altra, emparada per les polítiques culturals que es dissenyen els primers anys democràtics, caracteritzades per una mirada «il·luminada» pel model francès de festivals, mostres, polítiques i subvencions.

La dansa, sense cap full de ruta a mitjà ni llarg termini, només es veurà beneficiada en aquest sentit les polítiques i la planificació del Departament de Cultura que vehicularà sobretot ajuts a partir del sistema de subvencions. La dansa s'enriquirà també arran de la planificació teatral i tota la geografia de festivals, mostres, teatres i programacions que donaran pas progressiu a l'entrada de l'escena internacional.

Les estructures institucionals educatives també són renovades. D'aquesta manera, entre el 1970 i el 1980 es reestructuren les direccions i els departaments de dansa de l'Institut del Teatre. En 1974 es jubila Joan Magrinyà i progressivament tot l'equip de professor deixebles i membres del seu nucli. El 1980 es crea el nou Departament de Dansa Contemporània, que té la fortuna de comptar amb dos factors de novetat a favor seu: els professors convidats anuals, i els tallers de composició dels alumnes, clau pel que fa al naixement i l'impuls d'una pedrera de joves creadors.

La renovació de fonaments es deixa sentir poc en el Departament de Dansa Espanyola. Fins ben entrats els anys democràtics no existeix el veritable relleu generacional que modifica plantejaments i que s'acosta a la realitat coreogràfica. De fet no sorgeixen formacions amb arrels de dansa espanyola fins als anys noranta: *Increpación* (1993) i *Color* (1994). Paral·lelament, el flamenc evoluciona com a ball en acadèmies privades, però no té un reflex en els escenaris de Catalunya. Es trenca el binomi i l'enllaç de l'aula a l'escenari i deixa de tenir visibilitat artística. La renovació és de baix a dalt. Si bé és apreciable una nova generació de flamenc musical a Catalunya, no succeeix el mateix en el terreny de la coreografia.

D'altra banda, la regeneració en el Departament de Dansa Clàssica és poc fluïda i contradictòria. Les diferents «escoles» o metodologies de les quals provenen els membres del departament creen contradiccions de plantejaments

artístics i pedagògics. La no existència d'una realitat artística paral·lela a aquest departament allunya cada cop més l'objectiu del treball de les aules de la realitat professional internacional. Malgrat que durant aquests anys retornen de l'exili intèrprets catalans en sintonia amb realitats sòlides, somiades per Magrinyà, no es consolida —ni tampoc s'hi posen els mitjans perquè així sigui—, cap ballet estable, ni s'impulsa un estil comú o metodologia.

Així doncs, Ramon Soler serà el pioner d'aquesta nova generació fundant el Ballet Contemporani de Barcelona (1975), que sota la seva direcció aplega un grup de ballarins sorgits de l'Institut del Teatre. El 1977, fruit d'una escisió interna es creen el Ballet Contemporani de Barcelona col·lectiu per un costat (1977-1997) i la Companyia de Dansa Ramon Soler per l'altre. La primera companyia s'orienta cap a la dansa contemporània, mentre que la segona és de tendència més neoclàssica. A la formació neoclàssica de Ramon Soler la seguiria l'efímera Companyia de Dansa de l'Institut del Teatre (1983-1985) i més tard la més seriosa aposta feta en aquest sentit per la iniciativa privada: la Companyia de Dansa Dart, dirigida per Guillermina Coll —darrera deixeble del mestre Magrinyà i ballarina reconeguda internacionalment—, el veritable pont generacional. Però la política de subvencions limita els horitzons. Malgrat les dificultats, a finals de segle es fa visible una darrera realitat: IT Dansa, Jove Companyia de l'Institut del Teatre, amb el tàndem Catherine Allard i Guillermina Coll. Un projecte de dalt a baix, que ha donat resultats més que evidents.

Durant aquests anys democràtics, s'ha escrit una nova pàgina de la dansa, configurada per diferents generacions de creadors contemporanis emparentats amb les avantguardes internacionals, i de reconeixement també internacional. Una generació liderada per Cesc Gelabert, Avelina Argüelles i Àngels Margarit, a qui han seguit grups i formacions com Ramon Oller amb Metros, Lanònima Imperial, Mal Pelo, Danat i un llarguíssim etcètera.

Aquesta nova generació ha tingut en comú el fet de formar-se tècnicament i estèticament en les bases de la dansa moderna i postmoderna americana sobretot, malgrat que cada formació ha entès la creació segons imaginariis personals molt oposats. Així doncs la creació coreogràfica d'aquests anys democràtics és representada per treballs amb bases abstractes conceptuals o plàstiques, de teatre dansa narrativa o de juxtaposició, teatre dansa de gran força visual, dansa performàtica i fins i tot una visió personal del butoh.

En canvi, els nous temps semblen haver esborrat qualsevol indicatiu d'història i de passat. És cert que amb la democràcia es fa taula rasa amb el passat més immediat, ja que el país necessita mirar endavant i oblidar una etapa històrica difícil. Però aquesta amnèsia sembla també haver afectat uns gènere-

res i un art. Les energies dels nous temps no han permès una anàlisi distanciada i exhaustiva de l'estat de la dansa ni la consciència que calia una gran renovació, però que hi havia unes bases i una tradició. Les institucions, les programacions, els festivals i les subvencions han oblidat que existia una història condicionada i recent i que d'una banda seguia viva en els ballarins que continuaven marxant a l'exili nodrint les millors formacions internacionals i de l'altra els ballarins que nodrien les companyies de dansa espanyola i de flamenc de la resta del país. No ha existit quasi cap intercanvi coreogràfic amb les altres comunitats autònomes del país ni cap festival exclusiu de dansa. Catalunya ha mirat cap a Europa i el temps s'ha emportat de l'escenari les castanyoles, el flamenc, la dansa «estilitzada» i tota possibilitat de consolidar el treball que d'altres van iniciar:

Hi ha una característica sanguínia en el català que, unit a la posició geogràfica, ha permès que bastants dels seus creadors tinguessin una visió internacional, global, de les coses: el català refusarà el fet de ser espanyol, però proclamarà el de ser europeu, occidental. És a dir, penso que alguns catalans tenen una aspiració global i que això és català tot i que sigui dins d'una majoria molt tancada sobre el catalanisme.¹²



12. GELABERT, Cesc: «Característiques de la meua obra en relació a Catalunya i Espanya», GARCIA FERRER, J. M.; ROM, Martí (ed.): *Cesc Gelabert*, Ed. Enginyers Industrials de Catalunya, Barcelona, 1990.