

Jordi Fàbrega i Górriz

# ANNA MALERAS



PASSIÓ  
PER LA  
DANSA



Diputació  
Barcelona

| Institut del Teatre

Aquest llibre es va iniciar en ocasió del centenari de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona i vol ser un homenatge a Anna Maleras, pionera de la dansa jazz i de la dansa moderna i contemporània al nostre país.

Anna Maleras, passió per la dansa és una obra compilada i escrita per Jordi Fàbrega a partir d'entrevistes a coreògrafs, pedagogs, historiadors, amics i col·laboradors: Cesc Gelabert, Toni Jodar, Agustí Ros, Montse Colomé, Anna Griñó, Esperança Aragonès, Anne Mittelholzer, Xènia Gumà, Víctor Rodrigo, Ester Vendrell, Roberto Fratini, Guillermina Coll, Neus Fernández, Hermann Bonnín, Guido Tuveri i Gerard Regot. Inclou també el testimoni de persones rellevants del món de la dansa, la crítica i la cultura: Delfi Colomé, Sebastià Gasch, Ferran Mascarell, Joan Francesc Marco, Jordi Font, Francesc Casadesús, Keith Morino, Anna Sánchez, Àngels Margarit, Diola Maristany, Jan Manion, Jean-Marc Colet i Carl Paris. Tots ells pertanyen a diferents períodes del recorregut professional d'Anna Maleras, des dels seus inicis fins a la darrera dècada, i dibuixen un ampli ventall d'opinió del mig segle de treball pedagògic i de promoció de la dansa dut a terme per la nostra protagonista.

Hem volgut fer un text proper al lector, sense estalviar el rigor de la contextualització de cada etapa artística d'Anna Maleras, fruit d'una recerca acurada entorn del món de la dansa, tant en l'àmbit nacional com internacional. El text està pensat com un conjunt de testimonis de diferents veus que van dibuixant la personalitat artística i professional de la nostra protagonista, on conviuen els seus comentaris, les entrevistes a diferents personatges i les referències documentades de determinats esdeveniments històrics del món de la dansa.

Esperem que aquesta obra serveixi com a homenatge a la seva tasca de tants anys, i que les noves generacions coneguin la feina de molts lluitadors per la cultura que mai no van defallir i que van ajudar a transformar la realitat que els envoltava.



# **Anna Maleras,** passió per la dansa

# **Anna Maleras,** passió per la dansa

Jordi Fàbrega i Górriz



**Diputació  
Barcelona**

| Institut del Teatre

Sigles empleades en la descripció de les imatges:

AD	Autor desconegut
CAM	Collecció Anna Maleras
CDMAE-IT	Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre

© del text: Jordi Fàbrega i Górriz

© d'aquesta edició: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona

Tel. 932 273 900

[i.teatre@diba.cat](mailto:i.teatre@diba.cat)

[www.institutdelteatre.cat](http://www.institutdelteatre.cat)

Febrer de 2017

Disseny i maquetació: Moelmo, SCP

Producció: Gabinet de Premsa i Comunicació de la Diputació de Barcelona

Impressió: Novoprint, SA

Dipòsit legal: B 2404-2017

ISBN: 978-84-9803-765-4

ISBN versió paper: 978-84-9803-764-7

Fotografia de coberta: AD. CAM

# Índex

Presentació .....	9
1. Introducció .....	15
2. Els inicis .....	29
2.1. De Joan Llongueres a l'Institut del Teatre .....	29
2.2. De Joan Magriñà a la Sección Femenina .....	41
3. Canes i la descoberta del jazz .....	67
3.1. Taula rodona sobre el jazz .....	79
3.2. Amb l'Anna, el jazz i el contemporani entren a l'Institut del Teatre .....	92
4. La dansa contemporània .....	105
4.1. L'arribada de la dansa contemporània a Europa i a Catalunya .....	110
5. L'escola: Estudi Anna Maleras .....	139
6. Grup Estudi Anna Maleras. L'Anna coreògrafa .....	171
7. Els <i>stages</i> .....	205

---

8. Anna Maleras pedagoga .....	237
9. Més sobre l'Anna, els ballarins i la dansa .....	247
10. L'Anna en el panorama de la dansa a Catalunya. Testimonis .....	257
Agraïments .....	285

## Presentació

Aquest llibre es va iniciar en ocasió del centenari de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona i vol ser un homenatge a Anna Maleras, pionera de la dansa jazz i de la dansa moderna i contemporània al nostre país.

És un text escrit a partir d'entrevistes a coreògrafs, pedagogs, historiadors, amics i col·laboradors de l'Anna: Cesc Gelabert, Toni Jodar, Agustí Ros, Montse Colomé, Anna Griñó, Esperança Aragonès, Anne Mittelholzer, Xènia Gumà, Víctor Rodrigo, Ester Vendrell, Roberto Fratini, Guillermina Coll, Neus Fernández, Hermann Bonnín, Guido Tuveri i Gerard Regot.

Inclou també el testimoni de persones rellevants del món de la dansa, la crítica i la cultura: Delfí Colomé, Sebastià Gasch, Ferran Mascarell, Joan Francesc Marco, Jordi Font, Francesc Casadesús, Keith Morino, Anna Sánchez, Àngels Margarit, Diola Maristany, Jan Manion, Jean-Marc Colet i Carl Paris.

Tots ells pertanyen a diferents períodes del recorregut professional de l'Anna, des dels seus inicis fins a la darrera dècada, i dibuixen un ampli ventall d'opinió dels 47 anys de treball pedagògic i de promoció de la dansa duts a terme per la nostra protagonista.



Les entrevistes i el recull de testimonis es van dur a terme entre el 2012 i el 2013. El llibre es va acabar de redactar el 2014.

A tots el nostre agraïment més sincer, perquè sense ells no s'hauria pogut escriure aquest llibre.

Així mateix, volem donar les gràcies al personal del Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre (MAE), per la seva col·laboració necessària per documentar gràficament aquest llibre.

Hem volgut fer un text proper al lector, sense estalviar el rigor de la contextualització de cada etapa artística d'Anna Maleras, fruit d'una recerca acurada entorn del món de la dansa, tant en l'àmbit nacional com internacional. El text està pensat com un conjunt de testimonis de diferents veus que van dibuixant la personalitat artística i professional de la nostra protagonista, on hi conviuen els comentaris de l'Anna amb les entrevistes a diferents personatges i les referències documentades de determinats esdeveniments històrics del món de la dansa.

Bo i que el llibre està escrit en català, hi hem volgut deixar en castellà aquelles entrevistes o textos que foren enregistrats o rebuts en aquesta llengua.

Finalment, atesa la diversitat d'intervencions que van teixint el llibre, hem destacat les paraules de l'Anna en cada apartat.

Institut del Teatre

***Anna Maleras, passió per la dansa*** és una obra compilada i escrita per Jordi Fàbrega, a partir d'entrevistes a coreògrafs, pedagogs, historiadors, amics i col·laboradors d'Anna Maleras i de testimonis de persones rellevants del món de la dansa i de la cultura

Entrevistes a:

Cesc Gelabert, Toni Jodar, Agustí Ros, Montse Colomé, Anna Griñó, Esperança Aragonès, Anne Mittelholzer, Xènia Gumà, Víctor Rodrigo, Ester Vendrell, Roberto Fratini, Guillermina Coll, Neus Fernández, Hermann Bonnín, Guido Tuveri i Gerard Regot.

Testimonis de:

Delfí Colomé, Sebastià Gasch, Ferran Mascarell, Joan Francesc Marco, Jordi Font, Francesc Casadesús, Keith Morino, Anna Sánchez, Àngels Margarit, Diola Maristany, Jan Manion, Jean-Marc Colet i Carl Paris.



*Anna Maleras a Hollywood, convidada pels ballarins i professors Jackie i Bill Landrum, que va conèixer a Canes. Fotografia d'AD. CAM*

El meu gran amor, més enllà de la meva filla, ha estat la dansa. El millor que he fet ha estat dedicar-m'hi, i no escatimar esforços per fer allò en el que creia. Així, el treball es transforma en plaer i la passió per allò que estimes et fa arribar més lluny. No es pot divagar, ni dubtar. S'ha d'agafar la directa cap a la teva fita i lluitar. Això és tot. No sempre és fàcil, però si un n'està convençut seguirà endavant i, el que és més important, quedarà satisfet d'ell mateix.

En el meu camí m'han ajudat altres coses: la música sobretot, la literatura, el cinema, el teatre i tot allò que enriqueix l'art de la dansa. Si en tingués la possibilitat... tornaria a repetir el mateix camí.

ANNA MALERAS



*Anna Maleras en un moment de repòs en un dels seus stages de dansa.  
Fotografia d'AD. CAM*

## I

# Introducció

«La danza es, aún en nuestros días, la única de las manifestaciones artísticas de las que una persona supuestamente culta puede, sin ruborizarse, ignorarlo todo.»<sup>1</sup>

DELFI COLOMÉ

Contundents paraules de Delfí Colomé, amic íntim de l'Anna i company de viatge en la gran aventura de renovar la dansa al nostre país, d'obrir les portes a l'aire fresc de la dansa jazz, la dansa moderna i contemporània. Paraules escrites l'any 1989 que encara avui són vigents i que reflecteixen la imatge social de la dansa al nostre país. Mots que ens assenyalen, bo i que les condicions han millorat força, la feina que encara queda per fer, el llarg camí a recórrer, al capdavant del qual trobarem sovint les petjades d'Anna Maleras.

A final dels anys setanta, a Palma, Delfí Colomé feia aquest retrat de l'Anna:

1. Paraules extretes del llibre de Delfí Colomé *El indiscreto encanto de la danza*, editat per Turner Publicaciones S.A., Madrid 1989, p. 14.

En un primer plano, una coreógrafa —vistiendo unas abigarradas mallas— alza los brazos, en una horizontal tan perfecta como grácil, y ladea su cabeza mirando a la cámara con dulce picardía. Pelo corto; cortísimo. Rasgos bellamente contundentes, labios distendidos. Todo en ella denota fuerza, decisión, coraje, seguridad. Detrás, un grupo de bailarines sigue con atención sus indicaciones. Es Anna Maleras, dirigiendo uno de sus legendarios *stages* internacionales de danza moderna y jazz.<sup>2</sup>

I, uns anys abans, al maig del 1972, a la revista *Destino*, Sebastià Gasch dibuixava així l'Anna:

Silueta graciosa y ligera, el fuego de la juventud resplandece en la mirada de Anna Maleras. Sus gestos y actitudes son precisos, seguros, casi felinos, armoniosos, y sus realizaciones, fruto de una sorprendente imaginación plástica y dinámica, llevan la huella de su enérgica personalidad y reflejan un temperamento fuera de lo corriente.

Però, qui ha estat aquesta pionera i lluitadora per la dansa a Catalunya? Per què es va dedicar a aquest art? En quin context social i artístic li va tocar de viure? Com es va iniciar en la dansa moderna i el jazz? Quina ha estat la seva influència en la dansa contemporània a Catalunya i Espanya? Quin és el seu llegat?

Hem volgut donar resposta a totes aquestes preguntes en aquest llibre que ara teniu a les mans, esperant que aquesta obra serveixi com a homenatge a la seva tasca de tants anys, perquè les noves generacions coneguin la feina de molts lluitadors per la cultura que mai no van defallir i que van ajudar a transformar la realitat que els envoltava.

2. Comentari de Delfí Colomé a *Pensar la dansa*, Turner Publicaciones S.L., Madrid, 2007, p. 67.

Quan l'Anna va néixer, la seva ciutat, Barcelona, i el seu país, acabaven de caure en el pou de la història, una foradada de més de quaranta anys: la dictadura franquista. I, més enllà dels Pirineus, la Segona Guerra Mundial feia estralls esgarrifosos. Un despertar a la vida gens engrescador, prou negre perquè algú decidís fer-hi llum, i sobretot en el món de la dansa. S'havia de ser una mica com l'Anna, lluitadora, tenir les coses clares, molt treballadora, emprenedora, il·lusionada i il·lusionadora, capaç d'engrescar-se i d'engrescar, capaç d'estimar els seus projectes fins a les darreres conseqüències, no defallir, i sempre estudiar i estudiar, aprendre, estar al dia del que es fa, no acomodar-se, ser curiosa, tossuda. Ser una apassionada de la vida i de la dansa.

L'Anna neix al bell mig d'una frontissa històrica, en un moment que es deixava enrere una tradició de dansa bolera, de flamenc i dansa clàssica que havia aconseguit grans fites d'excel·lència (al darrer terç del segle XIX i primer del segle XX) per iniciar una etapa erma, trista, dura, de pèrdues irreparables on tot havia de començar de nou.

Durant el segle XIX es podia veure dansa —*baile español*, dansa bolera i «dansa estrangera», clàssica—, al Teatre Principal i al Gran Teatre del Liceu (dintre i fora de les òperes) i, en menor mesura, al Teatre Circ Barcelonès, al Teatre Tívoli o al Teatre Novetats.<sup>3</sup> Però també es podia gaudir de boleres i de flamenc als cafès concert que hi havia a la ciutat (a Barcelona, el 1911 n'hi havia 145<sup>4</sup>): l'Edén, l'Alcázar, el Palacio de Cristal, la Gran Peña, el Villa Rosa —café flamenc—, El Trianón, el Kursaal Imperial, etc. I a partir del naixement del

3. Noms destacats d'aquella època són Marià Camprubí i Dolors Serral, Joan Camprubí, el mestre Coronas, Roseta Mauri, Ricard Moragas, Pauleta Pàmies, etc.

4. Informació que es pot ampliar en el llibre d'Eduard Molner i Xavier Albertí Carrer *escena, El Paral·lel 1892-1930*, Viena Edicions, Barcelona, 2012.





*Antonia Mercé, La Argentina, una de les grans ballarines de flamenc que es podien veure a Barcelona als anys trenta.  
Cartell de Madame d'Ora (Dora Kallmus). CDMAE-IT*

Paral·lel, i més concretament a principi del segle xx, es podia gaudir de sarsueles, de nou ressorgides, i de revistes musicals (amb les quals arribaren les grans innovacions escenotècniques), on el ball tenia un paper destacat. Es podia veure ballar el cancan francès, la polca, la masurca, el xotis, etc., a La Buena Sombra, a l'Edén-Concert, a l'Arnau, a l'Alcázar i als grans teatres com el Teatre Circ Olympia, el Teatre Nou, el Teatre Còmic, el Principal Palace, el Teatre Tívoli (ballet sobre gel), als que van arribar les sonoritats jazzístiques i els ritmes antillans. També hi havia ball als espectacles de varietats, amb el *cake-walk*, les *machiches*, les havaneres, les rumbes i els primers tangos argentins, que portaren l'esplendor a la Sala Imperio, al Salón Doré o al Teatre Eldorado. En aquests espectacles es ballaven, a més, jotes, sardanes, *muñeiras*, i es podien apreciar les grans figures del flamenc d'aquell moment (l'Estampío, Antonia Mercé, dita *La Argentina*, etc.).

Als anys vint, el jazz americà s'obre camí a Barcelona, i el *shimmy*, l'*on-step*, el *pericon*, el xarleston, etc., envaeixen salons i envelats, fins a presentar-se al Teatre Romea. Als anys trenta, es ballava el *jazz-hot*, el *rag-time* i el *black-bottom*; al Teatre Novetats estrenava Vicente Escudero, i al bar del Manquet actuava un *cuadro flamenco* amb Carmen Amaya, la *Capitana*, la *Faraona* i la *Romerito*. El 1934 Antonia Mercé, *La Argentina*, ballava al Teatre Barcelona i Encarnación López, *La Argentinita*, al Teatre Poliorama. Joan Magriñà estrenava espectacle l'any 1932 al Teatre Urquinaona i l'any 1935 al Teatre Barcelona. Etcètera.

Durant el primer terç del segle xx entren a Barcelona alguns dels nous corrents artístics i estètics de la dansa europea. Es poden apreciar les danses de Tórtola Valencia —fins i tot amb la cupletista Raquel Meller—, plenes d'exotisme oriental, inspirades en l'estètica de Ruth Saint-Denis, i les danses lliures d'influència duncaniana de Josefina Cirera i Àurea de Sarrà. Ja abans, a partir de la segona meitat del se-



Tórtola Valencia, en una imatge datada del 1915, representà els nous corrents artístics i estètics que arribaren a Barcelona dins el primer terç del segle xx. Fotografia d'Adolf Mas i Ginesta.

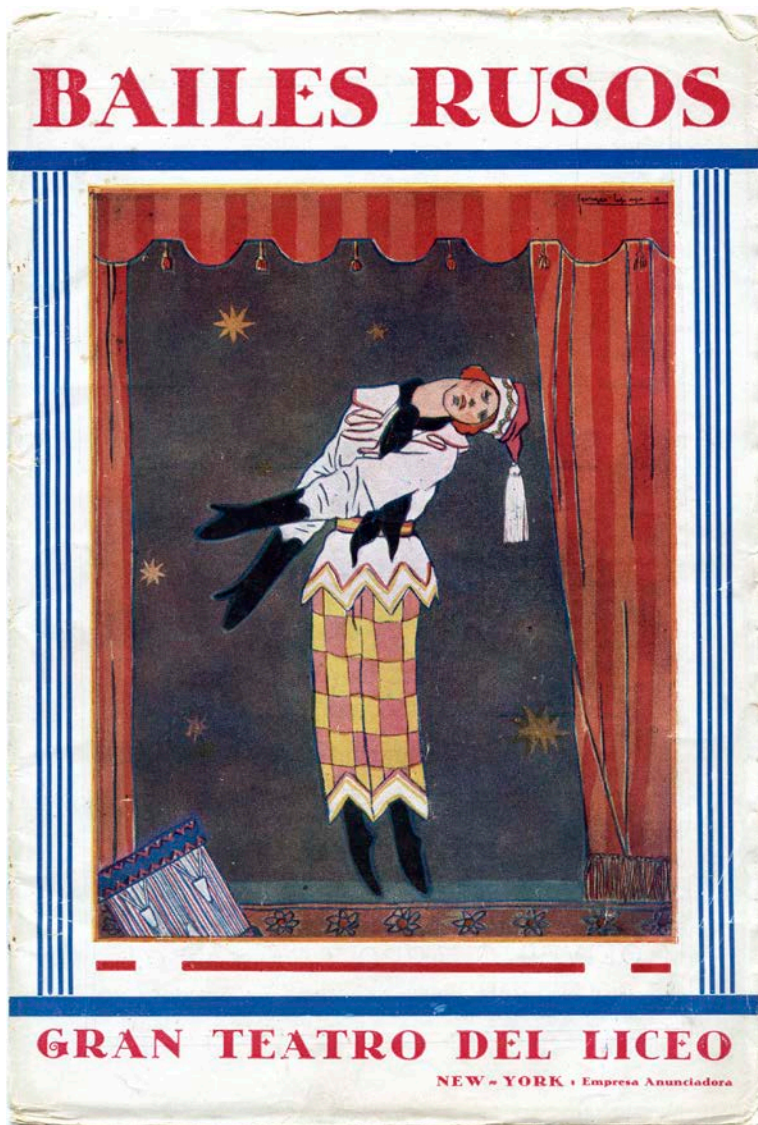
CDMAE-IT

gle XIX, com hem dit, es poden veure a Barcelona, sobretot al Liceu, grans figures de la «dansa estrangera», contractades generalment com a primeres ballarines del cos de ball d'aquest gran teatre. Ara bé, significativa i marcant un abans i un després, influent de manera decisiva la dansa a Barcelona, fou la visita dels Ballets Russos al 1917, que repetiren aquí les seves actuacions durant uns quants anys fins a la mort de Diaghilev —1918, 1924, 1925, 1927. Pel Liceu passaren Nijinsky, Massine, Fokine, Balanchine, Lifar, Doline, Nijinska, Tchernicheva, Sokolova, etc., amb música de Stravinski, Ravel, Debussy, Poulenc, Auric, Prokofiev i amb propostes plàstiques de Picasso, Max Ernst, Miró, Bask, Benois, Pere Pruna, etc. En definitiva una veritable revolució dansística amb què el públic quedà sorprès i meravellat, perquè no s'havia vist res semblant a Barcelona: el nivell tècnic i artístic era impressionant. Portaven una altra manera de fer, d'entendre la dansa, i sobretot de ballar, d'interpretar, allunyada del mecanicisme i la fredor en què s'havia convertit el darrer ball romàntic mancat de vida escènica. Aquestes actuacions no deixaren indiferent Joan Magriñà (que seria més tard «el mestre» de l'Anna), i de qui tots reconeixien la influència artística pel fet que subscrivia aquesta nova manera d'interpretar el ball que ara entrava a Barcelona.

També cal recordar la presentació dels Ballets Suecs de Rolf de Maré al Teatre Novetats el 1920; a l'Exposició Universal de 1929 va actuar a Barcelona una companyia de Kabuki, i al Liceu el Ballet de l'Òpera de París; també al Liceu la companyia d'Anna Pavlova va ballar al 1930; i de l'any 1933 al 1936 vingueren els Ballets Russos de Montecarlo de W. Basil —l'any 1934 Massine coreografià un ballet amb música de jazz americà—, amb coreografies de Massine, Fokine, Petipa, Balanchine i Lifar. El 1933 Nijinska ballava al Teatre Nou del Paral·lel.



Cartell dels Ballets Russos de l'espectacle Sherezade.  
Gran Teatre del Liceu, 1913. CDMAE-IT



*Programa de mà dels Ballets Russos de l'espectacle Petruixka.  
Gran Teatre del Liceu, 1917. CDMAE-IT*

Una ciutat, Barcelona, doncs, oberta a la dansa en tots els seus estils.

Un cop acabada la Guerra Civil, coincidint amb el naixement de l'Anna, s'iniciava una travessa pel desert artístic i cultural que havia de durar molt de temps. Si bé als anys quaranta al Gran Teatre del Liceu es presentaren algunes destacades companyies de dansa,<sup>5</sup> calgué esperar fins als anys cinquanta i seixanta perquè la programació internacional de dansa reprengués certa regularitat.

Mentrestant es podia veure ballar figures com, entre altres, Vicente Escudero, Mariemma o Laura Santelmo, Trini Borrull, Teresina Boronat (finalment passà a l'exili a París i no va tornar fins el 1976), María de Ávila, Joan Magriñà i els seus deixebles (Filo Feliu, Josep Ferran, etc.), que actuaven al Palau de la Música, al Teatre Comèdia, al Tívoli o el Romea. Hi havia molt poca programació de dansa, i per això les presentacions dels finals de curs de les poques escoles de dansa que anaven sorgint prengueren rang d'estrena. El país, desconnectat dels nous corrents artístics i estètics europeus, no va ser visitat per la nova dansa expressionista europea impulsada per Rudolf Laban, Mary Wigman o Kurt Jooss, ni es desenvolupà la dansa neoclàssica ni la dansa moderna. Fins l'any 1959 no es va poder veure una petita companyia de Béjar al Palau de la Música —que va tenir molt poc ressò—, o la gran companyia del xx<sup>ème</sup> Siècle al Liceu l'any 1973; fins

5. El 1940, el Ballet de l'Òpera de París, de Serge Lifar; el 1942, Paul Goubé, dels Ballets Russos de Montecarlo (era una gala i ballà amb Yvonne Alexander); el 1947, els Ballets Russos de Montecarlo de W. Basil; el 1948, el Ballet del Teatre de l'Òpera de Roma.

Informació extreta de l'article de Xosé Aviñoa «Les Institucions. La dansa al segle xx», dins del llibre *Història de la dansa a Catalunya*, amb textos de Pilar Llorens, Xosé Aviñoa, Isidre Rubio i Anna Vidal. La Caixa, Barcelona, 1987.



Joan Magriñà en una fotografia de la Polka de l'equilibrista, coreografia que s'estrenà al Teatre Urquinaona el 31 de maig de 1932.  
Fotografia d'AD. CDMAE-IT





La gran ballarina de flamenc Carmen Amaya, fotografiada l'any 1948 per Saus. CDMAE-IT

l'any 1966 no es pogué contemplar la companyia de Merce Cunningham al Teatre Prado de Sitges —que passà quasi desapercebuda— o, més tard, al Festival Grec, l'any 1985; la Nikolais Dance Theater no va venir al Liceu fins el 1974, i l'emblemàtica Martha Graham Dance Company no arribà a Barcelona fins el 1986, al Festival Grec, seixanta anys després de la seva creació. Tot arribà amb gran retard, amb massa retard.

De la mateixa manera, allò que s'havia guanyat i que costa tant a una societat de crear, els seus artistes, es va anar perdent: després de la Guerra Civil, molts ballarins dels diferents estils de dansa (sobretot de dansa bolera i de flamenc) es van haver d'exiliar, i d'altres hagueren de sortir a l'estranger per poder treballar.

La represa de la dansa a Barcelona i a Catalunya seria lenta, molt lenta... I ja no tornaria a ser el mateix, ni pel nombre de teatres i sales que programaven dansa, ni pel nombre de representacions que s'hi feien, ni pel nombre d'espectadors que hi acudien, ni per la vinculació de les classes populars a la dansa, ni per la varietat i qualitat dels espectacles que s'oferien, que havien fet de Barcelona, com hem dit, una ciutat dins del panorama internacional, de les més obertes a tots els estils de dansa. Calia tornar a començar. I aquí hi tindrà un paper protagonista la persona d'Anna Maleras.

## Els inicis

### 2.1. De Joan Llongueres a l'Institut del Teatre

Anna Maleras va fer les seves primeres passes en la dansa de la mà del mestre Joan Llongueres, que li va deixar una profunda empremta i, d'alguna manera, va exercir sobre ella una influència determinant per al seu futur. Joan Llongueres, després d'haver estudiat a l'escola d'Émile Jaques-Dalcroze<sup>1</sup> a Hellerau,<sup>2</sup> prop de Dresden, i amb el suport dels mestres Lluís Millet i Francesc Pujol, el 1913 fundà l'Institut Català de Rítmica i Plàstica dins l'estructura de l'Orfeó Català —abans que Dalcroze fundés el seu institut a Ginebra el 1915. Les funcions pedagògiques de l'Institut eren dedicades a l'ensenyament de la rítmica i la plàstica per a infants i adults i a la formació de mestres de música en la metodologia de la rítmica. El 1913 Joan Llongueres també va formar part del claustre de professors fundacional de l'Es-

1. Amb Dalcroze estudiaren diverses personalitats de la dansa: Marie Rambert, Antony Tudor, Rosalia Chladek, Mary Wigman, Hanya Holm, etc.

2. La formació que es donava en aquell moment es deia 'gimnàstica rítmica', i donava dret al Diploma del Mètode de l'Institut Dalcroze.



*El mestre Joan Llongueres amb els seus deixebles.*  
Fotografia d'AD. CDMAE-IT

cola Catalana d'Art Dramàtic, avui Institut del Teatre; hi donà classes fins al curs 1915-1916.

*Anna, quan vas començar amb el mestre Llongueres?*

**AM.** Devia ser el 1946 o 1947, a sis o set anys. Vaig iniciar les classes de rítmica al Palau de la Música, «punto de resistencia del catalán». A la sala que actualment ocupa el bar del segon pis hi havia un piano i el senyor Llongueres, ja gran, tot prim, donava classes a criatures de sis o set anys. La seva filla i les seves nétes l'ajudaven. El senyor Llongueres no cobrava; les classes eren gratuïtes per als infants catalans. La meva mare se'n va assabentar i m'hi va inscriure. Un cop l'any, participàvem en el concert de Sant Esteve amb el cor infantil de l'Orfeó Català i l'orquestra —cantàvem en català i castellà—, amb escenografia i vestuari que hi posava el senyor Llongueres. Nosaltres no pagàvem res.

De 1912 a 1949, el Palau de la Música Catalana celebrà les Festes de la Rítmica, «Cançons i Jocs d'Infants», amb orquestra dirigida pel seu fill, i amb la col·laboració de l'Orfeó Català. Hi ballàvem totes les alumnes de rítmica i plàstica.

L'Anna va fer sis cursos a la seva escola, fins a la mort del mestre l'any 1953. Hi va estudiar solfeig, rítmica i plàstica animada.

*Què recordes del mestratge de Joan Llongueres? Què et va aportar?*

**AM.** Que tingués ganes de ballar i de seguir amb la música. El seu sistema era el de Jacques Dalcroze, la dansa posada en el cos, el ritme amb al moviment del cos. Era ideal. Sense adonar-te'n començaves a moure't al compàs de quatre, al compàs de tres, etc. Resultava molt més divertit que solfejar. Després vaig estudiar música i ho vaig poder comprovar. Solfejar era molt pesat, però d'aquella manera era molt més bonic i fàcil d'estudiar. I vaig poder trepitjar l'escenari del Palau de la Música ballant a l'edat de sis o set anys. De ben petita ja m'agradava l'escenari...

Certament, la tasca desenvolupada per Joan Llongueres i el seu Institut va ser importantíssima per a la societat catalana de l'època, tant des dels punts de vista artístic i cultural com políticament, perquè va esdevenir un centre de difusió del dalcrozisme en l'art i l'ensenyament, i també un focus de resistència del català en plena dictadura franquista (impulsada per un sector de la burgesia catalana, tal com passarà després amb el Liceu). Ho explica Neus Fernández,<sup>3</sup> expresidenta de l'Associació Espanyola de Rítmica, que va obtenir la Licence en Rítmica Dalcroze per l'Ins-

3. Del 2004 al 2008 va estar al comitè de la FIER (Fédération Internationale des Enseignants de la Ritmique), amb delegats en 22 països.

titut Dalcroze de Ginebra, i professora de música a l'Institut del Teatre:

«Una de les grans aportacions de Llongueres és la introducció de la música a l'educació primària, en l'educació integral de l'infant, si avui hi ha música dins de l'educació primària és gràcies a Joan Llongueres. A través de la rítmica s'ensenyava la música. La rítmica treballa la música amb uns aspectes que la pedagogia musical tradicional desconeix, com és el corporal, l'espacial, l'energètic, atès que el principi de Jaques Dalcroze és l'afinació del cos i l'oïda amb l'entrenament a través del temps, l'espai i l'energia. Laban en fou un gran coneixedor i seguidor. L'èxit de la Rítmica Dalcroze és fer que l'infant treballi des de tots els prismes de les seves intel·ligències (espacial, matemàtica, musical, lingüística, memòria kinestèsica, etc.). Per formar la persona, per harmonitzar-la, per fer-la respectuosa, per tenir una bona escolta vers els altres, ha de tenir una bona educació musical.»<sup>4</sup>

En aquest sentit, en el programa de mà de la funció del 18 de novembre de 1923 —«Sessió selecta d'art» a càrrec de l'Institut Català de Rítmica i Plàstica dirigit i fundat per Joan Llongueres—, podem llegir aquesta presentació:

L'estudi de la Rítmica fortifica el sentit mètric i el sentiment rítmic, gràcies a l'estudi conjunt dels ritmes naturals del cos i dels ritmes artístics de la música. Tendeix a regularitzar les funcions nervioses, a reforçar la voluntat, a desenrotllar la imaginació i a harmonitzar les facultats corporals i espirituals. Cer-

4. Neus Fernández explica que Joan Llongueres va fer com Dalcroze: no va publicar mai els seus quaderns, perquè, després, cadascú apliqués convenientment el mètode a la seva realitat segons el seu context de treball. I perquè, en darrer terme, era un coneixement que s'havia d'adquirir amb la pràctica de l'experimentació.

ca triomfar de les resistències d'ordre intel·lectual o físic que contrarien els ritmes naturals de la personalitat, assegurant a la mateixa més consciència i més llibertat, i augmentant, en-sembla, els seus mitjans de realització.

Si bé el mètode de Llongueres no tenia com a objectiu formar professionals de la dansa, en la pràctica, formava persones sensibles que després serien capaces d'apreciar-la.

L'Anna va començar a estudiar amb Joan Llongueres quan el jazz era la música preferida dels joves europeus (a Europa, l'Estat espanyol no comptava) i la cultura popular estava marcada per moltes referències americanes. Katherine Dunham, la pionera de la dansa negra (afroamericana), feia gires per Europa amb la seva companyia, creada l'any 1936, i molts dels seus ballarins, a partir dels anys cinquanta i seixanta, donaren origen a l'ensenyament de la dansa jazz. Aquells anys hi ha una emergència de la tècnica Dunham que combinava vocabulari clàssic i modern amb elements afrocaribenys, la flexibilitat del tors, l'articulació precisa i dissociada de la pelvis i les extremitats, l'oposició controlada de certes parts del cos i la complexitat rítmica. Era l'època daurada de les comèdies musicals de Hollywood i Broadway. El jazz als Estats Units havia esdevingut la música de l'Amèrica blanca.

A més a més, Roland Petit estrenava *Le Jeune homme et la Mort* a París (1945); George Balanchine, *Les Quatre tempéraments* a Nova York (1946) Martha Graham, *Night Journey* a Nova York (1947), José Limón *The Moor's Pavanne* a Nova York (1949).<sup>5</sup>

5. Altres estrenes importants: *Le Chevalier et la demoiselle* i *Istar* de Lifar, a París (1941), *Pillar of fire* de Tudor, a Nova York, i *Joan de Zarissa* de Lifar, a París (1942), *Suite en Blanc* de Lifar, a París (1943), *Fancy free* de Robbins, a Nova York (1944), *Les forains* de Roland Petit, i *Jeu de cartes* de Charrat, a París (1945),

En aquests anys, es funden l'American Ballet (1940) i el New York City Ballet (1948); s'obren així mateix, a Manchester, l'Art of Mouvement Studio (el 1948, traslladat el 1953 a Addlestone, Surrey, i anomenat Laban Center) i la Sigurd-Leeder School of Dance a Londres el 1947. Als Estats Units la dansa és considerada com a portadora de valors educatius i s'integra en els cursos universitaris; es desenvolupa l'ensenyament amateur amb pluralitat d'estils (clàssica, moderna, ètnica, històrica, claqué, etc.). Hanya Holm crea el departament de Dansa al Colorado College (1941). I si als anys trenta s'havien fundat les grans tècniques (Graham, Humphrey, Holm), als quaranta prenien força les tècniques Limón, Horton i Hawkins. Després de la guerra europea es reprèn la pràctica de la dansa amateur a Europa, i a França s'introdueix el pensament i la pràctica del mètode Jaques-Dalcroze a les escoles públiques, mentre que a la Gran Bretanya pren importància el pensament de Laban en el medi educatiu.

*Anna, per què et vas iniciar en la dansa? Recordes alguna motivació en particular?*

**AM.** Va anar venint tot sol, però suposo que la influència de la meva mare hi va comptar. No et sé respondre la pregunta. No havia vist mai dansa, no se'n feia, i a casa no tenien diners per portar-me al Liceu. Havíem tingut un gramòfon i a casa escoltava música clàssica, això sí. Suposo que aquelles primeres classes amb Joan Llongueres em van estimular. Més endavant van llogar un piano perquè jo l'estudiava i el papa també el tocava.

Sempre vaig viure en un ambient familiar musical. El meu pare era enginyer químic, però alhora tocava el piano. La meva mare tenia també molta sensibilitat, i em donava més llibertat

---

*Undertow* de Tudor, a Nova York, i *Les Mirages* de Lifar, a París (1947), *La Création* de David Lichine, a París (1948) i *Fall river legend* d'Agnes De Mille, a Nova York (1948), *Carmen* de Petit, a Londres (1949).



del que era costum aquells anys. Vaig tenir una educació privilegiada. La meva àvia havia estat modista de teatre, amb botiga al carrer Nou. Feia els vestuaris de la Raquel Meller, la Maria Vila i en Pius Daví (primers actors de l'escena catalana), de la Charito Delhor, etc. La meva mare sempre havia volgut ballar, però l'àvia no la va deixar perquè en aquella època hi havia l'escola de Pauleta Pàmies al Liceu, que tenia mala reputació moral, era un bordell de «palabras mayores». <sup>6</sup> La mare, per tant, estava predisposada, si jo ho volia, a deixar-me aprendre de ballar, i el meu pare a deixar-me tocar el piano. Així doncs, vaig acabar ballant i tocant el piano.

*Com vas començar a fer classes de dansa?*

**AM.** A través de l'escola de dansa de Dolores Rusca de Zaldívar, al carrer del Carme. El seu marit, el senyor Zaldívar, era un gran mestre i estudiós de la dansa catalana (a l'Institut del Teatre va donar classes durant molts anys la germana de la Dolores, la Maria Rusca, que feia dansa catalana). Hi vaig anar a parar perquè una amiga de la meva mare hi portava la filla, de la meva edat, Pilar Cambra, amb la qual acabaríem essent com germanes. Primer hi vaig anar d'acompanyant de la Pilar, només a mirar. L'escola era el petit menjador de casa de la professora, amb un piano; també hi havia un petit rebedor. Feia classes de ball espanyol i clàssic. Tot era molt senzill, però a mi em va semblar una meravella. La professora Dolores Rusca era una senyora amb molta presència: el primer dia se'm va quedar mirant i em va preguntar pels meus estudis, si ho havia aprovat tot i, suposo que per coneixença de la meva cosina Emma, em va posar unes castanyoles a les mans i em va dir: «Toca!» Ho

6. L'Anna recorda: L'àvia, que vivia amb nosaltres a casa, de vegades ens explicava que en algunes llotges del Liceu hi passava de tot; algunes tenien sofà i dutxa i tot. Hi havia marro, i certs senyors no hi deixaven anar les senyores perquè ja hi havia les altres... El món intern del Liceu tenia aquella reputació.

vaig fer. I com que jo tocava el piano, em va dir: «Noia, hi tens molta facilitat. Digues a la teva mare que em vingui a veure!» Però la meva mare va explicar-li que no teníem diners, que jo ja havia començat piano i que les coses que es comencen s'acaben. Vaja, que no podíem pagar classes de piano i de dansa alhora. Dolores Rusca li va contestar que no s'amoïnés, que pagués només quan pogués, i que, si no podia pagar, que no pagués. La meva mare es va quedar parada i li va dir: «Bé, doncs, ja pagaré el que podré». Suposo que posteriorment jo he ajudat altres persones perquè al començament em van ajudar a mi d'una manera decisiva. Així vaig començar les classes de dansa amb Dolores Rusca.

Als estius, com que no teníem diners ni anàvem de vacances, la senyora Rusca em feia tocar el piano per als turistes que volien aprendre a ballar el pasdoble i les sevillanes. Recordo perfectament que cobrava set pessetes l'hora. Jo hi tocava el piano d'acompanyament i així contribuïa a compensar el cost de les meves classes i li agraïa el que feia per mi.

*Vas compaginar la dansa amb els estudis?*

**AM.** I tant! Vaig fer el batxillerat i la carrera de piano, el meu pare hi tenia molt d'interès. Vaig acabar els estudis amb el mestre Joan Llongueres quan es va morir, i vaig començar a aprendre piano, des de set o vuit anys fins que en vaig tenir divuit o vint. Feia classes particulars amb una professora de l'Escola de Música i m'examinava per lliure al Conservatori, amb el mestre Zamacois, amb uns grans bigotis. Jo tenia una orelleta desastrosa... A cinquè curs em vaig encallar amb el dictat del solfeig, vaig repetir tres vegades al Conservatori del carrer del Bruc i finalment vaig anar al Conservatori del Liceu, que era més fàcil. Vaig acabar els cursos de solfeig, vaig fer-ne dos d'harmonia i un d'història de la música. Vaig cursar fins a sisè, i me'n van quedar dos més d'instrument pendants. Ara encara estudio música, vaig a classe cada quinze dies. Per a mi va ser una

etapa de formació fonamental, començant pels ensenyaments de Joan Llongueres i el meu ambient familiar.

Sempre que he pogut he estudiat, perquè si no estudio em sento malament. Vaig fer els sis anys de batxillerat, i volia fer la carrera universitària de química, com el meu pare, però ell em va dir que la carrera era més aviat per al meu germà i que jo m'havia de dedicar a la música i la dansa. Va pensar que aquella carrera em resultaria molt complicada, i que amb la música i la dansa em podria espavilar bé. Al capdavant el meu germà Carles Maleras va ser *band leader* del grup de rock Los Gatos Negros i hi va guanyar força diners des dels divuit anys... No va estudiar química, però va fer diners. En això el papa es va equivocar.

*Finalment, et vas matricular a l'Institut del Teatre?*

**AM.** Sí. Va ser la professora Dolores Rusca qui em va aconsellar matricular-me a l'Institut del Teatre, i allà vaig conèixer el mestre, perquè l'Institut era Magriñà. I de l'Institut, Magriñà em va fer passar al seu estudi, la seva escola particular, i després al Liceu.

A l'Institut hi vaig estudiar tres anys. Conservo el diploma —«Escuela Superior de Arte Dramático, Diploma de capacidad en la sección de danza»—, de l'any 1959, i la carpeta amb les notes. Recordo algunes de les mestres, que solien ser ballarines solistes del ballet d'en Magriñà al Liceu. Hi havia l'Antoñita Barrera, era guapíssima i molt presumida, anava amb sabates de taló, faldilles de tub i amb monyo; així impartia les classes de clàssic, quasi no podia fer el *tendu* a la segona, perquè la faldilla no li donava.

El senyor Zaldívar hi feia unes classes molt maques de dansa catalana. Ho recordo. Per què t'agradi la dansa catalana, les classes han de ser molt bones; si no, són un avorriment. El senyor Magriñà donava la dansa clàssica i quan s'enfadava organitzava uns autèntics xous i engegava cadires enlaire. L'Aurora Pons, que era molt maca, l'Araceli Torrents eren les seves

primeres ballarines, un dia n'hi anava una, l'altre dia una altra... Una classe molt divertida era la de maquillatge, del senyor Darnaret. Jo era un desastre, no em sabia pintar, no em va suspendre perquè era una de les seves nenes mimades. De la dansa espanyola no recordo qui n'era professor, potser la Charo Contreras? De sevillanes, n'hi ha hagut tota la vida.

De la meua promoció, recordo l'Assumpció Aguadé, que després va ser primera ballarina; la seva germana petita, que era de la mateixa generació que la Guillermina Coll; la Marlene; les germanes Bonet, encara que aquestes eren de la generació que anava al darrere. En Miguel Navarro, que després va ser molt bon ballarí (primer ballarí del Liceu) i el nen, en Joan (primer ballarí del Liceu), l'Albert Tort, i altres... Les que recordo que estaven al cos de ball del Liceu eren la Montse Pujol, la Mari Barbeiro, etc.

També recordo que a l'Institut del Teatre del carrer Elisabets no teníem dutxa. S'hi entrava a partir de dotze o tretze anys, després d'un examen que ara no superaria. Jo era petitona i amb els peus plans com una granoteta. El senyor Magriñà m'anomenava «la Maleras petita», perquè la Maleras gran era l'Emma. Un cop cursats els tres anys donaven un diploma de capacita-  
ció que no servia de res si no continuaves estudiant.

Els estudis de dansa a l'Institut del Teatre s'establiren a partir del decret de la Generalitat de 20 d'abril de 1935, però no s'arribaren a desenvolupar a causa del cop militar feixista que desembocà en la pèrdua de la guerra i de les institucions catalanes. Caldria esperar al 1944, que, amb la creació del Conservatorio Superior de Música y Declamación de Barcelona (integrat pel Conservatori del Liceu, l'Escola Municipal de Música i l'Institut del Teatre), es posà en marxa la Secció de Dansa i alhora es reconegué la validesa oficial dels estudis i del títol, i es donava pas a l'obtenció del carnet sindical, imprescindible per a l'exercici de la profes-



El mestre Magriñà amb Guillem Díaz-Plaja (director de l'Institut del Teatre de 1939 a 1970) a l'Institut del Teatre amb alumnes de dansa espanyola. Fotografia d'AD. CDMAE-IT

sió (també es podia obtenir per meritoriatge). Joan Magriñà guanyà la càtedra de dansa aquest mateix any i s'incorporà com a professor a l'Institut del Teatre.<sup>7</sup>

A l'Institut, a part dels docents auxiliars, l'Anna tenia els següents professors: Joan Magriñà i Rosario Contreras (Dansa clàssica i Dansa espanyola), José Zaldívar Ruíz, Dolores Rusca i Maria Rusca (Dansa catalana), José Ignacio García López i Guillem Díaz-Plaja (Història de la Cultura), Josep Marquès Damaret (Caracterització), Luis Monreal Tejada (Història del traje) Guillem Díaz-Plaja i Luis Monreal Tejada (Història de l'Art). A més a més, el claustre de professors

7. Hom pot aprofundir en la història de l'Institut en el llibre *L'Institut del Teatre 1913-1988: història gràfica*, a càrrec de Guillem-Jordi Graells, publicat l'any 1990 per l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.



*El mestre Magriñà impartint una classe a l'Institut del Teatre  
del carrer d'Elisabets en la dècada 1940-1950.  
Fotografia d'AD. CDMAE-IT*

de l'Institut estava format per Josep Mestres Cabanes, Andreu Vallvé, Artur Carbonell, Marta Grau, Àngel Tosat, Bartolomé Olsina, Rosario Coscolla, Montserrat Galmés i Ladislao Berzeviczy.

Mentre l'Anna estudiava a l'Institut —parlem de la dècada dels cinquanta—, començà l'època d'internacionalització del Liceu. El teatre de la Rambla, gresol de la burgesia des de la seva fundació, s'obria al món empès per un sector de la burgesia catalana que es resistia a viure aïllada, culturalment sotmesa i que, a la seva manera, feia oposició al règim nefast del general Franco. Dirigit per la parella Furgades Arquer-Pàmies, el Liceu duu a terme una programació de ballets internacionals, per primavera —al maig—,

després de la temporada d'òpera, seguint la línia iniciada a principi de segle amb els Ballets Russos de Diaghilev. Així aquells anys es pogueren veure, entre altres, el Gran Ballet de Montecarlo del Marqués de Cuevas (1950); el Ballet de l'Òpera de París (1951); el New York City Ballet (1952); l'International Ballet London (1953); el London's Festival Ballet (1954 i 1955); el Gran Ballet de Montecarlo del Marqués de Cuevas (1956); el Royal Ballet de Londres (1957); el Ballet Internacional del Marqués de Cuevas (1958); el London's Festival Ballet i els Ballets USA de Jerome Robbins (1959).<sup>8</sup>

## 2.2. De Joan Magriñà a la Sección Femenina

Joan Magriñà (1903-1995) havia estudiat també, com l'Anna, solfeig, rítmica i plàstica animada a l'Institut Català de Rítmica i Plàstica de Joan Llongueres l'any 1922. Encara que sovint s'ha dit que fou autodidacte, cal dir, en tot cas, que ho fou a contracor. Magriñà volia estudiar, i va anar a l'escola que Pauleta Pàmies tenia al número 59 del carrer de Sant Pau, però la mestra no el volgué perquè a la seva escola només acceptava noies. Ara bé, home inquiet i delerós d'aprendre, es va procurar els seus mestres: estudià dansa clàssica amb Teodor Vassilief,<sup>9</sup> Olga Preobajenska, Luvov Tchernicheva (Magriñà estudià el mètode Cecchetti, en el

8. Informació extreta de l'article de Xosé Aviñoa «Les institucions. La dansa al segle xx», dins del llibre *Història de la dansa a Catalunya*, ja citat.

9. Fou el seu primer mestre; hi va estudiar del 1922 al 1926. Vassilief venia cada any un mes a Barcelona, al Liceu, amb els ballets de les òperes russes, i Magriñà ho aprofitava per fer classes amb ell. Pagava un duro de plata per classe, i els onze mesos restants practicava sol a l'habitació de casa seva ajudat per les notes que havia pres, llibres i revistes. Això ho va fer durant quatre anys. A partir de 1933 va anar a estudiar regularment a l'estranger.

qual fonamentà la seva pedagogia, que aprofundí amb aquesta ballarina); dansa bolera amb el mestre Coronas i els germans Pericet; flamenc amb Bautista i Estampío. A més a més, també treballà amb Vania Psota, Eglevski, Woisikovski, Bokovitz, Nikolas Legat, Algeranof, Dolin, Kniassef, Nora Kiss, Lubov Egorova. Amb aquests professors es va instruir a Barcelona, París, Londres, Madrid, etc. Tant podia anar a Copenhaguen a estudiar a l'escola del mestre Bournonville com a Colònia, als *stages* internacionals per aprendre dels diferents mestres que hi acudien, i on coincidiria, anys més tard, amb la jove Anna Maleras.

Magriñà debutà al Liceu l'any 1926, i el 1939 esdevingué primer ballarí «estrella», i mestre del cos de ball del Liceu en substitució de Pauleta Pàmies. L'any 1957 deixà de ballar i restà al teatre com a mestre i coreògraf fins l'any 1977, que plegà definitivament del Liceu. La Argentina, Diaghilev i Paulova, entre altres, el van convidar a formar part de les seves companyies, però va preferir quedar-se a Barcelona. Va coreografiar més de 150 òperes i 20 ballets. Col·laborà entre altres amb Joan Miró, Pere Pruna o Xavier Montsalvatge. L'any 1951 fundà els Ballets de Barcelona, que comptaren amb figures com Rosita Segovia, María de Àvila, Maruja Blanco i Jesús Blanco. Després de dues temporades d'actuacions i gires diverses, s'incorporaren al Liceu, hi restaren fixos i es convertiren en el seu cos de ball estable.<sup>10</sup>

Joan Magriñà, que es dedicà també a l'ensenyament, va obrir el primer estudi al carrer de Sant Pau l'any 1931 i més tard, el 1936, el traslladà al número 1 del carrer de Petrit-

10. Hom pot aprofundir sobre Joan Magriñà en el llibre *Joan Magriñà, dansa viva*, de Xavier Garcia, de l'editorial Pòrtic, Barcelona, 1983. Aquesta obra és un repàs biogràfic, personal i professional sobre el mestre.





*Joan Magriñà amb el seu primer mestre Teodor Vassilief.  
Hi va estudiar del 1922 al 1926. Vassilief venia cada any un mes  
al Liceu de Barcelona, amb els ballets de les òperes russes.*

Fotografia d'AD. CDMAE-IT



El mestre Magriñà, en vestit de dansa bolera. Fotografia dedicada al crític d'art i historiador de la dansa Alfons Puig el 1943.  
Batlles Compte. CDMAE-IT

xol.<sup>11</sup> El 1944 va ser nomenat catedràtic de dansa de l'Institut del Teatre, on hi romandrà fins al 1974.<sup>12</sup>

L'Anna va passar de l'Institut del Teatre a l'estudi de Joan Magriñà. S'hi va estar vuit anys, i va començar una etapa que seria decisiva en la seva formació professional i humana i que marcaria definitivament el camí que havia de seguir.

En la primera trobada amb el mestre Magriñà es va donar la mateixa situació que amb la professora Dolores Rusca, i així ho explica l'Anna en una entrevista que li va fer Margarida Cabero, professora del Conservatori Professional de Dansa de l'Institut del Teatre:

**El mestre Magriñà em va dir: «I tu, per què no véns a l'estudi?» I li vaig dir: «Mestre, perquè no tinc diners». I va respondre: «Tu no et preocupis, que jo t'ajudaré». I el mestre Magriñà tam-**

11. L'estudi era davant de la casa on morí Àngel Guimerà, al costat de la sala Parés i al costat del despatx de Maurici Serrahima. Luccarelli, amo de l'estudi, componia música per als teatres de varietats, la qual havien cantat Raquel Meller i Pilar Alonso.

12. En el llibre de Xavier Garcia sobre Magriñà trobem ressenyes sobre els seus deixebles més significatius. D'una banda, els deixebles de Pauleta Pàmies, que formaren parella de ball amb Magriñà: Rosita Segovia i María de Ávila. D'altra banda, aquells deixebles de Pauleta Pàmies que continuaren treballant amb ell: Josepa Sansalvador i Mercè Mozart. Seguidament, els deixebles de l'estudi del carrer de Sant Pau: Iyonne Alexandre, M<sup>a</sup> Josep Izard, Trini Borrull. Després, els de l'estudi del carrer de Petritxol: Maruja Blanco, Aurora Pons, Filo Feliu, Roser Contreras, Emma Maleras, Carmen Mechó, Encarnació Albert. D'homes, només Joan Tena. I finalment, les darreres fornades: Consol Sánchez, Dolors Baldó, Elisabet Bonet, Cristina Guinjoan, Mercè Falcó, Araceli Torrents, Romana Uttini, Marta Guerrero, Antònia Barrera, Dolors Estriche, Àngels Agudé, Assumpció Agudé, Carme Cavaller. Homes: Antoni Montllor, Miquel Navarro, Josep Ferran, Josep d'Udaeta, Joan Sánchez i Alfons Rovira. A més, Marlene Bermejo, Guillermina Coll, Elena Bonet, Fernando Lizundia i Emili Gutiérrez.

bé em va ajudar i vaig anar a parar al seu estudi, i del seu estudi, de carambola, cap al Liceu.<sup>13</sup>

*Anna, com era l'estudi de Joan Magriñà?*

**AM.** Molt petit, però molt agradable. La meitat del terra estava bé, i l'altra no tant. La meva primera preocupació era ballar allà on el terra estava en millors condicions. En un moment determinat ens vam posar d'acord entre totes les alumnes per comprar una cortina per a la dutxa, perquè fins aleshores no en tenia. Tampoc no hi havia aigua calenta i sempre em dutxava amb aigua freda. Les classes començaven a les quatre de la tarda i duraven una hora i mitja o dues hores.

*Què recordes, principalment, del seu ensenyament?*

**AM.** D'entrada una cosa bàsica: aprendre a expressar-me. La majoria d'alumnes del mestre teníem vicis tècnics, però també insistia molt en l'expressivitat, perquè ell era un artista i això ens ho va traspasar. Tinc claríssim que el seu principal ensenyament va ser aquest aspecte artístic, una manera molt bonica de ballar, encara que no fos perfecta. També sabia fer unes coreografies meravelloses. Recordo que al Liceu la sala de dansa es trobava al soterrani, era fosca i freda, però amb la pianista —la senyora Conxita (Concepció) Pujol, el seu braç dret— i amb ell, arribaven a donar-li una calidesa única. Recordo com escampava papers de colors per terra per aprendre les evolucions d'una coreografia: ens deien el color que ens corresponia i anàvem seguint el seu curs a l'aula. Després, amb això plantejava uns moviments a l'escenari que poques vegades he vist. Era un gran artista. El que jo en remarcaria per damunt de cap altra cosa és l'esperit que ens va donar.

13. Entrevista realitzada el mes de febrer de 2008, inèdita.

*La base tècnica, doncs, la vas aprendre a fora?*

**AM.** Sí, és clar, a fora em van anar corregint, però amb en Magriñà de tècnica també n'apreníem..., sabíem què era un *batterie tendu*. Ara bé, les que tenien condicions naturals, molt bé, però les que no en tenien, com jo, vam acabar amb el genoll a fer punyetes. He patit de les cames perquè no tenia la base que havia de tenir. De totes maneres, a les seves classes era molt feliç, m'entusiasmaven. Els dies de festa em sentia trista.

En una entrevista amb Jordi Muñoz a la revista *Dansart*, l'Anna afirma:

Joan Magriñà, més que un gran mestre de dansa, considero que era un gran artista, un coreògraf genial, que ens va fer artistes a tots encara que en molts aspectes sovint ha estat força criticat. Reconec, per exemple, que potser no era el mestre perfecte i que va tenir errors importants a conseqüència dels quals molts dels seus alumnes hem patit lesions remarcables. [...] Amb tot, penso que va ser una etapa cabdal, d'influència, d'esforç i de progrés, en la meva formació.<sup>14</sup>

Guillermina Coll, deixeblla de Magriñà, que estudià també a l'Institut del Teatre, al seu estudi, i fou primera ballarina del Liceu,<sup>15</sup> parla així del mestre:

«Corporalment, tenia deficiències, però no era només ell. La preparació tècnica, corporal, era escassa aleshores. Des-

14. Entrevista de Jordi Muñoz intitolada «Anna Maleras», dins de la revista *Dansart*, núm. 1, del gener de 1999, publicada per Los Libros de Danza S.L., Barcelona.

15. Guillermina Coll, a més de ballarina, coreògrafa i pedagoga, és repetidora de la Jove Companyia IT Dansa de l'Institut del Teatre, codirectora artística del Conservatori Superior de Dansa i cap d'especialitat de Pedagogia de la Dansa, i ha estat directora del Conservatori Professional de Dansa de l'Institut del Teatre.

prés s'han conegut moltes més tècniques. La dansa clàssica buscava la filigrana, mentre que la dansa contemporània va començar a partir d'una consciència corporal més acurada. De fet, la dansa contemporània va sorgir precisament d'una tècnica corporal convertida després en dansa. Per tant, la tècnica corporal de Magriñà tenia deficiències, però la nomenclatura de passos de la dansa clàssica la dominava amb claredat i rigor. Era un home molt inquiet. No és veritat que fos un mestre immobiliista, ben al contrari. Al començament de la seva carrera es va situar a l'avantguarda i va treballar amb compositors contemporanis d'aquí, com en l'obra *Els cinc continents*, de Joan Guinjoan. No es va limitar pas a la dansa romàntica.

»Ens va deixar un interès pel contacte amb l'exterior. Va ser molt autodidacte, no va parar de nodrir-se, sabia que li quedaven moltes coses per aprendre i, cada estiu, cada Nadal i sempre que podia, anava a fer contactes a l'estranger. Disposava de bona informació sobre el panorama internacional i anava estudiant totes les obres de repertori. Amb Magriñà vaig aprendre el *Llac dels cignes*. Amb el pas del temps he pogut comprovar que el repertori que vaig aprendre amb Magriñà no estava gens malament. Tenia bona informació. Era l'únic d'aquí en aquell moment que tenia aquest bagatge. Es va dedicar exclusivament a la dansa clàssica, perquè l'altra encara no havia arribat. Recordo que a finals dels anys seixanta va fer un viatge expressament per aprendre tota la coreografia del pas a dos «Festival de les flors a Genzano» de l'obra *Napoli*, de Bournonville. La va estudiar i ens la va ensenyar als alumnes de Barcelona.»

Per a Guillermina Coll, Magriñà va ser receptiu a la dansa neoclàssica.

«Ens parlava de l'escola de Stuttgart. Sempre que va poder va viatjar per veure companyies. Començava a utilitzar l'escola neoclàssica dintre dels seus paràmetres, del que ell

havia après i podia fer. No oblidem que al Liceu només es ballava a les òperes. S'havia arribat a una mena de pacte gràcies al qual les òperes més curtes podien anar acompanyades per un muntatge de dansa. Tot i això, la part de la coreografia sempre va ser molt limitada, i generalment s'havia d'adaptar a l'estètica de les òperes implicades, sense gaires assaigs, molt pocs... Una òpera es muntava en cinc dies, i allò que havies preparat, sovint ho havies de canviar per les condicions del terra, per l'escenografia, etc. Ens ho deixaven assajar una o dues vagades, un pregeneral (amb l'orquestra) i un general. Això no treu que hi vam aprendre molt, va ser una bona base de professionalització. També, quan les òperes necessitaven figurants infantils, els demanaven a Magriñà, perquè els seus alumnes més petits sabien moure's una mica millor a l'escenari. D'aquesta manera jo mateixa vaig debutar al Liceu a nou anys, fent de follet amb perruca... Tot seguit hi vaig fer molts més papers de figuració, va ser una bona escola. Encara faltaven uns anys abans que Ramon Solé o Anna Maleras portessin la dansa a nous escenaris i amb altres estils.»

Però l'Anna Maleras també va ballar al Liceu.

### *En quines coreografies vas participar?*

**AM.** Jo no vaig poder ser mai ballarina fixa al Liceu perquè en aquell moment havies de ser filla de papà, perquè no es cobrava, i jo no tenia diners, els pares no tenien diners. Tenia setze o disset anys i m'havia d'espavilar, i vaig començar a donar classes a tot arreu per guanyar-me una mica la vida; alhora, ho compaginava amb algunes representacions al Liceu quan m'ho demanaven. Feia el que em deia el senyor Magriñà, però no podia fer temporades senceres perquè em quedava sense diners i havia de treballar en altres llocs.

Recordo que en el moment de la cèlebre nevada de l'hivern del 1962 jo anava a peu des del carrer Riera Alta, on vivia, fins

al Liceu, amb Pilar Cambra i els nostres germans respectius que ens acompanyaven, perquè les representacions no es van cancel·lar. El públic hi arribava com podia, i jo vaig continuar ballant a l'escenari del Liceu malgrat els efectes de la nevada. Algunes primeres ballarines no es van poder desplaçar i em vaig trobar de cop en el paper de solista. Fins aleshores havia estat sempre al cos de ball, mai no havia estat primera ballarina, però aquell any, gràcies a la nevada, vaig pujar un graó, vaig ser solista. Recordo molt *La dansa de les hores*, que vaig haver d'interpretar en el paper solista. També vaig intervenir de ballarina esclava a l'òpera *Aïda* o a *La favorita*, entre d'altres. Quan el ball d'algunes òperes necessitava més gent, el mestre Magriñà em cridava per augmentar el grup. Algun estiu l'Aurora Pons em va agafar per anar a fer la temporada d'òpera al nord, a Bilbao i a diverses ciutats del Cantàbric. Això va ser entre 1958 i 1966, aproximadament. Vaig intentar estar amb el mestre Magriñà el màxim temps possible, fins i tot després d'obrir el meu estudi de dansa. Li era molt fidel, li estava agraïda i aprenia molt amb ell. Tampoc no tenia gaires alternatives al meu abast, o era el mestre o era el mestre.

Per entendre una mica millor com era la vida al Liceu d'aquells anys, en l'entrevista que li féu Margarita Cabero, l'Anna explica: Hi havia molta gent que estava al Liceu ballant sense cobrar res, absolutament res. La qüestió de les sabetilles de punta era tot un drama, perquè les nacionals eren com una pedra, i les internacionals no sabies com comprar-les. Jo i moltes companyes compràvem sabetilles de les que llençaven les companyies que venien al Liceu; ens les venia un senyor rus que es deia Boris, encara me'n recordo, i nosaltres anàvem darrere d'aquelles sabetilles, les reforçàvem amb un vernís i les que tenien traça (jo no en tenia) ho feien amb un ganxet... O sigui, aprofitàvem sabetilles que llençaven les companyies que havien vingut al Liceu. I aquestes sabetilles les pagàvem nosaltres, les



ballarines del Liceu. I després hi havia el tutú i la sílfide, que era obligació de tenir-ne, el maquillatge... Tot això per a la gent d'ara és explicar «batalletes», però era així.<sup>16</sup>

Més enllà de les fronteres, la vida artística de la dansa era bastant diferent. Durant la dècada dels cinquanta, quant al jazz, hi ha una descoberta de noves maneres de moure's i d'enriquir el vocabulari del moviment a través del treball d'isolació, de la coordinació, de la polirítmia, de situar el centre de gravetat molt baix, de posar l'accent sobre els canvis de ritme, de la dinàmica i l'energia. Es busca el domini perfecte del cos i de diverses tècniques, un ballarí pluridisciplinari. Es comencen a elaborar els mètodes de transmissió (M. Mattox i Luigi). A Europa comencen a desembarcar ballarins i assistents de Cole i Dunham (G. Robinson, W. Nicks, V. Aikens). Els *dancings* comencen a deixar pas a les discoteques. Emergeix el rock'n roll, el madison, el cha-cha-chá, el mambo, el merengue, així com la creació coreogràfica del jazz amb el Ballet Jazz de Broadway. S'estrena *An american in Paris* (1951); *Singin' in the Rain* (1952); *Seven Brides for Seven Brothers* (1953); *West Side Story* —versió teatral— dirigida per Jerome Robbins i Robert Wise (1957).

A més a més, Alwin Nikolais estrena *Masks, Props and Mobiles* a Nova York (1953); Maurice Béjart, *Symphonie pour un homme seul* a París (1955); George Balanchine, *Agon* a Nova York (1957); Merce Cunningham, *Suite in Five in Space and Time* (1956) i *Summerspace* a Connecticut College (1958); José Limón, *Missa brevis in tempore belli* (1957); Maurice Béjart *Le Sacre du printemps* a Brussel·les (1959); George Balanchine i Martha Graham, *Episodes* a Nova York (1959).<sup>17</sup>

16. Entrevista realitzada el mes de febrer de 2008, inèdita.

17. Altres estrenes importants: *Age of anxiety*, de Robbins, a Nova York (1950); *Phèdre* de Lifar, a París (1950); *Miss Julie*, de Birgit Cullberg, a Västerås

Durant aquests anys, es desenvolupen els treballs de Cunningham i Nikolais. Comença a aparèixer la possibilitat d'esdevenir professional sense haver començat la dansa des de petit. L'any 1954 Martha Graham fa una gira per Europa, i l'any 1958 es funden els Ballets USA de Robbins i es crea la companyia d'Alvin Ailey. Als Estats Units es multipliquen les companyies privades finançades per mecenatge i es va forjant el corrent d'educació somàtica (Gindler, Alexander, Bartenieff i, més tard, Feldenkrais). Es crea el Royal Ballet a Londres (1956). A França, Françoise i Dominique Dupuy funden Les Ballets Modernes de Paris (1955), i la dansa moderna entra a l'escola d'Educació Física l'any 1958.

*Anna, a més de Magriñà, amb qui vas estudiar?*

**AM.** Aleshores era claríssim el monopoli de Joan Magriñà. No ho dic pas com a crítica ni d'una manera pejorativa, perquè l'estimava i em va ajudar molt. Pel que fa a la dansa, a Barcelona, hi havia el senyor Magriñà a l'Institut del Teatre, amb totes les seves primeres ballarines que donaven classe. Al mateix temps, ell també treballava al Liceu, on era coreògraf, també amb les seves ballarines i les seves alumnes que hi impartien classe, a les quatre de la tarda. Aquest era tot el panorama.

En algun període vaig prendre classes amb Madame Elsa Van Allen, que tenia un estudi a la part alta d'un edifici que hi havia al Portal de l'Àngel, davant del Reial Cercle Artístic. Molts ballarins del Liceu hi anaven. Ella era d'una escola més dura que la del mestre Magriñà —ell era més «ballat»—, però s'hi acaba-

---

—Suècia— (1950); *Piège de Lumière*, de Taras, i *Etudes*, de Lander, a París (1952); *Afternoon of a faun*, de Robbins, a Nova York (1953); *Les Algues*, de Janine Charrat, a París (1953); *Les Noces fantastiques*, de Lifar, a París (1953); *The Concert*, de Robbins, a Nova York (1956); *Symphonie inachevée*, de Van Dyk, a París (57); *Orphée*, de Béjart, a Lieja (1958); *Ondine*, d'Ashton, a Londres (1958); *Moves*, de Robbins a Spoleto (1959).

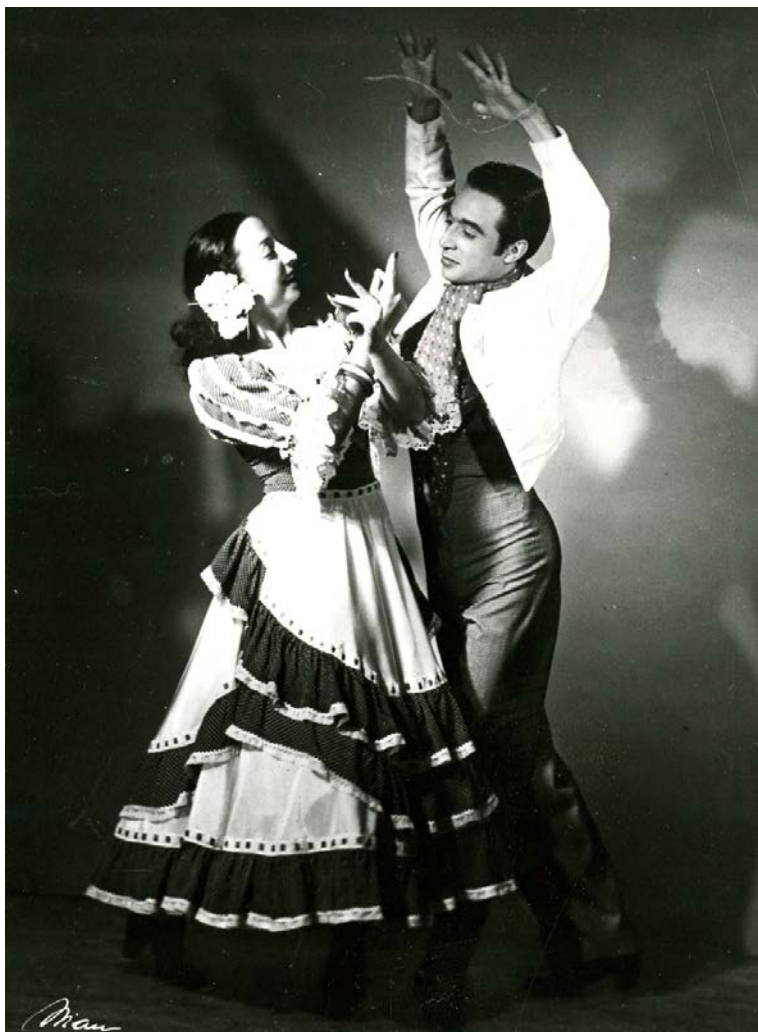
va aprenent la tècnica i els alumnes avançaven molt; força alumnes del mestre hi anaven. De clàssic només vaig seguir les classes amb el mestre i amb ella, fins que vaig començar a sortir a l'estranger.

També hi havia molt de moviment de dansa flamenca i espanyola, però jo no hi anava, perquè sempre vaig aprendre dansa espanyola amb la meva cosina, Emma Maleras. Quant al flamenc, em deia que era «una anglesa amb gràcia», o sigui, que jo no servia per ballar flamenc. Si parlem de l'escola bolera, em deien que no ho feia malament perquè tenia la tècnica clàssica i les castanyoles de l'Emma. Fins aleshores jo havia estudiat piano, tenia coneixements de dansa espanyola i l'Emma em va encarrilar cap al gènere de l'escola bolera.

Amb l'Emma, hi vaig estudiar molt de temps. Ens feia unes classes molt exigents: una hora i mitja a la barra; després, escola bolera i, després, flamenc. En total, cada matí passàvem tres o quatre hores a classe. Amb l'Emma es treballava molt fort, era dur. Fèiem clàssic, un dia sabatilla de l'escola bolera, un altre dia espanyol amb sabata, i flamenc. Amb l'Emma hi vaig estudiar fins al moment d'obrir el meu estudi. A partir d'aleshores vaig començar a donar-hi classes de tarda als més petits, en paral·lel amb la meva escola. Sortia de Magriñà a les sis i anava a fer classes als nens petits a l'escola de l'Emma. Naturalment, acabava el dia baldada.

*Què et van aportar els estudis amb Emma Maleras?*

**AM.** Els vaig mantenir durant vuit o deu anys. Hi vaig aprendre, entre altres coses, a coreografiar. A partir de l'Emma puc coreografiar amb una barreja molt personal de la meva base clàssica, d'espanyol i de jazz, que m'ha aportat el ritme i la llibertat, deixar anar el cos... Per exemple, amb Emma Maleras vaig coreografiar el *Bolero de Ravel* sobre la seva partitura de castanyoles, amb ella de solista, acompanyada pel seu cor de veus. Vaig donar-hi un aire contemporani i espanyol. Tots els coneixements



Fotografia d'Emma Maleras. Fotografia d'AD. CDMAE-IT

de l'Emma m'han permès poder donar una aire espanyol a una determinada peça, és a dir, puc fer una *Carmen* contemporània amb tocs d'espanyol. I puc fer igualment un *Bolero de Ravel* o una *saeta* com la que vaig presentar a un concurs a Alemanya, on va quedar finalista, una *Saeta* de Miles Davis, ballada per Montse Colomé, i donar-li un aire d'espanyol. Certament he tingut una formació molt completa, que m'ha servit molt, sempre he tingut ganes d'aprendre, i aprenia més per intuïció, perquè m'agradava el que feia, que per intel·ligència, perquè d'intel·ligent no ho sóc.

L'Anna va començar a donar classes de dansa clàssica amb la seva cosina Emma a l'edat de 17 anys. Era l'any 1957.

*A Barcelona, quins mestres més hi havia, qui donava classes?*

**AM.** A part del mestre Magriñà, hi havia en Joan Tena, que procedia de l'escola de Magriñà. Va ser un dels revolucionaris que van muntar aquella companyia dels Ballets de Barcelona. Un revolucionari amb la seva petita companyia. Poca cosa. No n'hi havia gaires més. En dansa espanyola, l'Emma Maleras... L'Udaeta treballava a Alemanya, va trigar força a venir a Barcelona. Poca gent recordo. Alguns esmentaven el mestre Lombardero, però em sona vagament (feia xous i actuacions a les sales de festa). Hi havia petites escoles, sobretot de flamenc, hi havia molt de flamenc. A moltes sales de festes de l'època hi havia xou de dansa espanyola, i encara més a l'estiu, a la Costa Brava, on tots els hotels i sales de festa tenien el seu espectacle. Allà podies trobar la Chunga, la noia que anava descalça i que tenia un amic que era pintor. Hi havia tota mena de dansa i aleshores amb les nenes del Liceu, començant per l'Aguadé i en Miguel Navarro, que eren primers ballarins del Liceu, ens defensàvem a l'estiu fent aquests xous turístics de la Costa Brava amb el flamenc; apreníem la jota de *La Dolores* o *La dansa del foc*, el que fos necessari. Jo hi anava amb l'Emma Maleras, que tenia un

petit grup d'alumnes de la seva escola i ens havia muntat quatre coses per ballar a l'estiu. Aleshores devia tenir 18 anys, perquè abans no podia treballar. També havíem estat a la sala de festes Pavillon de Madrid. Havíem corregut una mica, però sempre amb dansa espanyola. Era la manera de l'Emma Maleras de guanyar uns diners extrems a l'estiu i donar-nos una mica de feina a nosaltres. L'Emma tenia aquest grup, però a part era de Joventuts Musicals i ballava amb José de la Vega, etc.

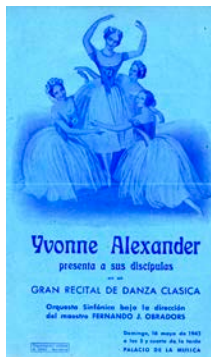
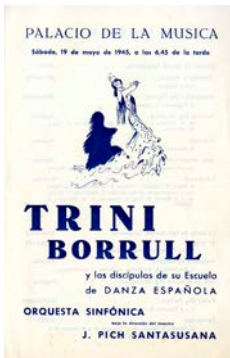
Pels anys que l'Anna estudià a l'Institut del Teatre, a l'estudi de Magriñà o a l'escola de l'Emma, tret d'aquestes escoles i de les d'algunes deixebles de Magriñà, a Barcelona no hi havia gaires escoles de dansa. Però abans, tampoc n'hi havia hagut cap profusió. Algunes de les més conegudes eren l'escola del mestre Antoni Biosca, al carrer del Call, amb qui estudià Ricard Moragas (1846-1848); la de Pauleta Pàmies al carrer de Sant Pau 59 (des de final del XIX fins als anys trenta). A principi del segle XX, l'acadèmia del mestre Bautista, en un entresòl del carrer de Barberà; diverses acadèmies al districte V, sobretot al carrer Nou de la Rambla i voltants, on s'ensenyava flamenc i a fer anar les castanyoles, i la de Sacha Goudine, nom artístic d'Alexandre Gudénov. A començament dels anys quaranta, la de Marina Noreg (Marina Goubanina), al casc antic... Al 1946, segons Joan Tena,<sup>18</sup> hi havia l'escola de Paul Goubé al Portal de l'Àngel; la de la M. Josep Isard, al Casal del Metge; la d'Elsa Van Allen, on va anar l'Anna; la d'Yvonne Atenelle i Emilia Garcia, que ensenyava dansa lliure d'inspiració duncaniana; però també la de Jannette i Ivonne Alexandre (que estudiaren amb Magriñà i obriren un estudi al Portal de l'Àngel); l'Estudio de Danza Española, de Trini Borrull, al número 9 del carrer de Petritxol;

18. Joan Tena s'hi refereix en el seu llibre *Crónica de una vocación*, BPR Publishers, Barcelona, 2002.

l'escola d'Antonio Laporta Astort de «rítmica, plàstica y danzas clásicas» al carrer Mercaders núm. 36; l'Estudio d'Alicia Calado, al 93 del carrer Casanova; l'Acadèmia de Madame Emelianova, al carrer Ganduxer, núm. 74, etc. Als anys cinquanta, l'escola de Joan Tena al carrer Major de Gràcia; la de Jordi Ventura amb Marina Goubanina, a l'estudi que havia estat de la Pàmies; l'Escola de Manolita de Balcells, al carrer Canuda núm. 2; l'Escola de Maria Cinta Aparicio, a Castelldefels; l'Escola de Rosario Contreras a la plaça de la Unificació; l'Estudi de Filo Feliu al 20 del carrer Bonavista; l'Estudio de Natalia Mirskaya al 2 del carrer Balmes; l'Escola d'Antoñita Barrera al que llavors s'anomenava avinguda de José Antonio (actual Gran Via de les Corts Catalanes), al núm. 615; l'Estudio de Arte («ballet clásico, danza española, declamación»), al 56 del carrer de Mercaders, on donava classes Maria Glòria Taxonera; l'Escola de Marcelle Frankhaenel al carrer Provença 282; la de Carmen Mechó, a Sabadell; la de Manuel Lombardero, de flamenc; etc. I a partir dels anys seixanta es produeix l'expansió de les escoles de dansa clàssica i de dansa espanyola: alumnes de Magriñà i després també de Joan Tena comencen a obrir escoles en diferents barris de Barcelona i altres ciutats de Catalunya. I a més, les escoles de Pastora Martos —Pilar Llorens— creada el 1968 a Barcelona i el 1976 a San Cugat, la de Rosita Segovia, el 1969, la de José de la Vega, el 1974, etc.

També cal recordar que el 1966 el Conservatori del Liceu aprovà fer classes de dansa per a menors de 14 anys. L'objectiu era preparar-los per a l'entrada a l'Institut. Feien un primari i tres graus. Magriñà fou nomenat professor, Marlenne Bermejo, auxiliar.

D'altra banda, és obligat de fer esment del personatge singular del món de la dansa que fou Joan Tena (1923-2007), coreògraf, ballarí i mestre de dansa. A l'escola fou alumne del Pare Clarà, que aplicava el mètode Llongueres. Als inicis



Programes de diverses escoles de dansa. CAM



estudià amb Magriñà, després amb Marina Noreg, i més tard amb Olga Preovajenska, Angelica Illich, Harald Kreutzberg, Mary Wigman, Dora Hoyer, Marika Bressobrasova, entre altres. Va fer cursos al conservatori de Moscou i a l'Escola Vagànova de Sant Petersburg. Treballà en moltes revistes i teatres del Paral·lel. El 1952 creà companyia, el Joan Tena-Companyia de Ballet, primer amb Antoni Montllor, Pilar Llorens, Consol Villaubí, després amb Maruja Blanco, etc. (primer assajaven a l'antiga escola de Pauleta Pàmies al carrer de Sant Pau; després, a la Via Augusta cantonada amb el carrer de la Granada). Van fer moltes actuacions i gires, sobretot amb els Festivals de España. Després passà al carrer Gran de Gràcia, on va crear la Joan Tena-Escuela Ballet, on hi restà més de quaranta anys. El 1957 creà el Ballet de Cambra, amb un reduït nombre de ballarins i, el 1979, el Joan Tena Ballet Drama.

De les actuacions als anys cinquanta Joan Tena explica:

Era la única presencia viva de la danza clásica en todo el Estado, y el inicio de lo que más tarde se ha dado en llamar danza contemporánea, ya que buena parte del repertorio que creé yo, coreografié e interpreté, dejamos zapatillas, tutús y mallas aparte, y a pie descalzo y guardando a buen recaudo los principios de la danza clásica, expresar situaciones, abstracciones y temas hasta entonces inéditos y desconocidos.<sup>19</sup>

Admirador dels Ballets Russos de Diaghilev, fou un innovador dins el panorama de la dansa d'aquells anys i va treballar amb artistes com Guinovart, Alté, Richard, Muntañola, Tàpies, Brossa i Cercós, Montsalvatge, Valls, Homs,

19. Comentari extret de *Crónica de una vocación*, de Joan Tena, ja esmentat (pàgina 57).

Berenguer, Cerdà, etc. La seva companyia havia tingut 25 ballarins.

Tena va ser president de l'Agrupación de Estudios Artísticos —del 1965 al 1975—, on l'antic Sindicato de Enseñanza situava els professors de dansa. Els primers anys de la dècada dels seixanta va començar a fer cursets a la seva escola amb professors estrangers, els quinze primers dies de juliol, que es convertiren en punt de trobada de mestres i alumnes de procedència diversa.

*Anna, quin record tens de Joan Tena?*

**AM.** Era un personatge especial. Es va manifestar públicament i per escrit contra Joan Magriñà, que havia estat el seu mestre. No sé què va passar entre ells, però puc assegurar que el senyor Magriñà era un home molt educat. Jo no tenia relació amb Joan Tena, no en vaig ser mai alumna. Al cap d'un parell d'anys d'obrir el meu estudi, se'm va presentar Avelina Argüelles per dir-me que desitjava fer classes de jazz. Em va semblar molt bé, li vaig dir que vingués, però al cap de poc em va comunicar que no podia incorporar-se perquè Joan Tena li havia dit que si anava a fer classes a l'escola d'Anna Maleras ja no calia que tornés a la seva. Pel meu cantó li vaig comentar que les meves portes sempre les tindria obertes. Poc després va decidir deixar l'escola de Joan Tena i participar en la meua. I des d'aquell moment va estar a l'estudi, va presentar diferents coses, va ballar, va fer una coreografia i va entrar al Grup Estudi Anna Maleras. Al primer cartell que vam editar de l'Estudi Anna Maleras hi figura un grup de ballarins amb Avelina Argüelles al centre.

En una ocasió, Josep Ferran, que havia estat company de Joan Tena quan ballaven al Liceu amb en Magriñà, em va donar una carta per a ell. La hi vaig portar i em va fer un paper molt fred i em vaig sentir molt incòmoda. No hi vaig tornar. Tampoc no vaig seguir gaire les seves coreografies, no les recordo ni puc opinar.

Demanam també a Guillermina Coll que ens expliqui el seu record de Joan Tena.

*Quina diferència hi havia entre Magriñà i Tena?*

**GC.** El ballet del Liceu era el que estava més a prop de la professionalitat, sense cap dubte, més que l'escola de Joan Tena. En Tena no va destacar mai com a professor, sobretot en l'aspecte físic. En Magriñà treia més bons alumnes, i fins i tot Elsa Van Allen. En una època precedent Joan Tena havia debutat com a coreògraf i havia tingut alguns bons alumnes, com Toni Montllor. Havia estat l'avantguarda de Magriñà, havia tingut unes altres inquietuds i havia presentat algunes coreografies una mica més agosarades, però després Magriñà es va consolidar. Als anys seixanta l'Associació de Professors de Dansa ja començava a organitzar festivals conjunts de les diferents escoles, unes trobades a les quals cadascú presentava una coreografia. Hi vaig veure algunes coreografies de Joan Tena, limitades a les possibilitats dels alumnes que tenia. Normalment els estudiants de dansa anaven en aquestes petites escoles privades. L'Institut del Teatre encara feia poca cosa en matèria de dansa, uns estudis de tres anys que donaven una visió molt general, sense especialitats més enllà de la dansa clàssica, l'espanyola i la catalana tradicional. Jo vaig cursar-los de 13 a 16 anys. Abans d'aquesta edat anàvem a les escoles privades.

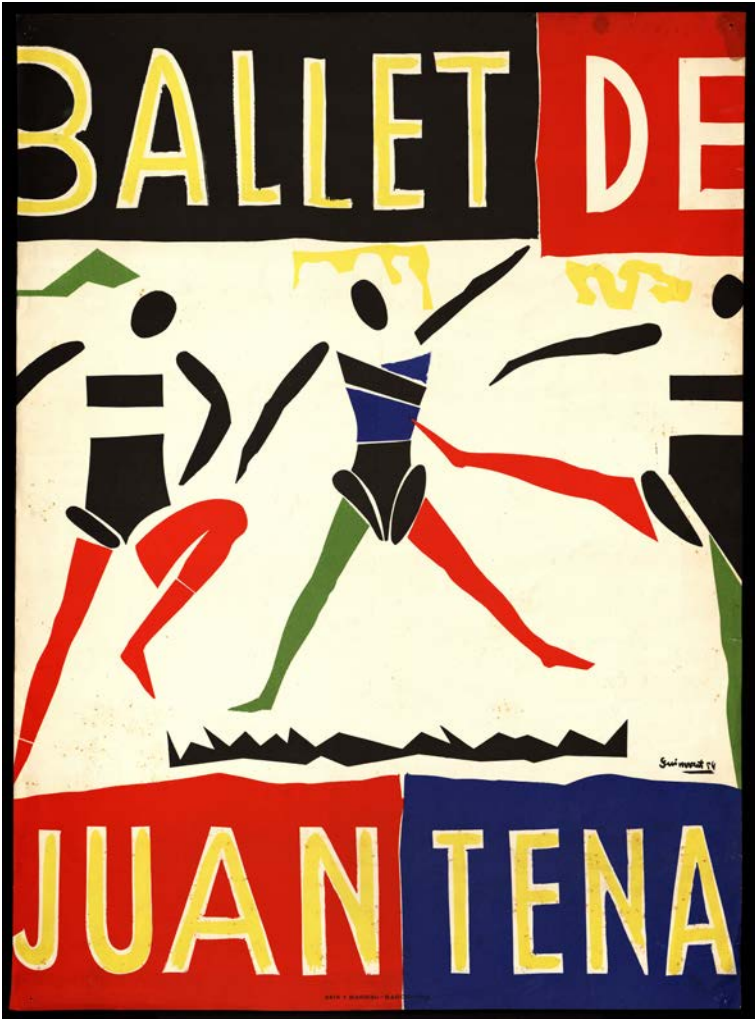
Magriñà tenia una visió més professional. Per a mi era més profund com a artista. I això el feia estar per davant. Potser en Tena havia tingut idees més innovadores, però per a mi era una persona més limitada. Joan Tena era alumne de Joan Magriñà, totalment, però també comprenc que es volgués fer el seu propi lloc, la seva pròpia carrera. Perquè en aquell moment en Magriñà ho embarcava tot.

Anna Maleras va entrar per obligació a la Sección Femenina l'any 1959 i no en va sortir —ara sí, per voluntat pròpia— fins l'any 1967, per dedicar-se a donar classes de dansa espanyola i de dansa clàssica.

*Com recordes aquesta experiència, Anna?*

**AM.** A la Sección Femenina hi vaig anar quan em va tocar fer el servei social, a divuit anys. La senyora que dirigia el departament d'Educació Física era la muller d'un violinista del Liceu que treballava amb en Magriñà. Primer, com que sabien que era la «petita Maleras» i que estudiava la carrera de música, em van proposar fer el servei social a base de copiar música a mà —abans es feia així—, però després, quan van saber que estudiava amb el mestre, em van invitar a donar-hi classes de dansa; fins aleshores no se'n feien. Val a dir que a la Sección Femenina de Barcelona totes enraonàvem en català. Quan algunes escoles de la ciutat demanaven ajuda a la Sección Femenina per muntar un festivalet o una actuació dels alumnes, m'hi enviaven a mi, i jo, que necessitava diners, hi treballava. No em van demanar mai que em posés la «camisa azul» de la Falange. Només una dirigent em va suprimir una beca que m'havien concedit per anar a estudiar a Alemanya perquè no la portava, però tampoc no em va dir pas que me la posés. No sé si hi hauria estat disposada. Necessitava les feinetes que em donaven per guanyar-me una mica la vida. En aquella època tota la feina que tenia procedia de les ofertes de la Sección Femenina. Hi vaig estar molt de temps.

Primerament tenien un local en un pis de la Diagonal fent cantonada amb el passeig de Sant Joan, davant de Can Soteras. Al tercer o quart pis d'aquella casa hi havia un estudi de la Sección Femenina. Per poder donar classes de dansa van posar linòleum al terra sobre el mosaic, unes barres, un mirall i un piano. Després van muntar un estudi molt maco al local nou del carrer Mestre Nicolau núm. 19. Tot l'edifici era de la Sección Fe-



Cartell creat el 1954 per Josep Guinovart per al Ballet de Joan Tena.  
CDMAE-IT



*Anna Maleras amb 21 anys. Fotografia d'AD. CAM*

menina. Allà es feien classes per a instructores de música, que donava la senyora Mompou, ella sí, guarnida amb la «camisa azul», i a més a més amb convicció. En aquelles classes de dansa podia fer el que jo volia. Feia classes de clàssic i d'espanyol. No pagaven gaire, però això aleshores era general. Em deixaven fer. Almenys em dedicava al que jo volia, sentia que

m'anava desenvolupant en el món de la dansa. Els estic agraiïda, em van donar feina i em van deixar fer.

*La dictadura franquista va ser determinant en la teva feina? Et va impedir desenvolupar-la?*

**AM.** Per a mi la dictadura significava Sección Femenina i haver de fer el servei social. Em van oferir la possibilitat de fer classes de dansa i em van donar carta blanca. Vaig estar molts anys fent-hi aquestes classes; la gent que venia pagava un mínim, i eren gent del carrer. A mi em va afavorir. Jo hi parlava català i no em deien res; a més a més, els de la Sección Femenina de Barcelona eren molt diferents dels que venien de Madrid. Vaig tenir una alumna que es deia Rahola, filla del polític republicà Frederic Rahola (que havia estat exiliat, i que després va ser Síndic de Greuges l'any 1984), i ara tinc una filla d'aquella nena. En una organització totalment franquista s'hi podien trobar entre els alumnes cognoms com els Rahola. Per què venien allà el dissabte a les quatre de la tarda... no ho sé pas —jo feia classes fins a les 10 del vespre. Aquelles lliçons resultaven assequibles econòmicament, les meves classes agradaven, treballàvem molt i els alumnes n'aprenien. I els senyors Rahola venien a veure ballar la filla al final de curs.

### 3

## Canes i la descoberta del jazz

Davant el panorama artístic que tenia al seu voltant, i empenya per una enorme curiositat i per les ganes constants d'aprendre, l'Anna va iniciar una nova etapa que marcaria un abans i un després en la història de la dansa a Catalunya.

Què podia fer una noia que volia aprendre, que es volia professionalitzar? Què podia fer algú que, als anys seixanta a Barcelona, volgués avançar en el camp de la dansa? Quines opcions tenia? Quedar-se o marxar a l'estranger com, de mica en mica, ho van anar fent molts ballarins i ballarines.

**AM.** La meva cosina, Emma Maleras, m'invitava alguna vegada al Liceu i allà vaig començar a veure les primeres coses de dansa que venien de l'estranger, i que em van sorprendre, com la companyia del Marqués de Cuevas amb *La Bella dorment*, en la qual hi havia Rosella Hightower i Josep Ferran.<sup>1</sup> Recordo que

1. L'Anna ens explica com es va iniciar en la dansa Josep Ferran. La família Ferran tenia una drogueria al barri vell de Barcelona i cada dia, a una hora determinada, hi passava per davant una noia molt bonica que en Josep es mirava i remirava. Un dia va decidir seguir-la i va descobrir que anava a les



a la sortida de la representació vam anar amb l'Emma i en Ferran a prendre alguna cosa. Jo estava molt emocionada, em va impressionar sentir en Josep Ferran i l'Emma parlar de la companyia. Va ser de les últimes actuacions de la Hightower, perquè estava muntant la seva escola internacional a Canes, i en Josep Ferran marxava amb ella per ajudar-la. El meu primer contacte amb l'exterior va ser Canes gràcies a en Josep Ferran i la meva cosina Emma; va ser el primer lloc on vaig anar a estudiar, l'any 1967, en una època en què no era habitual sortir de Barcelona.

Vaig tornar molt sorpresa, perquè a Canes hi passava de tot. És la primera vegada que vaig veure Maurice Béjart. I no tan sols ballant, sinó que vaig sopar amb ell! Aquells ulls blaus de Béjart són impossibles d'oblidar, els ulls de Béjart... i jo hi era, amb la meua mica de francès... Poder estar en aquell estudi, en aquella sala tan gran on treballava, amb aquella llum, aquell piano de cua, amb aquell *monsieur* que tocava el piano... Per a mi tot allò era una meravella. Hi passaven molts professors estrangers consagrats i ens deixaven presenciar la seva classe des d'un raconet... Hi vaig trobar coses increïbles, vaig conèixer molta gent, va ser un moment important per a mi, vaig veure Serge Lifar, Anton Dolin... Tot això, per a una noia de la meua edat i d'aquella època era molt impactant, com ara ho pot ser per a un nen jovenet anar a Nova York, encara que ara aquest noieta sap què hi trobarà. Però jo no ho sabia.

---

classes de dansa del senyor Magriñà, al carrer Petritxol. Hi va treure el nas i el senyor Magriñà se'n va adonar de seguida, perquè en Josep Ferran era un home guapíssim, pel qual més endavant s'intentaren suïcidar algunes dones i alguns homes. No sé com va anar, però el cas és que en Josep va acabar prenent classes a l'estudi de Magriñà i va resultar que aquella noia tan bonica era Filo Feliu, una nina. Josep Ferran va començar a aprendre dansa per estar al costat d'ella. No sé com es va incorporar amb el pas dels anys a la companyia del Marqués de Cuevas, on va conèixer Rosella Hightower, que al seu torn se'l devia endur a Canes.

Me'n vaig anar a Canes a estudiar clàssic, amb les meves puntetes. Allà vaig descobrir la dansa jazz, amb Lynn McMurray, i la tècnica Graham, amb Sonia Sonberg. I m'hi vaig posar i vaig descobrir un món que a Barcelona encara no es coneixia. I vaig pensar que era aquest món que havia de portar a Barcelona. Però jo, en principi, vaig anar a estudiar clàssic. De totes maneres jo sempre ho feia tot, i no vaig abandonar mai la dansa clàssica: per a mi el clàssic és el pa (el *top*), que per a mi és molt important; és més, si no feia una classe de clàssic cada dia, em sentia malament. Tota la vida he pensat que estudiar dansa clàssica és necessari, encara que jo no hagi estat mai una gran ballarina de dansa clàssica. No he destacat mai com a ballarina, però alguna cosa devia tenir. Alguna base devia tenir, perquè em van fer costat i em van ajudar, però crec que era sobretot pel fet de ser molt treballadora, d'estar sempre disposada a aprendre el que fos: ho aprenia tot, tenia molta memòria, i el meu moviment, el meu sentiment arribava, devia tenir una certa gràcia. Després quan descobreixo el jazz i el contemporani... em vaig defensant, però gran ballarina en el clàssic no ho estat pas mai.

A Canes anava a classe cada dia amb Josep Ferran, amb l'ajudanta de Rosella Hightower, l'Arlette Castagnier, amb la mateixa Rosella, amb qui havíem fet classes particulars de puntetes. Amb Deborah Zall, amb *monsieur* Franchetti, de l'Òpera de París. Cada any hi havia gent diferent. Fèiem classes amb ballarins de la companyia de Béjart i recordo el Jorge Don, molt indisciplinat. A Canes tot era emocionant... Hi vaig conèixer uns americans amb els quals, després, vaig prendre classes a Hollywood, Jackie i Bill Landrum.<sup>2</sup>

2. L'Anna afegeix: Amb Jackie i Bill Landrum, als anys setanta, vam fer intercanvi i van venir a Barcelona. Els vaig portar als apartaments de Boccacio i encara recordo que venien a prendre classes amb ells —i que van revolucionar tot el barri— les noies del cos de ball de la sala de festes Scala, generalment

Vaig anar als cursos de Canes quatre o cinc estius i hi vaig aprendre moltes coses, era increïble, emocionant. La primera vegada hi vaig anar amb la María Ángeles Saldaña, l'Esperança Aragonès, la Daniela García i l'Anna Griñó. No ens hi podem quedar dos mesos perquè no teníem prou diners..., com a molt un mes. Era car i havíem de dormir... Ens acceptaven perquè jo era cosina de l'Emma Maleras. Vaig fer un pacte amb la senyora Hightower: li vaig dir que les quatre noies espanyoles no teníem diners, i que canviàvem un àpat per una classe. La senyora Hightower, que era molt rateta, ens va dir que ens canviava el dinar, que era on hi havia més menjar, i nosaltres hi vam estar d'acord. I allà anàvem fent la nostra guerra: jo apunto aquesta classe, tu apuntes l'altra, etcètera.

Quan vaig tornar, totes les companyes de l'escola del mestre Magriñà em preguntaven sobre l'experiència a l'estranger, quasi com si hagués debutat a Hollywood. Ara tothom estudia a fora, però aleshores ho teníem molt negre. No teníem diners, era un altre tipus de societat, estàvem còmodes a Barcelona i anàvem passant el temps; tampoc no hi havia tanta inquietud de sortir a fora com ara. Era diferent: ara han de sortir, és igual si s'equivoquen, han de sortir, si no se'ls mira malament.

*Magriñà no va tenir cap inconvenient perquè anessis a estudiar a Canes?*

**AM.** No, en Josep Ferran havia estat deixeble seu, i jo vaig explicar al mestre els meus motius. A Canes em van corregir molts moviments que havia après amb ell, i ho va notar. Quan vaig tornar de França, ell estava enfadat i em deia: «Ara ja no apuges la cama com abans!». I és que amb ell apujàvem la cama d'aquella manera, i a la tornada jo ja sabia com fer-ho. Me n'havien ensenyat i me n'havien explicat el perquè.

---

estrangeres. Eren unes noies precioses i portaven un *back-ground* tècnic considerable.

En Magriñà tota la vida es va fixar en les classes d'altres professors, era un gran admirador de Matt Mattox. Intentava agafar coses d'altres mestres, li agradava aprendre, reciclar-se. Era un home amb molta inquietud. Molt sovint, quan jo sortia a l'estranger a fer un curs em trobava a l'aula en Magriñà assegut mirant la classe. També solia portar l'Alfons Rovira, primer ballarí del Liceu, que rebia la classe. Ell mirava i després en parlaven i anaven introduint novetats en la manera de treballar.

*Anna Griñó, alumna de l'estudi i després professora fins als anys vuitanta, companya inseparable de l'Anna durant tota una època, ens explica l'experiència de les primeres sortides.*

**AG.** «Jo ballava amb Yvonne Atenelle, que és la mare dels Claret. Vaig conèixer l'Anna Maleras quan jo tenia dotze o tretze anys, a les classes que donava a la Sección Femenina, cap al 1962. Com que volíem anar a l'*stage* de Canes i no teníem diners, vam organitzar un festival Pro Canes i vam ballar amb les seves alumnes de la Sección Femenina. Els pares van col·laborar amb la compra d'entrades per al cost del viatge. Allà vam conèixer un professor que feia unes coses molt noves per a nosaltres, Lynn McMurray. Vam descobrir que allò era la dansa jazz. L'any següent, l'Anna Maleras ja el va portar a Barcelona per introduir el jazz i la dansa contemporània a Barcelona, Catalunya i Espanya, perquè ella va ser la primera. José Lainez diu al seu llibre que el primer va ser ell, però no és cert: ell ho va fer un any després que l'Anna Maleras portés Lynn McMurray i Gerad Collins a Barcelona.

»Cal dir que el jazz és d'una gran força expressiva. En una època que només es feia dansa clàssica amb tutús, amb aquelles cares de sílfide... —que d'altra banda valoro molt—, veure de cop l'espectacle *Revelations*, d'Alvin Ailey, o les classes de Graham, era una expressió molt poderosa, amb una gran tècnica de ball. Amb el clàssic no expresses gaire. Ho

vam sentir més actual, més de la nostra generació. Jo ho compararia amb els joves d'ara, que els agrada el *hip hop*, i no els interessa cap altre tipus de música, però si volen concursar o anar més enllà acaben fent classes de contemporani perquè necessiten tècnica.»

*Quina va ser la vostra impressió la primera vegada que vareu anar a Canes?*

**AG.** «D'entrada l'espai era impressionant, gran i quadrat, amb claror natural. Era impactant. El local de la Sección Femenina era un gimnàs; l'escola d'en Magriñà era molt petita i fosca; la del carrer Buscarons era un soterrani... No estàvem acostumades a aquelles instal·lacions, sinó a locals foscos i petits. I després tots els professionals que hi concorrien, perquè al juliol i l'agost l'escola de la Rosella Hightower estava tancada, i només hi anaven els professionals. En segon lloc, els professors eren figures internacionals, començant per en Josep Ferran, que sempre tenia devoció per les alumnes catalanes. El primer any vam comprovar que moltes coses que havíem après aquí, a Barcelona, ja eren obsoletes. Recordo que, a la tornada, l'Anna va dir als seus alumnes: "Oblideu el que us he ensenyat fins ara, no us servirà de res, ja ha passat de moda. Anem a començar de nou, tal com s'ensenya actualment." Molts professors, això no ho han fet mai, no han reconegut que necessitaven canviar d'etapa, no han estat capaços de reconèixer que allò que havien ensenyat ja no estava bé. Ella no va tenir cap problema per dir-ho. I vam començar a ensenyar el sistema de la Rosella Hightower i d'en Josep Ferran.»

*Quins eren els elements innovadors d'aquest sistema?*

**AG.** «Bàsicament era tota la col·locació del cos. Insistien molt que els genolls han d'anar *endehors*, que no premissis el cul, etc. Poques vegades ho senties dir.»

*Esperança Aragonès va formar part dels primers grups d'alumnes que va tenir l'Anna, al voltant del 1960, a la Sección Femenina. Va ser ajudanta d'ella i secretària, fins que es va casar, l'any 1968. Després d'un parèntesi, va tornar a l'estudi per fer de secretària de l'Anna. Va anar a Canes la primera vegada...*

**EA.** «Hi vam descobrir la dansa jazz i ens va semblar increïble, perquè aquí només coneixíem la dansa clàssica i l'espanyola. La descoberta ens va semblar fantàstica, ens va entusiasmar. Jo només hi vaig anar el primer any, ella va continuar anant-hi, a Canes i a Colònia. Va connectar amb professors de primera línia de dansa jazz i va començar a invitar-los a donar classes al seu estudi. D'aquesta manera van començar a entrar aquí la dansa jazz i, després, la contemporània.»

Tornem amb Anna Maleras.

*Com va ser que et vas decidir per la dansa Jazz?*

**AM.** Perquè el senyor Udaeta em tenia per una noia inquieta. A la seva escola de Sitges, a l'estiu, on ell donava classes d'espanyol, hi assistien molts europeus del nord i m'hi va fer entrar en contacte. Hi vaig conèixer una figura de la dansa de jazz, Walter Nikcs, un gran mestre del jazz negre. Allò era nou i enlluernador. Em vaig enamorar del jazz a través de Walter Nikcs. L'estiu següent va tornar a venir i li vaig demanar que donés una classe al meu estudi. Era la primera vegada que es feia. Es va convertir en un *boom*. Li vam dir que no teníem gaires diners, però aquell senyor va dir que sí, i després de donar classes tot el matí a Sitges, amb aquella calor que feia, agafava el tren i venia a Barcelona, anava al carrer Teodora Lamadrid, baixava al soterrani i ens donava classes a un grup de catorze o quinze persones. Tots teníem moltes ganes d'aprendre, encara que fóssim un desastre d'entrada, perquè la dansa jazz és molt diferent de la clàssica. Potser en Cesc Gelabert va ser dels alumnes que es defensaven més bé des del primer dia.

Va ser un *non-stop*, un seguit d'experiències en pocs anys, per no dir totes alhora. Lynn McMurray a Canes pel que fa al jazz blanc, Walter Nikcs al jazz negre... Tot plegat es va concentrar a finals dels anys seixanta, sobretot als estius, quan anava a estudiar fora.

*Quina diferència hi ha entre el jazz blanc i el jazz negre?*

**AM.** Molt clara. *West Side Story* és jazz blanc, Katherine Dunham o Alvin Ailey, *Revelation*, són jazz negre. És molt diferent, totalment diferent. A Canes vaig conèixer el blanc. Poc després, a Sitges, vaig conèixer Walter Nikcs, autèntic jazz negre, de Katherine Dunham, però ell també estudiava clàssic, en sabia molt, era un erudit. La mare de la dansa jazz va ser Katherine Dunham, filla d'una família de color. Va ser la primera que va fer pujar ballarins negres dalt d'un escenari amb coreografies magnífiques. Va ser la mare del gènere en el vessant negre. Els nord-americans es van posar als seus peus perquè va presentar uns espectacles extraordinaris. Era la primera vegada que els negres sortien del cabaret.

*Què aporta el jazz a la formació del ballari?*

**AM.** Ritme, *feeling* i, sobretot, una cosa que en el clàssic no hi és, la *isolation*, l'aïllament del treball de les diferents parts del cos. Molts ballarins contemporanis han agafat elements de la dansa jazz, fan classes de jazz, perquè és molt útil.

Poder deixar anar el cos d'una determinada manera. Si es mira l'espectacle *Revelations* d'Alvin Ailey, queda tot dit. Va aconseguir agradar a tota mena de públics perquè era autèntic i ben fet. Les coses autèntiques tiren endavant. Poques coses s'aguanten tan dretes com *Revelations*, estrenat el 1960.

El treball del tors, el seu moviment, encara que Martha Graham ja recorria a un nou moviment del tors, però era molt diferent. I el que ha de veure l'espectador en el jazz és que allò no costa gens, i el que ho mostra així és el bon ballari.



*Anna Maleras observa una classe.  
Fotografia d'AD. CAM*

Per a mi la dansa és tot, mentre sigui ben feta i tingui dignitat. La dansa catalana ben feta també és dansa de qualitat, igual que la clàssica, com una dansa del ventre ben feta o una de claqué. Els ballarins són més rics i poden expressar més coses com més coneixements tenen de tècniques diferents. Ara tothom se n'adona, però abans era molt més compartimentat entre dansa clàssica i la resta.

*Pel que fa a l'expressió, el jazz hi ajuda?*

**AM.** Sí. Un blues bo i ben cantat emociona tothom, és un estil potent. Si aquest sentiment aconseguix passar de la música als ballarins i aquests ho capten i ho projecten al públic, tu sentiràs coses, l'emoció estarà assegurada. I això vol dir que el ballarí està sensibilitzat. I les músiques de Duke Ellington, Count



Basie, funcionen molt bé en un ballarí de jazz que fa un altre tipus de moviment diferent del d'un ballarí de clàssic.

*Què aporta el jazz a la dansa moderna?*

**AM.** La llibertat de moviments. Al jazz sempre hi ha improvisació i això es va incorporar també a la dansa. No podem imaginar un ballet de *Giselle* en el qual la protagonista es posi a improvisar, en canvi en un coreografia de jazz és perfectament possible. La dansa de jazz és com la música de jazz, més lliure. Un exponent de l'anomenat *modern jazz* és Jerome Robbins, amb més tècnica clàssica. De fet la tècnica de dansa clàssica la utilitza tothom, també els ballarins d'Alvin Ailey, per més negres i més de jazz que siguin. Altrament no podrien fer els moviments que fan. La dansa clàssica és com el pa: després vénen totes les ramificacions. Alguns ballarins contemporanis creuen que poden prescindir de la tècnica de la dansa clàssica, però em sembla que pocs ho han aconseguit. Jo no en conec.

*Per tant, recomanaries la dansa jazz en la formació dels ballarins de clàssic, de contemporani, d'espanyol?*

**AM.** Sense cap dubte, sempre que sigui ben feta. Però el que va passar és que a Barcelona, on vaig posar de moda el jazz, els alumnes es van multiplicar com bolets i es van obrir molts estudis per satisfer la demanda. La proliferació no va constituir una garantia de qualitat, i va degenerar, es feien classes molt dolentes. Gent amb molt poca preparació donava classes, però els alumnes, que no eren beneïts, es van adonar que els prenién el pèl. Barcelona no estava preparada per a aquell *boom*; a més, aleshores era l'època de la sèrie televisiva *Fama*, i tot-hom volia ballar jazz. El meu estudi era molt petit. Jo hi feia les classes del matí a la nit sense parar i hi havia llista d'espera per matricular-s'hi. Les altres escoles, no totes eren mediocres, però d'aquest jazz n'ha quedat ben poca cosa. Això equival a dir que no es va treballar prou bé.

Tothom es veu capaç de fer quatre cops de cul, però si no es fan bé, són d'una grolleria inaguantable. Un cop de cul ben donat és molt difícil. La tècnica aporta el control necessari dels moviments corporals, i la tècnica significa treball. Jo el que vaig fer és invitar al meu estudi professors de fora per fer pujar el nivell, començant pel meu.

Als anys seixanta es produeixen les gires europees del New York City Ballet. I així com l'any 1959 s'havia constituït el Nederlands Dans Theater, el 1960 es crea el Ballet du xx<sup>ème</sup> Siècle, i el 1967 el Cullberg Ballet, grans companyies europees de renom internacional. L'any 1962, Rosella Hightower obre l'École Internationale de Danse de Canes. Es funda el Festival de dansa de París i el Festival de Baux-de-Provence (1962). A final dels anys seixanta es multipliquen els concursos coreogràfics (Bagnolet, Colònia, etc.). El twist marca el ressorgiment del free style, la interpretació individual del moviment. Als Estats Units es divulguen els mètodes del jazz a través de les universitats i dels *stages*. I a França és la dansa més practicada entre els amateurs. Aquests anys apareix el repertori de la dansa negra, i els seus coreògrafs col·laboren amb els grans músics del jazz. Els anys seixanta són anys de *modern jazz*, caracteritzat pel domini tècnic, el sentiment de llibertat, el treball de polirítmia corporal, la vitalitat i l'energia enteses com qualitats dinàmiques del moviment, intensitat emocional (soul dance). En aquest marc apareix el *free style* de Matt Mattox. A més, Alwin Nikolais és invitat a París, al Festival de les Nacions de 1968; Cunningham a Les Baux-de-Provence, a París el 1964, i a Sitges al 1966, al Teatre Prado, portat per un grup d'intel·lectuals, actuació que en aquella època passà bastant desapercebuda. Es funda el Ballet Théâtre Contemporain d'Amiens (1968).

Són els anys del desenvolupament de la dansa postmoderna, quan es crea el col·lectiu Judson Church, que deixa

de banda les grans tècniques modernes i rebutja les convencions, per practicar el discurs directe, l'experimentació, la contestació. Els mètodes Alexander, Feldenkrais, Bartenieff, Hawkins i les arts marcial exercixen una gran influència en el nou moviment de la dansa. Es desenvolupa el *release* (consistent a alliberar la tensió innecessària, deixar anar el moviment), el *pedestrian movement*, els desplaçaments ordinaris, el moviment quotidià. Les formes escèniques de la *modern dance* s'abandonen i apareixen les *tasks* (Anna Halprin), basades en la improvisació (improvisacions estructurades de Simone Forti), la composició aleatòria, la barreja de gèneres, i s'experimenta amb el vídeo i les tecnologies de la imatge.

S'estrena *How to Pass, Kick, Fall And Run* de Merce Cunningham (1965); *Trio A* d'Yvonne Rainer (1966); *Blueprint* de Meredith Monk, a Nova York (1967); *Untitled Trio* de Lucinda Childs (1968); *Juice* de Meredith Monk (1969). També aquests anys, un dels coreògrafs preferits de l'Anna, Maurice Béjart, estrena *Bolero* (1961), *IX<sup>ème</sup> symphonie* a Brussel·les (1964), *Messe pour le temps présent* a Avinyó (1967) o *A la recherche de...* a Avinyó (1968). A més, s'estrena *Revelations* d'Alvin Ailey a Nova York el 1960, i, al cinema, *West Side Story*, dirigida per Jerome Robbins i Robert Wise el 1961.<sup>3</sup>

Mentrestant, el Liceu continuava amb l'empenta iniciada als anys cinquanta, i així s'hi podien veure companyies internacionals, com el Ballet Español de Antonio i el Ballet

3. Altres estrenes importants: *Liebesliederwalzer*, de Balanchine, a Nova York (1960); *The invitation*, de MacMillan, a Londres (1960); *Pierrot Lunaire*, de Tetley (1962); *Auréole*, de Taylor, a Nova York (1962); *Marguerite et Armand*, d'Ashton, a Londres (1963); *Nôtre Dame de Paris*, de Petit, a París (1965); *No-ces*, de Robbins, a Nova York (1965); *Onegin*, de Cranko, a Stuttgart (1965); *Turangalilâ*, de Petit, a París (1968); *Spartacus*, de Grigorovitch, a Moscou (1968); *Dances concertantes* de Blaska a Amiens (1968), *Dances at a gathering* de Robbins, a Nova York (1969).

Nacional Holandès (1960); la Compañía de Arte Español de José Greco i el Ballet Internacional del Marqués de Cuevas (1961); el London Festival Ballet i el Ballet de Antonio (1962); el Ballet del Teatre de l'Òpera de Sofia (1963); el London Festival Ballet (1964); el Ballet del Teatre Nacional de Belgrad i el Ballet Olaeta de Bilbao (1965); el London Festival Ballet, el Harkness Ballet de Nova York, el Ballet Moisseiev i el Ballet Olaeta de Bilbao (1966); el Grand Ballet Classique de France, el Ballet del Teatre de l'Òpera de Praga i el Ballet del Teatre de l'Òpera de Marsella (1967); el Ballet del Teatre de l'Òpera d'Hamburg i el Harkness Ballet de Nova York (1968); el Ballet Nacional Holandès, el Ballet del Teatre de l'Òpera de Brno, el Ballet Nacional Polonès i el Ballet Nacional de Cuba (1969).<sup>4</sup>

### **3.1. Taula rodona sobre el jazz**

A manera de taula rodona, recollim diverses opinions sobre la dansa jazz a càrrec de professionals vinculats al món de la dansa: Delfí Colomé, Anne Mittelholzer, Agustí Ros, Víctor Rodrigo, Montse Colomé i Anna Griñó. Llevat de Delfí Colomé, tots han estat alumnes o professors de l'Estudi d'Anna Maleras.

Delfí Colomé, diplomàtic de professió, doctor en filosofia, escriptor, gran aficionat a la dansa, i en la darrera etapa de la seva vida ambaixador davant les dues Corees, fou un gran amic i col·laborador de l'Anna. La seva germana, Montse Colomé, ens explica que l'Anna es va entendre molt bé amb el seu germà, el qual li va fer molt costat:

4. Informació extreta de l'article de Xosé Aviñoa «Les Institucions. La dansa al segle xx», dins del llibre *Història de la dansa a Catalunya*, citat anteriorment.

«Ell tocava el piano per afició i va començar a acompanyar les classes de dansa d'Anna Maleras. Al meu germà li agradava molt la dansa i va ajudar-la al llarg de la seva trajectòria. Hi havia una gran sintonia entre tots dos. Va ser el padrí de la seva filla i també la matèria grisa d'algunes de les seves iniciatives. Anna Maleras li feia cas perquè hi tenia molta confiança. Em sembla que des del primer *stage* internacional del 1976 ell va figurar com a assessor tècnic. Va morir a Corea i ella em va acompanyar fins allà per acomiadar-lo.»

***Comencem, doncs, amb Delfí Colomé, amb uns comentaris que fa en el seu llibre El indiscreto encanto de la danza.***

La danza jazz obedece en muchas ocasiones al deseo, a la necesidad de dejar el cuerpo libre al aire de un ritmo voluptuoso, siendo éste contemplado —desde las infinitas represiones de nuestra sociedad occidental— también como un ejercicio de libertad. La sensualidad de la danza jazz no es, en definitiva, más que una fórmula que ayuda a que ésta sea más natural, más espontánea, más libre y, cómo no, más liberadora.<sup>5</sup>

Colomé destaca algunes definicions de la dansa jazz, per exemple la de Serge Alzetta:

La danza jazz es ritmo, alegría, sensualidad, emoción, complicidad. Es la celebración de cultos dionisiacos necesarios para el hombre hecho de carne y sentimientos. Es el grito de amor de la vida.»<sup>6</sup> Així mateix, cita Matt Mattox, que afirma que la dansa jazz consisteix en «la mayor libertad en los movimientos sin

5. Paraules extretes d'*El indiscreto encanto de la danza*, Delfí Colomé, Turner Publicaciones S.A., Madrid 1989, pàgina 172.

6. En *El indiscreto encanto de la danza* (pàgina 162), Delfí Colomé cita el llibre de Nancy Midol i Hélène Pissard intitulat *La Danse Jazz: de la tradition à la modernité*, editat per Amphora, París, 1984.



*Anna Maleras amb Delfí Colomé i Anna Griñó a París.  
Fotografia d'AD. CAM*

que el espíritu deje de tener presente la mejor relación posible con la música.<sup>7</sup>

En el seu llibre, Delfí Colomé extreu les característiques de la dansa jazz assenyalades per Dolores Kirton Cayou:

- «Uso de las rodillas dobladas con el cuerpo aproximándose al suelo.
- »Tendencia a utilizar completamente el pie, en toda su superficie, como un todo, basculando el peso —su gravedad— de un pie a otro, con toda rapidez.
- »Aislamiento del movimiento en distintas partes del cuerpo: cabeza, hombros, tórax, caderas, etc.

7. Delfí Colomé, en *El indiscreto encanto de la danza* (pàgina 161), cita el llibre de Midol i Pissard citat anteriorment.

- »Uso de movimientos sincopados y rítmicamente complejos.
- »Utilización corporal simultánea de dos o tres ritmos al mismo tiempo (polirritmia).
- »Combinación de música y danza en el seno de una expresión simple en la que ambas se “alimentan” recíprocamente.
- »Posibilidad de individualizar un estilo dentro de un estilo de grupo.
- »Funcionalismo: el bailarín se convierte en lo que está danzando, aproximando así, al máximo, el arte a la vida.»<sup>8</sup>

*Parla ara Anne Mittelholzer, col·laboradora de l'Anna, especialista en tècnica Graham i professora de l'escola durant molts anys.*

**AMt.** «Tot sovint penso que allò que anomenen jazz no ho és ben bé. Potser cada persona en té el seu concepte, finalment podria ser qualsevol cosa, igual com la dansa contemporània o fins i tot la clàssica, de la qual hi ha molts estils, i cada estil té la seva tècnica. Però el jazz encara més. Als Estats Units, cada vegada que un coreògraf té un estil, hi ha una nova tècnica per dominar la seva manera de fer. Segurament hi ha sempre una base de jazz, però per a mi la més autèntica és la nord-americana d'origen africà, la dels esclaus. Perquè també hi ha jazz que ve de l'Àfrica i que és una altra cosa, o jazz que surt del clàssic o del contemporani.»

8. En *El indiscreto encanto de la danza*, a la pàgina 171, Delfí Colomé cita el llibre de Dolores Kirton Cayou, *Modern Jazz Dance*, Dance Books Ltd., Londres, 1976.

*Agustí Ros, coreògraf, professor del Conservatori Superior de Dansa de l'Institut del Teatre i expert en notació.*

**AR.** «La dansa jazz —ella en deia així—... en realitat era allò que es coneix per *modern jazz*. Històricament ve d'una barreja del jazz negre amb el jazz blanc. El ball d'arrels africanes és més sincopat, rítmic, amb el pes del cos cap a terra, basat en la percussió. En canvi el jazz blanc treballa amb totes aquestes idees, encara que sigui sense tant d'arrelament al terra ni tant de pes del cos, posant més l'accent en formes abstractes lineals del cos. El màxim exponent de la dansa jazz era aleshores Matt Mattox, que ens feia fer uns exercicis amb tot el pes damunt les cames doblegades, en *plié*, i els moviments dels braços segmentats per fragments, com trencats, de formes anguloses. Les combinacions que treballàvem eren bastant complicades. I tots aquest moviments dels braços s'articulaven amb els moviments de cames, que eren percutits, amb el pes del cos cap avall, amb les cames doblegades, tot a nivell de terra. Si hi havia un salt, les cames s'alçaven, també trencades, amb formes anguloses.»

*Víctor Rodrigo, ballarí, coreògraf i pedagog.*

**VR.** «Per mi el *modern jazz* és la barreja d'un moment donat, quan la dansa contemporània començava a pujar amb força i els ballarins es van posar a jugar amb tot. A la meva escola sempre dic que no vull ballarins de jazz, sinó ballarins que puguin ballar jazz, contemporani, claqué i de tot. No és cert que la dansa jazz sigui de categoria secundària. Jo noto quan un ballarí de contemporani ha estudiat prèviament jazz: hi ha una cosa rítmica i de moviment de tors —més que de maluc— que altrament no tindria. Jo veig que Nacho Duato ha estat amb Alvin Ailey. La barreja és molt convenient. Tothom ho hauria de tenir clar, i no ho tenen. La barreja és positiva, enriqueix molt. No podem anar enrere en aquest aspecte.»



*Anne Mittelholzer*

**AMt.** «Walter Nicks, conjuntament amb Anna Maleras, va ser la persona que va començar a introduir la dansa jazz aquí. Walter Nicks no va ballar quasi mai als escenaris, però va estudiar amb Katherine Dunham. Tècnicament ballava millor que Van Huynh, però aquest era tan guapo... Walter Nicks ballava amb una energia primitiva i autèntica, sense gens ni mica de *show-business*. Era molt intel·ligent. Les seves classes eren duríssimes, però divertides. Van Huynh era més *showman* a l'escenari. Crec que Walter Nicks i Anna Maleras van formar una bona parella, perquè tots dos tenien bones idees. Va ser un bon moment. Walter Nicks coneixia tothom, tenia bon gust, podia recomanar professors. Em feia pensar com ballen els nens de les faveles brasileres, de forma salvatge. En canvi, Van Huynh era més disciplinat. Entre tots dos, els alumnes d'aquí van rebre un excel·lent ensenyament de dansa jazz. Per això l'Anna Agustí i en Víctor Rodrigo la ballen tan bé. Aquí van deixar bons alumnes.»

*Montse Colomé, ballarina, coreògrafa i pedagoga.*

**MC.** «L'Anna amb el jazz hi va tenir molta cura, però a partir dels anys vuitanta l'aeròbic es va començar a barrejar amb la dansa jazz i es va donar una falsa imatge de gimnàstica musical. Els professors que va portar estaven més relacionats amb la dansa ètnica afroamericana que amb la dels musicals. La dansa jazz era un estil, no una tècnica, que es van inventar uns coreògrafs, a més d'una barreja amb la cultura afroamericana; ella en va agafar més aquesta part, la de Katherine Dunham, més ètnica. Encara que en alguns *stages* havia convidat ballarins/professors de musicals de Bob Fosse, com que era impossible abraçar-ho tot, es va decantar pel jazz negre de la línia d'Alvin Ailey.

»La dansa jazz era una manera fàcil d'entrar en els cosos de la gent. La Graham era una tècnica molt rígida, molt



Anna Maleras a l'edat de trenta anys ballant una coreografia seva.

Fotografia d'AD. CAM

de terra, i si no tenies una bona obertura i una bona esque-  
na, et costava la rotació de les articulacions. Aleshores, per  
mitjà del jazz, que era una tècnica més senzilla a priori,  
més els exercicis que feia l'Anna, que eren molt saluda-  
bles, la gent hi entrava molt fàcilment i, quan veia que  
algú valia, l'orientava cap al modern, el clàssic o el claqué,  
etc. La dansa jazz servia molt bé per desinhibir el cos, per  
deixar-se anar.»

### *Agustí Ros*

**AR.** «L'Anna ens va ensenyar les bases del *modern jazz*. La característica és que eren moviments petits; ella era una gran experta a fer passos petits. També era molt típic d'ella el moviment angulós de braços, procedent de Matt Mattox i de Lynnn McMurray. Diria que hi ha tres tipus de moviment de braços: un com si fossin moviments mariners, de

senyals mariners, de semàfor de banderes, trencant els braços del clàssic pel seu segment. L'altre moviment era basat en l'angularitat: buscava l'angle recte amb els braços, molt del clàssic, però no era amb el braç rodó, sinó amb els braços estirats, amb les mans mirant endavant, i els dits oberts. I, finalment, un altre que venia de baix a dalt o de dalt cap a baix, estil Alvin Alley, braços estirats i mans obertes.

»Aquestes formes es coordinaven girant, saltant, caminant endavant, endarrere, amb ritme sincopat, ràpid, lent, amb moviment de la pelvis, etc. Una altra característica d'Anna Maleras eren les isolacions, molt pròpies de l'època com a recurs de fragmentació del cos.<sup>9</sup> L'Anna va incorporar aquesta fragmentació del moviment corporal com a part de la tècnica del *modern jazz*: l'isolament de la pelvis, de la caixa toràctica, de les espatlles, del cap, per articular-ho tot plegat dintre del ritme i els passos.

»La seva cultura musical era notable. Les classes es feien amb tocadiscos incorporant enregistraments remarcables

9. *Preguntem a Agustí Ros si la isolació era pròpia de la dansa jazz.* «Intueixo que és un pensament que arriba també a la dansa clàssica al tombant del segle XIX al XX de la mà de Nijinski o abans i tot. Es pot veure fàcilment a les partitures de l'època, amb el sistema de notació coreogràfica Stepanov, paral·lel al sistema de notació musical. Fins aleshores no havia existit una notació específica per al cap, els braços, les cames. Les partitures de coreografia eren gairebé pictogràfiques, d'imatges del cos. L'escriptura de Stepanov va aportar una línia per al cap, una altra per a cada braç i cada cama, en total cinc línies diferenciades. Per tant, a través de la notació es pot deduir que ja hi havia un pensament sobre el fragment corporal. Això és més evident en l'escriptura de Nijinski, deixeble de Stepanov, el qual desenvolupa l'escriptura de Stepanov i encara és més incisiu amb això. De la seva escriptura es pot deduir el moviment del cap, de les espatlles, els colzes, les cames, etc. I això es pot veure perfectament en l'escriptura de *L'Après-midi d'un faune*, com tota la coreografia està hiperfragmentada.»

i tot sovint amb música en viu, sobretot una bateria que acompanyava esplèndidament els moviments. Tota la classe es feia al voltant d'aquella percussió. A l'Institut del Teatre, per exemple, no s'ha aconseguit mai que l'instrumentista de les classes de dansa sigui un bateria. Ella ho va veure a fora i ho va importar.»

### *Víctor Rodrigo*

**VR.** «El jazz d'Anna Maleras té una base clàssica, sens dubte, la clàssica és la base de tot. El jazz ha canviat molt, no tant com la música; ara bé, la dansa contemporània ha canviat molt més que el jazz, el qual ha quedat una mica de banda culturalment, per qüestió de modes, els gimnasos i totes les animalades que han fet. Després s'ha anat cap a creacions personals, amb material propi damunt les tècniques Limón, Graham o Cunningham. Això està molt bé, sempre que els ballarins no s'acabin tirant per terra de manera epilèptica i ballant a corredisses. Això es va fer al seu moment i va tenir una importància trencadora, d'experimentació. Un cop comprovats els resultats, no calia allargar-ho... cal avançar.

»Quant a l'Anna, no sé quin tipus de jazz fa, perquè fa temps que no li he vist cap coreografia, però ella sempre diu que fa Maleras... I és veritat, quan veus un espectacle seu dius: això ho ha fet l'Anna.»

### *Montse Colomé*

**MC.** «La dansa jazz, el fet que et permet jugar-hi rítmicament, dóna una riquesa rítmica amb la qual es poden trobar moltes coses per expressar corporalment. És un tipus de música que entra per via directa, per les venes. El cos hi va. Hi ha músiques que fan ballar.»



*Anna Maleras ballant a l'estudi del carrer de Buscarons.  
Fotografia d'AD. CAM*

*Víctor Rodrigo*

**VR.** «El jazz em va atreure pel tipus de mobilitat. Quan escolto jazz, no hi veig dansa contemporània, ho trobo fora de lloc. Per mi el jazz té un moviment propi, un moviment molt net, diferent. Un blues, jo l'he de ballar amb el tors i el maluc del blues, perquè m'ho demana. No sabia com explicar-ho. Vaig començar a descobrir fascinat els seus contratemps, els peus, les mans... El material d'un coreògraf de jazz està supeditat a un ritme i una música, i això em fascina. La música mana. Ballar amb la música, sentint-la, és la base del jazz i això és el que em va atreure i em va enamorar.

»Per mi el jazz és una manera de viure. Em van proposar fer teatre i ho vaig refusar, perquè allò que tinc per dir, necessito dir-ho ballant, en particular amb jazz. Sempre que he viscut coses dures, me n'he sortit ballant. Per mi és una manera de dir coses. Amb el jazz em resulta molt fàcil estar trist, i també estar alegre. És una manera important d'expressar-me. Em va venir de gust fer una coreografia sobre el maltractament i a partir d'aquí vaig començar a buscar la música, per acabar fent-la amb tres tangos-jazz. Primer vull dir alguna cosa, tot seguit busco la música apropiada i els moviments. És molt de sang, no sé com dir-ho. Si hi ha sang, hi ha jazz. El jazz és molt càlid, en efecte.

»Continuo pensant que la dansa jazz ha de seguir endavant. Ara he tornat a demanar la col·laboració d'Anna Malaras i Montse Colomé per fer-ne un curs de formació al Taller de Músics. Em sembla que l'única companyia de dansa jazz a tot Espanya és la meua. Continuo dient-ne jazz, en comptes de contemporània, per un esperit romàntic. També hi faig dansa contemporània, però la base, per mi, és el jazz. A les meves coreografies el noranta per cent acostuma a ser jazz. Ara hem de passar el relleu de l'especialitat a gent més jove, perquè no s'ha de morir.»

**Agustí Ros**

**AR.** «Intueixo que en aquella època el *modern jazz* es caracteritzava pel fet de catapultar el ballarí cap a una més gran expressivitat. La forma física mentre s'està ballant facilita que el ballarí es pugui expressar amb més vehemència. La dansa clàssica es troba més encotillada per les normes d'elegància, les quals imperen damunt de tots els moviments. El *modern jazz* era una tècnica més expressiva, alliberadora. Hi ha una educació corporal que es genera a Anglaterra, després de la Segona Guerra Mundial, un moviment molt important d'educació física, aquest moviment té molt a veure amb les influències labanianes. Hi ha tot un corrent que busca que el moviment expressi, i això passa tant a Anglaterra com als Estats Units. Tota aquesta dansa expressiva sorgeix del modern americà. Per tant, jazz per una banda, modern per una altra, i també elements de dansa espanyola: aquest era el tipus de ball que practicàvem nosaltres.

»Hi ha una tesi doctoral del Delfí Colomé intitulada *La Guerra Civil Española en la Modern Dance 1936-1939*, que explica les connexions entre la dansa americana i la Guerra Civil espanyola. La tesi ve a dir que la dansa africana, la dansa moderna i la dansa espanyola i flamenca, fan una mena de nucli als Estats Units que representa una reivindicació d'una nova manera de ballar, que és la dansa moderna, aquesta reivindicació és cent per cent americana. Aquesta reivindicació s'enfronta de manera directa amb la dansa clàssica. Un dels exponents d'aquest confrontament va ser Martha Graham. Tota la seva tècnica era un al·legat anticlàssic.

»Aquesta reivindicació incorpora elements de dansa flamenca, perquè la dansa moderna va identificar la Guerra Civil espanyola amb la dansa espanyola i flamenca; per tant, els que han perdut la guerra espanyola s'identifiquen com

a persones que també s'han de reivindicar juntament amb tota la comunitat que practica un altre tipus de dansa. I per tant, la reivindicació a favor d'una Espanya republicana es tipifica amb el ball espanyol. Consegüentment la dansa moderna americana incorpora elements de dansa espanyola a la nova manera de ballar, i el *modern jazz* era una barreja de dansa africana, dansa espanyola, jazz i dansa moderna.

» Recordo que Carl Paris, en una de les seves classes, ens deia que calia respectar i incorporar la manera de fer dels ballarins de flamenc, pel seu dramatisme i sensualitat com també per la gestualitat de l'estil. De la dansa moderna se'n pot extreure una línia, que és la dansa jazz negra, la d'Alvin Ailey, Vanoye Aikens, Walter Nicks, mentre que la dansa jazz blanca era representada per Lynn McMurray i Matt Mattox. Totes derivaven d'aquelles ganes d'expressar-se d'una manera diferent a través de la dansa, que fàcilment es pot deduir que ve de l'expressionisme alemany, de la dansa que feien Wigman, Laban i Kurt Jooss, i tot això es va desplaçar cap a Anglaterra, que va quedar impregnada d'aquest nou corrent. I cap a Amèrica (a través de Harald Kreutzberg i Mary Wigman). Rosella, que ve del clàssic, s'obre a tots aquests corrents de dansa moderna. I tot això arriba a Barcelona amb Anna Maleras. Va ser un moviment important per a nosaltres, que no ho havíem vist mai. A l'Institut del Teatre s'ensenyava, més o menys, l'antiga escola russa a través de Joan Magriñà. Com alumne d'interpretació que era de l'Institut del Teatre, vaig rebre la influència de l'Anna Maleras, que ens venia a fer unes classes de dansa a fi de consolidar la nostra preparació física. L'Anna ens va començar a explicar moviments completament diferents i vam trobar-hi una nova font per a l'expressió física, les mans obertes, els dits estesos, tot sobre *plié*, com si estiguessis fent danses de Bali. Nosaltres no en sabíem res, de tot això.



»L'Anna va generar tota una sèrie d'amor, de *fília*, perquè els actors vam trobar tota una font, una manera d'expressar-nos físicament.»

### 3.2. Amb l'Anna, el jazz i el contemporani entren a l'Institut del Teatre

En una primera etapa, del 1970 al 1974, l'Anna va donar classes de dansa a l'Institut del Teatre, a l'Escola Superior d'Art Dramàtic i, en menor mesura, de jazz a l'Escola Superior de Dansa i Coreografia. Més endavant, va impartir uns cursos de jazz al departament de Dansa Espanyola, del 1994 al 1996, i als alumnes d'Art Dramàtic, del 1997 al 1998. Ella mateixa va introduir amb les seves classes el jazz a l'Institut i va propiciar-hi l'arribada de la dansa contemporània. Una vegada més deixava la seva empremta fonamental per a la transformació posterior de l'ensenyament de la dansa i obria nous camins que altres transitaren decididament cap a una renovació imparabile i necessària.

*El jazz també deu anar molt bé per a la formació d'actors de teatre...*

**AM.** Sí, i tant! De fet jo vaig entrar com a professora a l'Institut del Teatre per donar classes als actors, per encàrrec del director, Hermann Bonnín. Els alumnes venien de l'època Díaz Plaja i estaven com estaquirotos, i ara començarien a moure's d'una altra manera. Vaig estar força temps amb els futurs actors i ens enteníem molt bé.

Quan l'Institut es va traslladar del carrer Elisabets al de Sant Pere més Baix, Bonnín va decidir que jo havia d'estar al departament de Dansa. Allò va ser entrar i sortir alhora, perquè m'hi vaig trobar els mestres de dansa enfrontats al que jo ensenyava: no estaven d'acord amb les classes de jazz, ni amb la



*Anna Maleras el 1972 al local de l'Institut del Teatre,  
del carrer d'Elisabets. Fotografia de Pau Barceló. CDMAE-IT*

meva manera d'ensenyar. Algunes professores de clàssica ni tan sols es canviaven de roba per fer la classe... Els meus mètodes van semblar fora de lloc. Potser jo també em mostrava una mica repel·lent..., la qüestió és que no van parar fins a fer-me fora. Un bon dia va desaparèixer l'equip de música que fèiem servir a classe. Els vaig deixar plantats, els vaig dir que quan el trobessin ja tornaria. A mi m'anaven bé les coses al meu estudi, m'hi havia fet un nom i ja no volia aguantar segons què. Vaig pensar que ja s'ho farien. Amb els estudiants d'Art Dramàtic hi vaig estar quatre anys, amb el de Dansa quatre mesos, amb prou feines.

*Tu vas ser la introductora de la dansa jazz a l'Institut del Teatre.*

**AM.** Sí, del jazz i del contemporani. Aquestes no les donava jo, però vaig portar professors perquè ho fessin. Jo anava portant a l'Institut alguns professors estrangers que venien a donar classes al meu estudi, i a partir d'aquí Hermann Bonnín es va adonar que s'havia de crear un departament de Dansa Contemporània. Tothom del món de la dansa li hauria d'agrair moltes coses, començant per mi mateixa. Gràcies a ell l'Institut del Teatre va començar a tenir un departament de Dansa Contemporània, ell va possibilitar l'arribada de la dansa contemporània a l'Institut.

Jo vaig facilitar-los el contacte amb Giancarlo Bellini per a dirigir el departament, aquest havia estat ballarí de la companyia de José Limón. També es va acabar barallant amb alguns professors de l'Institut i va marxar. A continuació vaig facilitar la contractació del seu successor, Gerard Collins, que havia estat al meu estudi com a professor, amb el grup de l'estudi i amb la dansa a les escoles. A l'Institut hi va estar uns quants anys.

*Agustí Ros va ser alumne de l'Anna a l'Institut i ens recorda la seva experiència.*

**AR.** «Al moment d'ingressar a l'Institut del Teatre jo ja estudiava dansa clàssica amb Marina Noreg, un personatge ex-

traordinari que també caldria estudiar.<sup>10</sup> Tot el que havia après fins aleshores de dansa clàssica resultava molt diferent del que ens va començar a ensenyar Anna Maleras a les classes de l'Institut del Teatre. En el clàssic tot era alt, ben alt, i en el jazz era cap avall. Allò que em va atreure més no era el tipus de dansa, sinó la pedagogia que utilitzava, la manera d'ensenyar. Era una pedagogia que venia de la seva experiència i de l'escola de Rosella Hightower. Intueixo que aquesta manera de fer procura generar una altra manera d'entendre la pedagogia de la dansa basada en l'expressivitat de cada ballarí a partir de les formes més africanitzades que venien del jazz. Anna Maleras tenia un gran sentit musical, tots els exercicis es feien amb el suport d'una música i aquesta música lligava com un guant amb la feina física. Això generava un doble resultat satisfactori: un benestar físic i musical. Es gaudia de la música i del moviment corporal alhora. Hi vaig connectar molt ràpidament. A aquella època ja ens posava música de John Lee Hooker, folk americà, de la mateixa manera que Bach o Mompou. Recordo que vaig ballar una peça de Bach tocat amb instruments

10. Agustí Ros sobre Marina Noreg: «Va ser professora de Neus López Llauder i d'Avelina Argüelles, com també de Joan Tena i d'Enric Majó entre d'altres, i va col·laborar en alguns muntatges de l'Escola Adrià Gual, de Ricard Salvat. Durant la postguerra va fer moltes de les coreografies que es ballaven al Paral·lel, contractada per l'empresari Colsada. D'origen rus (aforada de la revolució russa) havia tingut una escola a Noruega, on va col·laborar amb els nazis durant la Segona Guerra Mundial i per això es va refugiar aquí, via Artur Kaps, Franz Joham i Herta Frankel, Els vienesos, exilats d'Alemanya després dels nazis. Tenia una línia tècnica molt "duncaniana", tot i que només feia classes de dansa clàssica russa. L'hereva d'aquella línia que queda actualment, Carme Calvet, n'ha escrit un llibre intítulat *La classe de ballet. Els meus mestres*. Les classes de Marina Noreg eren molt dures, feia passar els ballarins directament del *grand plié* al *relevé* amb *passé* o amb *attitude* com a obertura de la classe.»

electrònics i unes peces de l'àlbum de *Charmes* de Frederic Mompou. Sabia com traduir cada música al moviment, com treballar el cos i tenir-ne cura en paral·lel amb el gust musical. Em va interessar molt.

»Durant aquella època vaig tenir ocasió de muntar unes coreografies per a un musical dirigit per Josep Montanyès, fet a base de poesies antològiques de la literatura catalana, musicades per Joan Vives; la música era tocada en directe per La Locomotora Negra. El musical s'anomenava *Home amb Blues*. Hi vaig abocar tot el que vaig aprendre de l'Anna Maleras. Sempre li he estat profundament agraït.»

*Montse Colomé va ser alumna de dansa clàssica i dansa espanyola a l'Institut del Teatre i anys més tard hi va donar classes de jazz.*

**MC.** «Anna Maleras també va ser pionera de la dansa contemporània a l'Institut del Teatre. El professor Giancarlo Bellini havia passat abans pel seu estudi. No es tractava de tirar enrere el treball previ dels alumnes de dansa a l'Institut del Teatre, però la veritat és que el primer any Bellini va haver de desfer moltes confusions sobre els moviments anatòmics, sobre la postura corporal. Va representar un canvi fort. Després va entrar-hi el professor Gilberto Ruiz, es va potenciar molt la creativitat dels alumnes i va sorgir la generació d'Àngels Margarit i altres, i tot el que no passava per una consciència artística i estètica d'alguna manera era menyspreat.

»Al començament jo quasi no deia a les meves companyes de l'Institut del Teatre que també estudiava dansa jazz, perquè semblava com una cosa més comercial, que d'altra banda, no era el que feia l'Anna, ans al contrari, era el que feia molta gent de Barcelona. I fins i tot a l'estudi de l'Anna ens vam inventar un Certificat d'Aptitud de Dansa Jazz que no estava avalat per cap institució, però amb el qual volíem donar dignitat i credibilitat a aquest estil.



*Anna Maleras als anys setanta mentre imparteix una classe als estudiants d'interpretació a l'Institut del Teatre, al carrer Elisabets.  
Fotografia d'AD. CAM*

»A l'Institut del Teatre no li va interessar reconèixer el projecte de l'Anna, ja en tenia prou amb la dansa clàssica i l'espanyola. Continuo pensant que hi ha d'haver unes troncales que han de ser serioses, com són el clàssic, l'espanyol i el contemporani, però les altres també s'han de gestionar molt bé. Més endavant, quan em vaig incorporar a l'Institut del Teatre per ensenyar dansa jazz, des del primer dia de classe vaig veure que era impossible sense uns prolegòmens que la contextualitzessin als ulls d'aquells estudiants, els quals ignoraven qui eren Kurt Weill o Bertold Brecht. Em va caure l'ànima als peus, però vaig aguantar tot el curs. L'assignatura deixava de ser útil si no s'hi arribava amb uns coneixements previs, amb una base més consolidada. Vaig creure que era millor que els alumnes acabessin amb tres coses ben fetes que amb deu de mal fetes.

»Conec altres professors que també es van enfonsar davant la base insuficient dels alumnes. Potser l'Institut del Teatre no era el lloc adient per ensenyar dansa jazz. Potser no havia de tocar tantes especialitats, les quals es poden desplegar més bé a escoles privades. Em semblava més clar que la dansa jazz pogués arrelar al Taller de Músics, per exemple. Per a Anna Maleras va ser com una batalla perduda. Vam intentar tirar endavant un programa molt ben elaborat de dansa jazz a l'Institut del Teatre, però no hi va haver manera.»

*Hermann Bonnín, que va ser director de l'Institut del Teatre del 1970 al 1980, ens explica com es va produir l'entrada del jazz i el contemporani a l'Institut.*

**HB.** «Una de les coses que vam tenir clares des dels inicis de la meva direcció a l'Institut del Teatre és que la dansa, que tenia un alumnat prou nombrós, necessitava una renovació generacional i de concepte. I, sobretot, que l'Institut havia d'obrir les portes a la dansa contemporània i aportar, també,

un canvi al clàssic. Certament, el mestre Magriñà, que liderava el departament, havia preservat una certa personalitat en el món del clàssic. Cal destacar que als anys trenta en Magriñà havia estat vinculat al món de la Bauhaus, és a dir, de jove havia explorat més enllà de la clàssica. Però després, al Liceu, la pedagogia dels clàssics havia quedat estancada en la immobilitat d'una tradició que calia revisar.

»Magriñà tenia una autoritat moral. Però la dansa clàssica necessitava un impuls, desvinculada del ballet i del Liceu. Molta gent que venia a estudiar dansa a l'Institut tenia com a objectiu ballar al Liceu. No hi havia res més. El que calia era una regeneració. Aquestes coses les teníem clares. Una part la vam solucionar per la via dels professors de dansa clàssica polonesos, gràcies a en Fabià Puigserver. Aquests professors aportaven un grau de maduresa i d'exigència a la formació tècnica bàsica, li donaven dignitat i contribuïen a destruir la parafernàlia divuitesca. Amb el clàssic es donava una formació indispensable per al ballarí, tant per fer clàssic com per fer contemporani. I pel que fa a la dansa contemporània, Anna Maleras va ser la persona que intuïem que tenia les vibracions més clares per afrontar-ho. La dansa americana i el jazz eren gèneres que treballava. Ella ens va donar pistes. Va ser un element important al voltant del qual vam anar contractant professors de dansa contemporània. Primerament en forma de seminaris o cursos, fins que finalment es creà un departament: el de Dansa Contemporània. Va ser determinant per entendre el significat que aquesta havia adquirit des del primer terç del segle xx.»

*Paradoxalment, l'Anna va entrar a l'Institut del Teatre per formar actors, no pas ballarins. Va incorporar la dansa jazz a l'ensenyament teatral.*

**HB.** «Era una manera d'introduir-la a la casa. Per part nostra hi havia una certa estratègia de no desmoralitzar el món





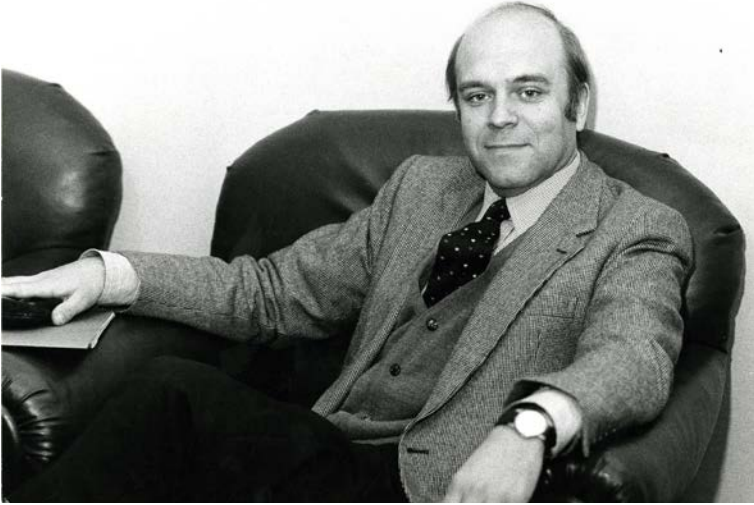
*Anna Maleras i Cesc Gelabert ballant un pas a dos de Gerard Collins a l'Institut del Teatre del carrer Elisabets.  
Fotografia de Pau Barceló. CDMAE-IT*

de la dansa clàssica i preservar l'autoritat moral de Magriñà; alhora, a poc a poc, anàvem basculant. En Magriñà estava desmotivats. Tanmateix, vam fer els possibles per implicar-lo en la renovació: l'hi consultàvem tot i li reconeixíem la seva autoritat. Alhora, intentàvem que anés admetent el canvi. Com la transició democràtica d'Adolfo Suárez, que es va fer sense trasbalsaments... D'aquesta manera Joan Magriñà no es va sentir marginat, va anar acceptant l'evolució, ho va entendre. Amb l'escenografia d'Artur Carbonell passava el mateix, eren autoritats personals que per la seva trajectòria mereixien tots els respectes, però necessitàvem obrir portes.»

*L'Anna i tu, com a director de l'Institut, vau col·laborar molt per sumar esforços a l'hora de portar professors de fora que representaven aire nou.*

**HB.** «Vam col·laborar, és clar. El punt de partida de la dansa al nostre país en aquell moment era pobre, tant aquí com a Madrid. Jo venia de Madrid, de dirigir la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD). Allà hi havia l'Ana Lázaro que portava el clàssic, la Mariema, que portava la dansa espanyola i bolera, molt bona ballarina, però no hi havia res de res de contemporani. Allà ni tan sols tenien els referents de Magriñà i el Liceu; en aquell moment no es feia òpera al Real ni hi havia una tradició consolidada. En aquest sentit, l'Institut estava prou bé: a Barcelona hi havia almenys una base a partir de la qual poder créixer i renovar.

»Ara bé, si haguéssim tingut una tradició important de clàssica, potser ens hauria lligat una mica les mans per afrontar la reforma. Però és que les nenes que venien a estudiar ballet no podien ni parlar amb els alumnes d'art dramàtic, era un altre món, el món dels tutús, de les mamàs, amb l'única perspectiva de sortir algun dia de puntetes a l'escenari del Liceu. Allò s'havia de renovar. Fins i tot, algun temps de fer alguna classe teòrica juntament amb art dramàtic era impossible. De seguida vam pensar que pedagògicament no hi havia res més que la vinculació amb la persona de Magriñà o el Liceu. Quan vam treure una mica el nas a l'estranger, vam veure que els grans corrents passaven per la dansa contemporània. Ho vam veure ben clar des dels inicis, la manera d'anar neutralitzant... hi havia professores que estaven molt bé, però el conjunt no, s'havia de renovar, introduir el món contemporani i connectar amb la modernitat. Penseu que els quaranta anys de franquisme havien fet molt de mal a la cultura i a la indispensable evolució de l'art. I havien significat una ruptura amb el projecte cultural i pedagògic de la República.»



*Hermann Bonnín, que fou director de l'Institut del Teatre de 1970 a 1980. Fotografia d'AD. CDMAE-IT*

*Va ser una de les millors èpoques de l'Institut del Teatre, de renovació i aposta de futur, per tal de situar la institució en un bon punt per afrontar els nous reptes que plantejava el desenvolupament de les arts escèniques.*

**HB.** «Va ser interessant. L'època ho propiciava. A la darrereria del franquisme, la Diputació, potser perquè tenia moltes coses a fer-se perdonar, ens obria alguna porta. No hi havia tantes dificultats burocràtiques com ara, i això ens permetia una agilitat que avui resulta més complicada. Per allà anava circulant gent de tot el món, i molts d'ells eren contractats per l'Institut del Teatre.»

*Finalment, però, l'Anna va deixar l'Institut...*

**HB.** «Jo la recordo com una dona potent, amb molta energia i voluntat de crear alguna cosa nova. Era una dona empre-

nedora i a l'Institut del Teatre devia cobrar poc. No crec que l'abandonés perquè no s'hi trobés bé, sinó per afermar-se professionalment i econòmicament a través de la seva escola privada, la qual tindria una presència potent a Barcelona. La va muntar molt bé. Tenia l'ambició de fer una cosa personal i això va determinar que deixés l'Institut del Teatre. Tinc la sensació que no el va deixar del tot, hi va continuar fent coses. No es va produir un trencament.»

## *La dansa contemporània*

Com hem vist, la dansa jazz i la dansa contemporània entraren a Barcelona de la mà d'Anna Maleras. Es posava la llavor del futur de la dansa a Catalunya i de la resta de l'Estat. De mica en mica es van anar succeint tot un seguit d'esdeveniments que van transformar el panorama dansístic del nostre país. I al darrere hi havia l'Anna...

**AM.** Suposo que si només m'hagués dedicat al jazz no se m'hauria reconegut tant. La febre de la dansa de jazz es va acabar; en canvi, la dansa contemporània es practica molt. Els meus *stages* sempre s'anomenaven de dansa moderna i jazz. Els professors estrangers me'ls recomanava Walter Nikcs, que vivia a Nova York i tenia contactes amb tothom. N'hi van passar molts. Per fortuna vam tenir l'orientació i els contactes de Walter Nikcs. Com diu en Cesc Gelabert, vam tenir molta sort, sí, però la sort va ser el senyor Nicks, perquè si ens arribem a relacionar amb una altra persona que ens hagués volgut prendre el pèl, ens l'hauria pres, perquè nosaltres desconeixíem aquest món.



*Anna Maleras donant indicacions en una classe.*  
Fotografia d'AD. CAM

*Abans de la teva iniciativa, no s'havia fet res de dansa moderna i contemporània a Barcelona?*

**AM.** El mestre Magriñà havia provat alguna cosa, havia fet algun tempteig... Va ser dels primers a posar les ballarines vestides de carrer en una representació de *Les estacions* al Liceu, també va fer una sardana ballada al Liceu, etc. Tenia interès a modernitzar, però a la seva escola no hi havia ningú que ensenyés dansa contemporània.

*Aquí no es coneixia la tècnica Graham ni la tècnica Limón?*

**AM.** No. Quan en José de Udaeta em diu d'anar a Sitges a la seva escola d'estiu, allà conec una meravella que es diu Anne Mittelholzer. Donava classes de la tècnica Graham, però jo en-

cara no sabia ni comptar en anglès. Walter Nikcs ens feia les classes en castellà, però Anne Mittelholzer era anglesa i ens parlava en anglès. Vaig seguir les primeres classes de tècnica Graham amb l'Anne a Sitges i amb Sonia Sonberg a Canes, més o menys pel mateix temps. L'Anne encara dóna unes classes extraordinàries al meu estudi; en canvi, va donar-ne a l'Institut del Teatre en un determinat moment i la van qualificar d'antiquada.

Les classes de la tècnica Graham són molt estrictes i si hi ha una persona que ho domina és Anne Mittelholzer. A les seves classes hi hauria d'haver cua, però alguns pensen que aquesta tècnica ha passat de moda, o ni saben que existeix. Disposar d'una mestra i coreògrafa, una artista tan completa com ella i no aprofitar-ho, és una autèntica llàstima. No hi ha gaires coreògrafs que puguin muntar coreografies sobre música de Stravinski com ella, és difícilíssim. Com que no té grans pretensions econòmiques, viu de poques classes a la setmana, però hauria de ser una professora cotitzadíssima.

*Com es comencen conèixer aquestes tècniques a Barcelona?*

**AM.** A partir d'Anne Mittelholzer. L'estiu següent vam anar a fer un *stage* a Colònia, amb Cesc Gelabert i d'altres, i allí la vam retrobar. Vam conèixer la primera ballarina de Martha Graham, Mary Hinkson; a les seves classes els va semblar que teníem un nivell massa baix i ens van traslladar a les d'Anne Mittelholzer. A partir d'aquell moment la vaig invitar a venir a donar classes al meu estudi de Barcelona i fer *stages* a Mallorca i a Sitges. Al final es va comprar un pis a Barcelona i s'hi ha quedat. Ella va portar la tècnica Graham a Barcelona.

Més esporàdicament va venir a fer algun *stage* ocasional Miguel López amb la tècnica de Lester Horton; Giancarlo Bellini, que va portar el Limón, es va establir a Barcelona com a professor de l'Institut del Teatre. També Gerard Collins, que havia estat al Ballet de Marsella amb Roland Petit i que era un coreògraf molt creatiu.

*Parla Anne Mittelholzer:*

«La paraula “dansa contemporània” no existia. El ball modern era dansa clàssica amb una mica de música de jazz, i se’n deia *modern ballet*. A Dartington Hall van convidar Kurt Jooss durant els anys de la guerra, però era molt petit i exclusiu i encara no es pensava en la *jooss-leeder* com un tècnica important; potser havien vist la *Taula verda*, després que Jooss tornés a Alemanya. Però en aquesta època els americans no s’interessaren per Europa en la qüestió del modern, era només Balanchine. I Martha Graham ja era força gran quan va començar a ser reconeguda internacionalment, tenia més de seixanta anys.»

*Anne, per què Martha Graham era poc coneguda a Europa quan ja havia triomfat als Estats Units?*

**AMt.** «Al començament, el govern nord-americà, a l’hora de donar subvencions per a gires internacionals a una companyia de dansa que no fos clàssica, feia costat a Katherine Dunham perquè representés tot Amèrica. Va fer gires per Europa. Al cap d’un temps de girar, potser cinc anys, Katherine Dunham es va tornar molt crítica amb el racisme, i el govern li va retirar les subvencions. Aleshores, va ser Martha Graham que va rebre el suport econòmic de l’Estat per fer gires internacionals representant la dansa dels Estats Units. Graham també era crítica, però ho feia a través de personatges de la mitologia grega, no tan directament com Dunham amb el racisme americà. Graham va començar les gires internacionals quan la seva carrera ja estava molt feta, i era gran, a partir del 1965, aproximadament. A la seva primera gira europea no anava gaire gent a veure-la, però la segona ja va ser triomfal. Suposo que els crítics de dansa hi van tenir molta influència.»



*Agustí Ros ens dóna també la seva opinió sobre aquesta qüestió.*

**AR.** «Anna Maleras va importar el *modern jazz* i alhora la tècnica Graham. Tots vam quedar esparverats de la brutalitat expressiva de la tècnica Graham que ens mostraven Carl Paris i Anne Mittelholzer. La petita comunitat de ballarins galvanitzats al voltant de l'Anna vam quedar molt sorpresos per la potència de la tècnica Graham, vam quedar-ne penjats. A The Place, feien tècnica Graham, no tan rígida, més fluida, més híbrida. A l'Institut del Teatre també hi va arribar un professor de la tècnica Limón, que és l'antítesi de la Graham. En Cesc Gelabert i l'Àngels Margarit van descobrir la tècnica de Merce Cunningham als Estats Units. Es va poder comprovar que la *contemporary dance* es trobava a mig camí entre el que es feia a Anglaterra i als Estats Units, una mica més enllà de les tècniques més conegudes. Cap al 1981 o 1982, aquí es va començar a practicar la dansa contemporània. Intuíem que era un entremig entre les tècniques Graham, Limón i Cunningham. Tothom va començar a experimentar al voltant de la dansa contemporània. Un article de la revista *Estudis escènics* explica com l'escenografia, que ja es practicava sòlidament a Catalunya, va fer de companya de viatge per tal de descobrir la dansa contemporània. La dansa contemporània a Barcelona té un punt de suport molt fort en l'escenografia.

»La dansa contemporània, que aquí ningú sap ben bé què és, es va acabar concretant d'aquesta manera: barrejant les quatre tècniques fonamentals —Graham, Limón, Cunningham i jazz— amb el suport de l'escenografia. Als Estats Units no ha tingut tanta força, més aviat hi ha imperat la dansa postmoderna, el *body contact*, el *contact improvisation*. A Europa ha predominat més, en particular a Anglaterra, a Alemanya (tot i que és dansa teatre) i a França, encara que pren el nom de *nouvelle danse*.»

#### 4.1. L'arribada de la dansa contemporània a Europa i a Catalunya

L'arribada de la dansa contemporània a Europa i a Catalunya deixa molts interrogants: Com pot ser que arribés tan tard a Europa? Pels efectes provocats per la Segona Guerra Mundial? I, a Catalunya, fou per l'aïllament que propicià la dictadura franquista? Quins altres elements, polítics, culturals i artístics hi intervingueren? Per aclarir aquests dubtes i altres, demanem a Roberto Fratini, doctor en Arts Escèniques, professor del Conservatori Superior de Dansa de l'Institut del Teatre, i a Ester Vendrell, doctora en Història, profesora del Conservatori Superior de Dansa i del Conservatori Professional de Dansa de l'Institut, que ens responguin a un seguit de preguntes relacionades amb el tema en qüestió.

Comencem, primer, pel doctor Roberto Fratini:

«Estados Unidos fue un país ganador. Entró en la Segunda Guerra Mundial con retraso y nunca sufrió el trauma de los bombardeos a ciudades y población civil. La ocasión en que las bombas se acercaron más a Estados Unidos fue en Pearl Harbour, en las islas de Hawai. Esto implica que el país casi no conoció discontinuidad en lo concerniente al desarrollo cultural, y lo que había empezado durante los años treinta pudo seguir en los cuarenta, incluso a pesar de la crisis de 1929, gracias a una cierta inteligencia de organización corporativa del gremio de la danza moderna y también a una cierta independencia o libertad cultural que dependía de que el ballet clásico había sido siempre, en los Estados Unidos, un fenómeno de importación. En cambio, en Europa la guerra representó una interrupción importante. Más que la guerra en sí, el problema aquí estuvo en cómo se llevó a cabo la elaboración de la memoria del conflicto y en qué energías pusieron en campo culturalmente los paí-

ses europeos para la llamada reconstrucción de posguerra. Un fenómeno muy típico de la posguerra en Europa fue una cierta asfixia en la economía de valores culturales destinada a asentarse en el imaginario colectivo.»<sup>1</sup>

1. I afegeix el professor: «En Alemania toda la tradición de la danza expresionista, toda la tradición labaniana, de Mary Wigman, de Kurt Jooss, se vio enterrada después de la guerra por el enorme empuje reconstructivo de la política de Adenauer, que entre otras cosas se basaba en privilegiar las manifestaciones culturales y creativas que no guardasen ningún tipo de memoria con lo que había sido la Alemania de los años treinta. Como se diría en Italia, tiraron al niño con el agua sucia. De alguna manera, así como no querían saber nada de cultura nazi, de cultura de los años treinta, los alemanes tampoco quisieron saber nada sobre la danza de los años treinta.

»Esto no significa que desapareciera la danza alemana de los años treinta, pero sobrevivió más que nada en contextos pedagógicos. De hecho, la escuela de Essen, fundada por Kurt Jooss en el período de máximo auge de la *Ausdruckstanz*, siguió siendo la ciudadela de un cierto tipo de visión teatral-dancística y expresionista que prosperaba en el imaginario didáctico pero que gozaba de una visibilidad bastante escasa en el panorama de la programación teatral.

»Después de la Segunda Guerra Mundial, Alemania apostó mucho por el ballet clásico porque era “inocente” de los crímenes de guerra y parecía no guardar memoria histórica ni política: una buena baza según la lógica cultural del “pasar página”. El ballet de Dresden o el de Munich son productos postbélicos y dependen precisamente del gran esfuerzo para abastecer el país de una danza que fuera potable, fumable, y compatible con el esfuerzo positivo de reconstrucción del país y de obliteración de los traumas políticos e históricos de la década anterior. Eso ayuda a entender el valor polémico e ideológico de la eclosión, en la Alemania de los años setenta, del fenómeno del *Tanztheater*, como retorno sintomático de aquello que había sido reprimido, olvidado durante décadas: una cierta técnica, una cierta idea de espectáculo danzado, pero también en lo que concierne al contenido, la herencia de un pesimismo patológico, de una negatividad que se habían disimulado durante veinte años con tal de convertir a Alemania en un milagro económico y que ahora volvían con prepotencia. No es casual que todo ese “reprimido” regresara por el lado femenino, como si las mujeres, las que menos activamente habían participado en el milagro

***Com arriba la dansa moderna i contemporània a Europa?***

**RF.** «Un francès te diria que la dansa contemporània fue creada en Francia durante los años ochenta. El caso francés es bastante emblemático. En Francia había una herencia pesada de los Ballets Rusos, más como complejo o neurosis cultural que como praxis real. Es cierto que Francia, junto con Montecarlo, había recogido un cierto tipo de legado diaghileviano. La prueba es que Serge Lifar obtuvo la dirección del Ballet de la Ópera y siguió presentando espectáculos de gusto diaghileviano durante décadas: la miopía cultural de los franceses consistió durante algunas décadas en no intuir que la danza moderna no significaba una modernización de lo clásico como hacía Lifar, sino otra antropología del cuerpo danzante, otra pedagogía, otra técnica. En territorio francófono Serge Lifar se lo comió casi todo durante un par de décadas. A partir de finales de los cincuenta, la única “versión” de modernidad fue Maurice Béjart, quien heredó las estrategias de “modernidad cosmética” de Lifar, aña-

---

económico, representarían por así decirlo las depositarias, las guardianas y las inquisidoras de la mala conciencia alemana. Mírense las novelas alemanas de aquel periodo, como *Mujeres a la orilla del río*, de Heinrich Böll, quien habla de cómo las mujeres alemanas vivieron en términos dolorosamente patológicos todo aquel rechazo del pasado que los hombres habían perpetrado para reconstruir una Alemania ideológicamente positiva y económicamente triunfal.

»Lo que hubo en Alemania fue un gran aislamiento, un cierto aislamiento también para con las tradiciones de la danza americana. Los primeros alemanes que fueron a estudiar a Estados Unidos fueron los de la generación de Pina Bausch, justamente en los años sesenta. Cuando la modernidad estalló en Alemania, lo hizo de una manera muy propia, y peculiarmente alemana, en el Tanztheater, que es de hecho un paradigma dancístico ya posmoderno. En suma, fue como si el estilo mismo que inauguraba las poéticas postmodernas naciera sin la mediación de ninguna danza moderna, puesto que la única propuesta anterior de una danza moderna genuinamente europea databa de los años veinte y treinta.»

diéndoles un fuerte elemento de culto a la personalidad. Durante un par de décadas más se fue consolidando su hegemonía simbólica sobre el imaginario dancístico francófono (por no decir europeo). *La consagración de la primavera* se presenta en 1959. El mismo año Béjart bautiza a su compañía Ballet del Siglo xx. No deja de ser una paradoja, porque achaca la modernidad al propio concepto de ballet y luego, hasta finales de los setenta, ejerce una verdadera dictadura sobre las poéticas de la danza europea, eclipsando en el imaginario del gran público toda alternativa en materia de danza moderna y todo tratamiento más radical del concepto mismo de modernidad. Muy pocos dijeron por entonces que el estilo bejartiano no solo incumplía su promesa de modernidad, sino que era una versión especialmente torpe del neoclasicismo.

»En Francia el gran salto adelante vendría con la dirección de Alwin Nikolais, del Centre Chorégraphique d'Angers, a partir de los ochenta. Resulta emblemático que llamasen a Nikolais, puesto que en su teatralidad los parámetros visuales abstractos y los efectos plásticos o cinéticos primaban sobre la técnica dancística en sí. Los franceses, con una mentalidad "homeopática", prefirieron asumir la modernidad a través de una contrapropuesta o de una alternativa de tipo visual más que las ensoñaciones blandamente surrealistas de Lifar como de la fisicidad blandamente erótica (y heroica) de Béjart. En este aspecto, el formalismo de Nikolais, formalista pero saturado de metáforas visivas, constituía una buena mediación entre la exigencia de abstracción que se deseaba y una cierta fidelidad a la idea de la danza como espectáculo. El sistema y la estética de Cunningham, por ejemplo, representaban una alternativa demasiado extrema. Nikolais proponía un cuerpo totalmente antiheroico, antiestatutario. Era figural o muy plástico, pero libre de la retórica sudorosa que Béjar aplicaba al cuerpo

danzante. Fue como una bocanada de aire fresco para los franceses. Lo interesante es que toda la *nouvelle danse* francesa sale de hecho de esta hibridación; lo contemporáneo francés es sustancialmente un subproducto del rechazo de Béjart y de la adopción dialéctica de la estética de Nikolais y de su propuesta pedagógica. Hay apartados de la *nouvelle danse* francesa extremadamente nikolaisianos (pienso en Régine Chopinot, Philippe Découflé, Régis y Obadia, la mismísima Carolyn Carlson, que traía el legado nikolaisiano desde Estados Unidos, y otros).

»Hasta entonces (quiero decir, hasta la eclosión del Tanztheater, de la *nouvelle danse* y de las vanguardias belgas) curiosamente, la única danza europea que olía a modernidad sin parecerse a un producto de exportación, seguía siendo una cierta propuesta de neoclasicismo abstracto o teatral, como la escuela holandesa de los años sesenta y setenta (Toer van Shaijk, Hans van Manen, Rudy van Dantsig), o como el Stuttgart Ballet de Cranko, todos ellos coreógrafos neoclásicos, pero con una visión del neoclasicismo totalmente antibéjartiana.<sup>2</sup>

»En el ámbito del neoclasicismo, en los años cuarenta y cincuenta, hubo un tráfico constante de corógrafos entre Estados Unidos e Inglaterra, que trabajaban en el Covent Gar-

2. Afegeix el profesor Fratini: «El de los holandeses era un neoclasicismo minimalista, un tipo de mirada sobre el cuerpo danzante que encajaba con el *welfare* cultural y la curiosidad “anatómica” de la sociedad holandesa en tiempos de teoría sexual y transformación de las costumbres. De ninguna manera se hubiera podido popularizar a nivel europeo, porque no era una danza seductiva en términos espectaculares, estaba muy lejos de ser tan literalmente seductiva, o tan “culturalmente sexi”, como la danza de Béjart. Pero es también la razón de que en Holanda y Bélgica, sobre todo en Holanda, pudiera difundirse un modelo de neoclasicismo abocado a volcarse al cabo de veinte años en los grandes postclasicismos de finales de siglo xx: Kylián, Forsythe, etc.»

den (Royal Opera House), en el American Ballet Theater, en el New York City Ballet: entre ambos países existió algo así como un efecto de resonancia, de retroalimentación poética, sobre todo en materia de neoclasicismo teatral. Una buena parte del neoclasicismo norteamericano se moldeó sobre un modelo que era estéticamente británico y técnicamente diaghileviano. El American Ballet Theater es el producto original de una pedagogía procedente de los Ballets Rusos, transformada y filtrada, hasta configurar un nuevo gusto, en la edad de oro del Covent Garden (Ninette de Valois, Frederick Ashton, etc.): el resultado, un ballet con alto perfil de puesta en escena y una cierta complejidad psicológica, es el modelo que exportaron a Estados Unidos. En otras partes de Europa, además de no quedar coreógrafos rusos —muchos habían marchado a Estados Unidos—, se impuso más bien el modelo de neoclasicismo teatral de Serge Lifar, y después el de Roland Petit.

»Ahora bien, es útil recordar que en Estados Unidos la danza moderna alcanzó un cierto nivel de visibilidad y madurez incluso antes de que se creara una tradición contundente de ballet clásico americano: el New York City Ballet y el American Ballet Theater nacieron en los años cuarenta gracias también a la inmigración de personalidades importantes que habían trabajado en la órbita de los Ballet Rusos y que en tiempo de guerra dejaron Europa para mudarse a Estados Unidos, que garantizaba una cierta estructura para trabajar. En los mismos años la *modern dance* americana era ya una “etiqueta” asumida.»

*Quan Anna Maleras va viatjar a França va descobrir un altre tipus de dansa, en veure Béjart. Va quedar meravellada. Després va estar als stages de Canes, a l'escola de Rosella Hightower. Va conèixer professors diferents, va començar a ensenyar jazz... Venia de les classes de Magriñà i va descobrir un altre món dins la dansa.*

**RF.** «Claro, para ellos Béjart era el no va más de la modernidad, mientras que la danza americana era la del jazz. Maurice Béjart gozaba de un fuerte poder de exportación, porque su danza era muy maximalista. Inventó la danza en los estadios. No se puede negar que fue un gran comunicador y que la retórica de sus cuerpos se prestara al consumo de masas.»

*La danza postmoderna comença als Estats Units cap a la dècada del 1960, però aquí no va arribar fins molt més tard...*

**RF.** «Sabemos que en Inglaterra hubo varias giras de Cunningham y Paul Taylor desde finales de los años cincuenta.»

*Merce Cunningham va venir a Sitges l'any 1966 perquè hi havia una intel·lectualitat interessada en un americà que ballava d'una manera diferent. Però aquí no el coneixia ningú.*

**RF.** «Fue la primera vez que vino a España. Ya llevaba 28 años coreografiando, y ya se le consideraba datado en el contexto de las vanguardias americanas...

»En mi opinión, una de las razones que explican ese fenómeno algo sorprendente de la ignorancia de Europa a propósito de la riqueza y complejidad del legado moderno depende también del hecho de que la teatralidad europea estaba bastante secuestrada en aquellos años por nuevas utopías de la segunda gran reforma teatral, como Grotowski, Kantor, etc.; si acaso, de los Estados Unidos venían Schechner y el Living Theater, en la onda de las contestaciones juveniles. Empezaba a imponerse en Europa una revolución de los formatos teatrales que tenía más que ver con el teatro de texto y con su transvaloración o superación. Lo interesante es que el centro de todas estas nuevas utopías teatrales en Europa era el trabajo con el cuerpo. Por consiguiente, era como si el papel del cuerpo ya se encontrase “acaparado” por esas utopías.»





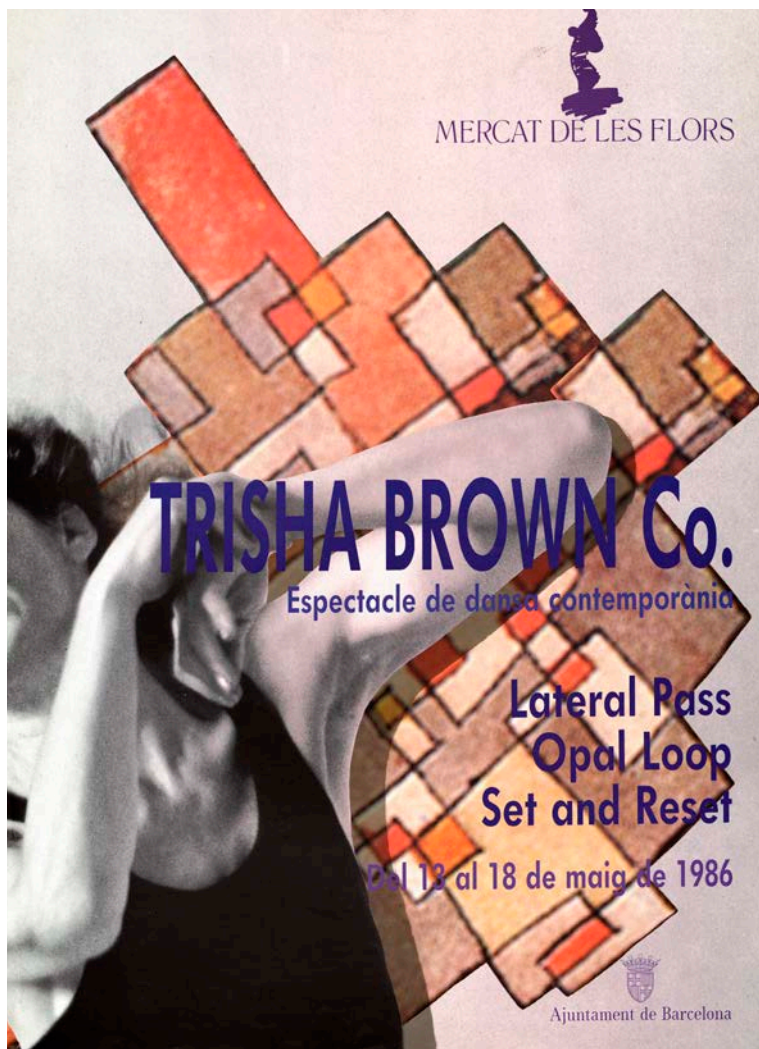
*Cartell de Joan Miró per a la primera actuació de Merce Cunningham a l'Estat espanyol, a Sitges. Cunningham arribà portat per un grup d'intel·lectuals el 1966. Joan Miró coneixia i admirava el seu treball.*

CDMAE-IT

*¿Hi havia un complex de superioritat europea envers els nord-americans?*

**RF.** «No creo que fuese consciente. Merce Cunningham era muy moderno, pero no tan diferente de lo que ya se conocía. Si pudo imponer en Estados Unidos su revisión del lenguaje clásico fue también porque el ballet clásico no representaba allí un complejo cultural tan poderoso como en Europa, no significaba lo viejo o lo rancio. Si ni el American Ballet Theater ni el New York City Ballet pudieron imponerse mundialmente como modelos de un neoclasicismo “emancipado” de toda retórica y altamente dinámico, fue porque encararon el legado clásico sin considerarlo una herencia pesada (el clasicismo como “artillería pesada” seguía siendo, en cambio, la tónica de la pedagogía soviética). En cambio, en los ambientes de la nueva danza europea costaba, y cuesta, horrores no asociar cualquier atisbo de clasicismo (incluidos los rastros de clasicismo de Cunningham) a la idea de una herencia pesada e implícitamente antimoderna.

»No es verdad que el postmodernismo americano no penetrase en Europa: es que en Europa penetró con treinta años de retraso. La famosa danza conceptual o *non danse* europea es simplemente una astuto refrito de praxis, protocolos o formatos, valores, que los americanos ya tenían más que asumidos a comienzos de los años sesenta. Los coreógrafos postmodernos americanos solo comenzaron a ser conocidos en Europa cuando algunos de ellos volvieron a firmar espectáculos teatrales, a finales de los años setenta. Trisha Brown, Lucinda Childs, etc., todos estos vuelven a los escenarios aproximadamente entre 1978 y 1980: lo hicieron con formatos que se podían exportar y que tenían además un perfil espectacular que los hacía más potencialmente cercanos al gusto europeo. Los grandes coreógrafos postmodernos llegaron de este modo desnaturalizados en cierta medida, porque aquí la parte más radical de su trabajo no



*El 1986 es presentà al Mercat de les Flors la companyia de Trisha Brown. CDMAE-IT*

tenía visibilidad, no tenía circuito. Solo pudieron venir a Europa la mayoría de las veces a través de circuitos que desafiaban al ámbito oficial, en contextos pedagógicos y anti-espectaculares como el del *contact improvisation*, que, pese a convertirse en un fenómeno de todo el mundo occidental, durante muchos años no influyó sobre la producción dancística europea, porque llegó al viejo continente con un tinte inconfundible de praxis corpórea liberadora, terapéutica, holística, contestataria, utópica, etcétera.

»El problema es que en Europa el circuito de programación era todavía muy artístico. No existían aún centros coreográficos, grandes centros de formación, solo teatros generalmente de grandes dimensiones. La danza, en este aspecto, es un arte difícil porque precisa algunas condiciones técnicas, una cierta comodidad para realizarse. Lo más moderno que podía llegar de la danza de los Estados Unidos tenía que pasar inevitablemente en Europa por escenas oficiales, aquí no existía circuito *undeground*. Paul Taylor actuó desde el principio de su carrera en Inglaterra y en Francia, pero en teatros como el Odeón de París, donde, en protesta, los estudiantes parisinos lo boicotearon como artista “burgués”.»

***Martha Graham va arribar tard aquí, quan ja era gran.***

**RF.** «La *modern dance* americana solo llegó a Europa cuando ya estaba revestida con todas las garantías, sin asumir riesgos. Lo que llegaba aquí como vanguardia era, por así decirlo, ya rancio allí.<sup>3</sup>

3. El professor Fratini afegeix: «Una interpretació malévola del fenomen seria que la dansa de Martha Graham en els anys cinquanta funcionava segons lògiques imperialistes, anàlogues a les del govern americà, i per lo tant li interessaven més els contractes en Àsia, Japó o Israel que en Europa, perquè per als Estats Units, en lo que concernia a la

»También es verdad que, en términos de publicidad o de imagen, después de la Segunda Guerra Mundial los Estados Unidos tenían interés en que la Europa reconstruida conservara la imagen cultural de un “viejo continente”: la patria del ballet clásico, del flamenco, de las tradiciones. Ya se estaba fraguando en la percepción la esclerosis del papel del Nuevo Mundo y del Viejo Mundo. De todas maneras, a algún país ya le venía bien este papel. Pienso que esto pudo influir de alguna manera. La danza moderna lo tuvo más difícil en Europa para imponerse. El último estado europeo que había promovido masivamente las vanguardias de la danza moderna fue la Alemania nazi. Y es bastante triste y emblemático. La vanguardia dancística nunca recibió un empujón estatal como durante el nazismo. Luego tuvimos que esperar hasta los años ochenta, con las políticas del presidente François Mitterrand y el ministro Jack Lang para encontrar un Estado que apostara por promover, difundir y estructurar las vanguardias “desde arriba”.

»Las estructuras de la praxis de la danza moderna y contemporánea americana respiran un clima cultural que a

---

Europa de la posguerra, la política consistía principalmente en fomentar un cierto desarrollo económico que garantizara una posición políticamente satelital, pero tal programa no incluía por entonces una “colonización cultural”. Martha Graham actuó antes en Israel que en Alemania. La Batsheva Dance Company nació de una de estas giras artístico-diplomáticas, y de la amistad con la millonaria Batsheva Rotschild. Es una manera brutal de verlo, pero estoy seguro que si hurgáramos un poco sería realmente así. Martha Graham ya no era en los años cincuenta una simple coreógrafa americana, sino la abanderada oficial de la danza americana. Las giras de Martha Graham tenían también un significado diplomático y ella no ocultaba que siempre era recibida por los dirigentes de los países donde actuaba. Por eso podía ser más rentable invertir en bolsas de futuro, como aquellos países, que hacerlo en Europa, donde el pacto ya estaba firmado. Gracias al plan Marshall, Europa ya estaba, en muchos aspectos, sometida...»

muchos niveles resulta propicio para acogerlas y para tejer su contexto: universidades, facultades de danza, escuelas de verano, etc. Una red en Estados Unidos que hace que la danza moderna cunda realmente en el mapa de la educación superior y que los artistas de la danza moderna puedan ser más atrevidos, precisamente porque saben que operan dentro de un entramado que relativiza, pone en valor, “ubica” sus esfuerzos poéticos. Es decir “puedo hacer cosas totalmente idiosincrásicas porque el contexto está dispuesto a recibirlas y aceptarlas como el dividendo de una empresa general de creación”. Esto en Europa está casi totalmente ausente, y es por esto que muchas cosas de danza moderna americana tardaron mucho en llegar aquí, porque aquí no existió durante mucho tiempo ni el marco institucional, el clima social, ni la conciencia “gremial” que les darían sentido. Es más, muchos americanos no vinieron con regularidad porque intuían que no encontrarían aquí el contexto que necesitaban.»

I ara és el torn de la doctora Ester Vendrell.

### *Com arriba la dansa contemporània a Catalunya?*

**EV.** «Durant el franquisme i el tardofranquisme, l'exhibició d'espectacles de dansa havia quedat reduïda al Liceu i pocs altres llocs (Palau de la Música, Teatre Calderón, Teatre Coliseum, Teatre Comèdia i Teatre Romea...). La petita temporada de dansa del Liceu —una o dues setmanes l'any— portava anualment algunes de les companyies més innovadores, com el New York City Ballet, que va venir el 1952, i fins i tot va venir el Ballet USA de Jerome Robbins amb alguna coreografia d'Alvin Ailey el 1959. Allò era tota la dansa internacional que es veia aquí, al costat de companyies de folklore que podien arribar amb els Festivals de España. Cal exceptuar l'actuació puntual de la companyia Merce Cunningham al Teatro del Prado, en el Festival de Sitges de 1966. A Europa

la dansa moderna encara no tenia pes. Maurice Béjart va actuar al Palau de la Música el 1959, quan encara era el Théâtre de Danse de París, i començava a ser conegut, però això eren fets esporàdics. La idea que la gent d'aquí es podia fer de la realitat del món de la dansa era molt limitada. Joan Tena, a principis dels anys cinquanta, va marxar a fer classes de dansa expressionista alemanya amb Harald Kreutzberg<sup>4</sup> i Mary Wigman, i en el fons el primer contemporani és ell amb aquesta aproximació. Anna Maleras descobriria aquest món de les noves tendències de la dansa arran del seu primer *stage* a Canes el 1967. En aquesta època el neo-classicisme francès era imperant, i les tècniques de la dansa moderna americana van començar a arrelar a França gràcies al fet que l'administrador general de l'Òpera de París del 1970-1980, Rolf Liebermann, va crear el GRTOP,<sup>5</sup> Groupe de Recherches Théâtrales de l'Òpera de Paris (del 1975 al 1980), que dirigí Carolyne Carlson i que funcionà com a cèl·lula autònoma dins de l'Òpera. Es van crear diversos espectacles que així ajudaren a facilitar la recepció de la dansa

4. Harald Kreutzberg (1902-1968), format per Mary Wigman, és el primer ballarí alemany important a arribar als Estats Units, seguit d'Yvonne Georgi (1903-1975). Al seu torn, Wigman fou deixeble de Rudolf Laban. Kreutzberg influí sobre José Limón, Erick Hawkins, Doris Humphrey o Margaret H'Doubler. Mary Wigman arriba als EUA el 1930 i hi funda una escola amb la seva deixeble Hanya Holm, amb la qual es formaren Alwin Nikolais i Murray Louis, i exercí influència en el treball d'Agnes De Mille i Jerome Robbins.

Alwin Nikolais formarà Susan Buirge, que s'instal·larà a França el 1970. I de la companyia de Nikolais en surt Carolyn Carlson, que marxarà a Europa el 1973.

5. D'altra banda hi hagué el GRCOP (1981-1989), Groupe de Recherche Chorégraphique de l'Òpera de Paris. Fundat per J. Garnier, un grup de dotze ballarins de l'Òpera convidaven coreògrafs com Cunningham, Taylor, Armitage, Childs, etc. Treballaven cercant nous públics per a la dansa, feien funcions en escoles, llocs de treball, metro, etc.

contemporània. Des d'allà les coses es van començar a moure també a Europa. El 1978 el govern francès va crear a Angers el Centre National de Danse Contemporaine, dirigit per Alwin Nikolais. I després va venir Cunningham. França ha estat més nikolasiana i cunningghiana que grahamniana; Alemanya, més grahamniana.

»D'altra banda, cal tenir en compte la influència d'Alvin Ailey —gràcies a les gires organitzades per l'Estat americà en la seva política de guerra ideològica durant els anys de guerra freda—, amb les primeres tècniques de dansa moderna que comencen a arribar a França, la *modern dance*, el *modern jazz*, i també al fet que a Alemanya s'obren les portes a l'americanització cultural amb els primers festivals de Colònia: la creació a Colònia de l'Institut per a la Dansa Escènica (1961), l'Acadèmia Internacional d'Estiu de Dansa (1961), que des de 1957 funcionava a Krefeld, així com el traspàs d'Hamburg a Colònia de la Biblioteca de dansa de Kurt Peter, i encara les sessions de “joves coreògrafs” que va organitzar l'estudi de dansa de Colònia al teatre de la ciutat. A més a més, es produeixen els primers intercanvis entre Alemanya i els Estats Units: Pina Bausch havia anat a estudiar a Nova York entre el 1960 i el 1962. A partir dels seixanta es desplega a Alemanya aquest moviment de dansa moderna, que ajuda a consolidar el seu latent teatre-dansa, i allà hi anirà la primera generació de “moderns” catalans. Paral·lelament a Anglaterra la dansa moderna s'havia estès gràcies a la fundació de la London Contemporary Dance School “The Place”.<sup>6</sup>

»La primera generació de ballarins moderns catalans van acudir a Colònia impulsats per Anna Maleras. L'estudi d'An-

6. Fundada per Robin Howard el 1966 i dirigida per Robert Cohan —ex-ballarí de Martha Graham—, va contribuir a disseminar la *modern dance* americana i la tècnica Graham per la Gran Bretanya.



na Maleras a Barcelona va ser la plataforma d'aquests intercanvis amb les noves tendències internacionals. Les classes de l'Anna i els professors estrangers que convidava van ser un element clau per conèixer el nou món de la dansa. Alhora, la mateixa Anna va començar a presentar les seves coreografies al Teatre Romea, i això va significar la primera visualització pública d'una nova creació. No pretenien pas ser grans coreografies, sinó una porta oberta, una iniciativa pionera. Molts dels seus deixebles seguien posteriorment un camí propi. Anna Maleras ha estat un arbre amb moltes branques, n'han sortit molts ballarins i professors. Una altra qüestió important és que el seu treball el va fer des de l'esfera privada, amb el suport de la societat civil, atès que l'àmbit públic encara era dominat pel règim franquista. Quan Anna Maleras va intentar renovar el departament de Dansa de l'Institut del Teatre, li va costar, i va acabar ensenyant jazz per a futurs actors al departament de Teatre. Ella defensava el seu territori, com és natural; ella va aportar el que havia d'aportar. El problema és que els altres no li van obrir el pas. La transició institucional va ser més lenta i dolorosa, quasi no es va normalitzar fins als anys vuitanta amb la creació del departament de Dansa Contemporània a l'Institut del Teatre. Altres persones, com Avelina Argüelles, també van contribuir enormement a la renovació de la dansa per mitjà de l'aprenentatge a l'estranger i la seva incorporació personal com a docent a l'Institut del Teatre.

»Fins al curs 1968-1969, l'ensenyament reglat a l'Institut només oferia tres anys de dansa clàssica i espanyola. En aquells anys setanta van incorporar-se a l'escola de dansa docents catalans i espanyols que tornaven d'experiències professionals europees, com els Lainez, Ramon Solé i Josep Maria Escudero. Puigserver havia començat a portar a l'Institut professors de dansa clàssica que coneixia de Polònia i, des del meu punt de vista, potser no va ser l'opció més en-

certada a nivell pedagògic, perquè vam passar d'un sistema autoritari a un altre. També es va mirar cap a Cuba en matèria de dansa clàssica, un altre referent de qualitat però autoritari en un moment en què la dansa a Europa ja no estava enfrontada entre clàssics i contemporanis, sinó que n'havia fet una síntesi, com al Nederlands Dans Theater. Aquí encara no hem superat aquell enfrontament, i aquest és i ha estat un dels nostres grans problemes. Vam canviar una cosa per l'altra sense veure que podien conviure. La renovació de la dansa clàssica la vam fer a través de tècniques russes —Vagànova— amb pedagogies antiquades, amb les quals no podien congeniar els ballarins moderns de mentalitat més oberta. El diàleg era impossible.

»Aquí ens vam saltar etapes tècniques i d'estil, entre altres el pas del neoclassicisme. La dansa moderna no havia existit mai i de cop vam importar un sistema soviètic per renovar la dansa clàssica. Va ser com quedar-nos igual; va constituir un gran error. En canvi, l'any 1978, les dues companyies del Ballet Nacional de España van prendre decisions més arriscades que les de Barcelona, van apostar pel bejartíà Víctor Ullate i pel revolucionari Antonio Gades, unes decisions més ben preses, de continuïtat de ballarins rellevants en actiu, i mentalment més obertes que les d'aquí, amb els riscos que tot plegat va comportar i la improvisada gestió que aviat va costar la destitució i dimissió dels seus directors.

»A Barcelona la porta que va obrir Anna Maleras era absolutament necessària i justificada, però no va arribar a constituir una transició de la gent que venia del clàssic cap al neoclàssic, tant en estètica com en metodologia. Aquesta transició sí que hi era, representada per Ramon Solé, però la van cremar. Durant vint anys havia treballat com a ballarí professional en diversos països europeus i va venir a donar un cop de mà al cos de ball de Magriñà als anys seixanta.



Cartell del Centre de Dansa Ramon Solé, que, juntament amb Anna Maleras, fou una figura determinant perquè els nous aires de la dansa moderna i contemporània poguessin entrar al nostre país. CDMAE-IT

A l'Institut les metodologies tan rígides dels polonesos i els cubans van xocar amb l'escola europea que representava Ramon Solé, els Lainez i d'altres, els quals van acabar marxant cap al sector privat. Això era als anys setanta. Aquí la transició institucional de la dansa clàssica va ser molt dura i potser equivocada. El teatre polonès era interessantíssim, l'escola polonesa de dansa potser no era la més adient. Representava simplement el mètode soviètic arcaic, el qual desconeixia el neoclassicisme europeu, la dansa moderna americana i totes les evolucions més avançades en l'estudi anatòmic del moviment.

»Posteriorment la política cultural de la democràcia ha estat sovint errònia pel que fa a la dansa, en el sentit que no s'ha construït amb una visió a la llarga. A partir del 1979 els ajuntaments democràtics van començar a tenir capacitat per fer algunes coses als teatres públics i la programació es va activar. Es va començar a programar dansa contemporània. Tot seguit es van desplegar unes polítiques culturals i unes subvencions a la dansa que dictaven una manera de fer. Les primeres subvencions de teatre són de començament dels vuitanta, però en dansa, de manera regular, del 1985. L'any 1977 hi ha la primera mostra de dansa organitzada per l'Institut del Teatre. Els anys de la transició democràtica van ser efervescents, perquè emergien els projectes que la iniciativa privada havia anat consolidant, com Anna Maleras pel que fa a la dansa. Les polítiques culturals estipulades per les noves institucions democràtiques als espais de titularitat pública i les seves línies de subvencions van multiplicar arreu del territori festivals i mostres de dansa que donaven aixopluc a molts petits grups emergents, i alhora en programaven altres d'internacionals. Fins i tot l'Institut va crear una petita temporada de dansa, que es va veure paralitzada per les obres a la seu del carrer de Sant Pere més Baix. Aquestes mostres de dansa van del 1977 al 1982. Són

les dels grups independents, alguns sortits de l'Institut i altres de la societat civil, com Anna Maleras, L'Espantall, Cesc Gelabert i d'altres del seu entorn. Ramon Solé, amb els seus alumnes, va crear el Ballet Contemporani de Barcelona, que es presentà el 1975. Les primeres coreografies contemporànies són neoclàssiques i amb algun regust bejartià, fins que, escindit el Ballet Contemporani el 1977, als vuitanta arriba Gilberto Ruiz i comença a muntar coreografies tècnicament amb un clar estil Graham i temàticament influenciat pel període mitològic i tràgic de la Graham, ja que ve de la dansa moderna de Mèxic, d'Amèrica, de Londres. El primer contemporani de fora l'Institut és el de l'Anna Maleras, que té un aire molt jazz i un to bejartià, i el de l'Avelina Argüelles, d'estil personal, intimista i teatral.

»El Festival Grec és del 1976, el Mercat de les Flors del 1985, el Festival de Tàrrrega del 1981, el Festival de Castelldefels, etc. En tota aquesta xarxa municipal comença l'exhibició de la dansa contemporània. El 1981 es crea La Fàbrica. Les persones que havien anat a estudiar fora tornaven i muntaven nous grups. La gent que havia estat deu anys amb l'Anna Maleras muntaven el seu negoci. Gent que venia de l'Institut i d'altres van crear l'espai del carrer Domènec, on compartien instal·lacions Cesc Gelabert i Heura. Aquells mateixos anys vuitanta es va fundar Àrea. Molts petits grups feien bullir l'olla amb les primeres ajudes del diner públic. La cultura es va assumir com un dret democràtic que havia de ser assegurat per l'administració i, pel que fa a l'exhibició, la dansa va desaparèixer de l'antiga esfera privada. Van quedar per fer moltes síntesis, canvis i transicions. De l'any 1985 al 1992 la programació pública va ser molt bona. Al moment d'acabar-se els Jocs Olímpics també es van acabar els diners i va venir el primer cacrac.»



*Cartell de la primera Mostra de Dansa presentada a l'Institut del Teatre el 1977. CDMAE-IT*

**DAE** Departament d'Activitats Escèniques  
de **l'INSTITUT DEL TEATRE** presenta  
**III MOSTRA DE DANSA**

**1980**

<b>Esbatec - Neoclàssic</b>	Dimecres 30 Abril, nit
<b>Ballet Clàssic Alexia</b>	Dijous 1 Maig, tarda
<b>Empar Roselló</b>	Dissabte 3 Maig, nit
<b>L'Espantall - Modern Dance</b>	Diumenge 4 Maig, tarda
<b>Vaganovos</b>	Dimarts 6 Maig, nit
<b>La Gran Compañía</b>	Dimecres 7 Maig, nit
<b>Ballet Contemporani de Barcelona</b>	Dijous 8 Maig, nit
<b>Ballet Contemporáneo Las Palmas</b>	Divendres 9 Maig, nit
<b>Acord - Grup de Dansa</b>	Dissabte 10 Maig, nit
<b>Heura - Dansa Contemporània</b>	Diumenge 11 Maig, tarda
<b>Juan Tena - Ballet Drama</b>	Dimarts 13 Maig, nit
	Dimecres 14 Maig, nit
	Dijous 15 Maig, nit
	Divendres 16 Maig, nit
	Dissabte 17 Maig, nit
	Diumenge 18 Maig, tarda
	Dimarts 20 Maig, nit
	Dimecres 21 Maig, nit
	Dijous 22 Maig, nit
	Divendres 23 Maig, nit
	Dissabte 24 Maig, nit
	Diumenge 25 Maig, tarda

**TEATRE DE L'INSTITUT**

carrer Sant Pere més Baix, 7

**FEINERS: 10 NIT**

**FESTIUS: 6 TARDA**

Informació i abonaments: carrer Pere Lastortras, 3 - Tels. 301-78-97 301-79-43

l'ing. Borrà - Barcelona

Cartell de la tercera Mostra de Dansa a l'Institut del Teatre, 1980.

CDMAE-IT

ESPAI DE DANSA

FEBRIL·10  
08012  
BARCELONA  
T.2574417

LA FABRICA

**DANSA A «LA FABRICA»**

**Dissabte 8 Febrer, 22.30 hores**  
**Diumenge 9 Febrer, 20.30 hores**  
**Dissabte 15 Febrer, 22.30 hores**  
**Diumenge 16 Febrer, 23.30 hores**

**Dissabte 1 Març, 22.30 hores**  
**Diumenge 2 Març, 20.30 hores**

**Dissabte 15 Març, 22.30 hores**

**Diumenge 16 Març, 22.30 hores**

**GLUB 19 H 13 D**  
+GLUB 19 H 13 D+  
Coreografia: Guillermina Coll i Alvaro de la Peña

**MOLECULA DANSA-FEATRE**  
+COLLAGE+  
Coreografia: Empar Rosselló

**DALINCEN DANZA CONTEMPORANEA**  
+LAS DANZAS CON LA BAUHAUS+  
Coreografia: Suzanne Sease

**COMPANYIA ANNE DREYFUS (França)**  
+L'EXIL, LE TEMPS+  
Coreografia: Anne Dreyfus

AMB LA COL·LABORACIÓ DEL DEPARTAMENT DE CULTURA DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA

Cartell de La Fàbrica, Espai de Dansa. Constituit l'any 1981 i dirigit per Toni Gelabert i Norma Axenfeld, aquest centre va desplegar una labor molt important tant en l'ensenyament com en la creació i en l'exhibició. CDMAE-IT



***Recordes quan van venir els primers grans espectacles de dansa contemporània?***

**EV.** «A començament dels anys vuitanta, el Festival Grec ja va programar companyies internacionals molt bones, les clàssiques de la *modern dance* com la de Martha Graham, José Limón, Paul Taylor, etc.

»Al Centre Dramàtic de la Generalitat, al Romea, dins el cicle Memorial Xavier Regàs, i al Festival de Tardor es van veure espectacles increïbles. Era la època de Lindsay Kemp.

» Encara que semblí increïble, Alwin Nikolais va venir al Liceu l'any 74. I la *Giselle* de Mats Ek es va veure també al Liceu el 1984. És clar que el públic del Liceu es trobava més circumscrit a la gent de diners o als amants de la dansa clàssica, la qual cosa no passava amb el Grec, que era més popular. Tot i això, sort del Liceu!»

***Quins altres elements consideres importants per a l'arribada de la dansa contemporània?***

**EV.** «De fet quan els ballets de Diaghilev es van desintegrar van influir en tothom. A França van deixar un nucli a París i a Montecarlo (de Montecarlo surten els Ballets Russos de Montecarlo i els Ballets del Coronel De Basil). A Anglaterra s'hi va quedar un altre nucli dels seus ballarins, que interviendrien en la naixença del Royal Ballet i del Rambert, que sortien de gent que havia treballat amb Diaghilev. I aquesta gent tenia contacte anualment amb Amèrica. El Royal Ballet, abans d'anomenar-se Royal Ballet (va tenir diversos noms, el penúltim Sadler's Wells Ballet), als anys trenta, era format per ballarins que cada estiu anaven als Estats Units. Hi hagué un gran traspàs Londres-EUA i viceversa. Molta gent dels Ballets de Montecarlo acabà instal·lada als Estats Units. Molts d'aquests ballarins neoclàssics que formaven part d'aquest Ballets de Montecarlo i fins i tot del de Balanchine treballaven entre Montecarlo i Amèrica, hi havia molta



*Cartell del Mercat de les Flors, creat el 1985. Al cap de pocs anys, el Mercat de les Flores esdevingué l'espai dedicat per excel·lència als espectacles de dansa. Amb el Festival Grec i el Liceu, el Mercat ha estat també la porta d'entrada dels grans espectacles de dansa al nostre país. CDMAE-IT*

gent del món neoclàssic, incloent-hi Alicia Alonso... Es van moure a través d'aquest pont, ballets descendents dels de Diaghilev, Montecarlo i els Estats Units, on el pilar clau va ser George Balanchine i el seu nucli de l'American Ballet School, coetanis de la dansa moderna. Tot allò passava al mateix temps. La dansa moderna va arribar en primer lloc a Londres com a sucursal de l'escola de Martha Graham, als anys seixanta, perquè hi havia un jreu molt emocionat per la dansa, Robin Howard, i després es va fundar el Batsheva Dance Company a Israel, una escola companyia amb tècnica Graham.

»En el moment de crear la seva escola a Europa, Rosella Hightower, que havia ballat als Estats Units, ho va fer amb

**DANSA**  
**82**

Maig 25, 26 i 27 <b>GRUP ESTUDI ANNA MALERAS</b>	Maig 28, 29 i 30 <b>"ACORD" Grup de dansa</b>	Juny 1, 2 i 3 <b>HEURA DANSA CONTEM- PORANIA</b>	Juny 4, 5 i 6 <b>CESC GELABERT LYDIA AZZOPARDI</b>	Juny 8, 9 i 10 <b>"L'ESPANTALL" Grup de dansa moderna</b>	Juny 11, 12 i 13 <b>BALLET CONTEM- PORANI DE BARCELONA</b>
--	---	--	--	---	--

**TEATRE REGINA**

BARCELONA  
25 MAIG 13 JUNY



  
Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació  
de la Generalitat de Catalunya  
SERVEI DE MÚSICA

Cartell de Dansa 82, mostra que va rebre la primera subvenció a la dansa de la Generalitat de Catalunya (Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació. Servei de Música). Hi va participar el Grup Estudi Anna Maleras i es van fer 18 funcions al Teatre Regina. CDMAE-IT

criteri ampli, amb tota l'oferta del modern, del jazz, de tota la dansa moderna americana, que era tot el que passava a Amèrica, tot el que hi convivia. Rosella Hightower fou important perquè a França hi havia les grans companyies neoclàssiques, l'Òpera de Paris..., però el contemporani encara no havia fet el gran *boom*. Ella tenia connexions molt importants amb el món professional, havia estat amb l'elit. De primer, molta gent contemporània s'havia mogut a Mudra i després van fer el traspàs més contemporani: Anne Thérèse de Keersmaeker era a Mudra, Maguy Marin era a Mudra..., feien modernitat neoclàssica i després contemporani, perquè hi havia un referent de modernitat franco-belga que era Béjart. I després els festivals d'Avinyó i de Nancy van acabar de ser els pols d'atracció, van acabar d'incorporar-nos en la contemporaneïtat més absoluta, en l'avantguarda d'aquells anys.»

*Els stages que convocava Anna Maleras, també van influir en la dansa de tot Espanya?*

**EV.** «En aquell moment sí. El *stages* d'Anna Maleras van ser un referent, per descomptat, la punta de llança del desplegament de la dansa moderna aquí. Tant l'Anna com la gent que se'n va anar a fora, els de La Fàbrica, van ser molt importants sobre el conjunt d'Espanya, igual com ho havia estat Joan Tena en el seu moment com a pedagog i cap de la secció de dansa del sindicat vertical.

»La resta d'Espanya aleshores significava Madrid, on també hi havia alguns pioners, a més a més d'un petit focus al País Basc, amb José Lainez; fora d'això, tot era molt incipient. Més endavant, Gerard Collins, que va venir portat per l'Anna Maleras, va passar per l'Institut, va muntar L'Espantall i va crear un nucli fort de dansa contemporània a València, on ja existia Ananda Dansa. Als anys vuitanta a Barcelona hi havia l'estudi de l'Anna Maleras, en Cesc Gelabert, el Ba-



*Anna Maleras i Cesc Gelabert amb Merce Cunningham,  
a El Escorial 1993, quan aquest va rebre la medalla de la Universidad  
Complutense de Madrid. Fotografia d'AD. CAM*

llet Contemporani, començaven les mostres de contemporani, i la llavor posada per Collins a València dóna per fruit tots els valencians que vénen aquí a fer cursos de dansa contemporània, a l'Institut o a La Fàbrica. Una part dels alumnes d'arreu d'Espanya intentaven aprofundir estudis al departament de Dansa Contemporània de l'Institut del Teatre de Barcelona. A Madrid pesaven molt les patums de la dansa espanyola. I com que havien tancat el Teatro Real per obres durant molts anys, el pes de la tradició clàssica procedia del focus de Barcelona.»

## **L'escola: Estudi Anna Maleras**

L'Anna va muntar l'estudi de dansa que porta el seu nom el mes d'octubre de l'any 1967, primer al número 4 del carrer de Teodora Lamadrid, que va ampliar amb un local al carrer de Buscarons, i més tard, l'any 1987, es traslladà al 25 del carrer de Tavern, on continua actualment la seva activitat; durant dos o tres anys va mantenir en funcionament els tres estudis. Per tant, són 47 anys de dedicació a l'ensenyament i la promoció de la dansa. L'Anna va obrir l'escola, segons explica, no pas com un punt de projecció personal —això ja ha quedat demostrat al llarg dels anys—, sinó com un centre d'investigació i promoció de la dansa. A l'inici es va especialitzar en dos terrenys gens explorats en tot el panorama dansístic de l'Estat: la dansa moderna i la dansa jazz. Per dur a terme la seva idea, va trencar amb l'esquema habitual de les acadèmies de dansa que hi havia fins aleshores i es basà en la contractació de professors convidats, en comptes de mantenir durant anys i anys el mateix equip de professors. Amb això evitava, explica l'Anna, l'encartronament i la rutina en l'ensenyament d'unes disciplines que s'han de fonamentar en la llibertat creativa.



*Estudi d'Anna Maleras al carrer de Teodora Lamadrid.  
Hi veiem Ramon Ramis, Jesús Burguet, Cesc Gelabert i Eliset Babler.  
Any 1973, aproximadament. Fotografia d'AD. CAM*

Per situar el pensament que impulsava l'escola de l'Anna, citem unes paraules del prestigiós crític i estudiós Sebastià Gasch, escrites a la revista *Destino* el maig del 1972:

Esta artista es partidaria de una gran libertad de expresión, sin otras trabas que las de la traducción de sus pensamientos y emociones, mediante la organización del movimiento en el espacio. Anna Maleras cree que el movimiento exterior ha de existir después del movimiento interior, y éste último en función de la intensidad de una concentración del pensamiento y de la emoción. En las antípodas de la danza llamada «clásica», con sus cinco posiciones, sus zapatillas, sus puntas, tildadas de anormales y antinaturales, Anna Maleras se sitúa ante la pujanza física del cuerpo humano para experimentar las posi-

bilidades de la vitalidad corporal. Todos sus ballets se adscriben a la danza denominada «moderna», que quiere volver a dar al cuerpo las enormes posibilidades de expresión que había perdido y hacerlo más expresivo. Ninguna parte del cuerpo ha de permanecer inerte, no puede ofrecer puntos muertos, y una corriente dinámica ha de alimentar sin intermisión el movimiento y hacerlo íntegramente expresivo. En otros términos, el objeto de la danza «moderna» es la expresión artística de la personalidad. Por ser el vehículo del bailarín su propio cuerpo, este bailarín ha de dar flexibilidad, afinar y liberar ese cuerpo con el fin de que sea un instrumento perfectamente dócil y no ponga ninguna traba a la expresión. Se ha de lograr que el intérprete llegue a pensar con su cuerpo y exprese emociones.

*Anna, per què vas decidir muntar una escola?*

**AM.** Ja t'he dit que jo no em sentia una gran ballarina, pensava que la meva carrera a l'escenari tenia un límit. Però m'agradava molt ensenyar dansa, com ho havia fet des dels divuit anys. Volia fer el que jo volia, i la manera d'aconseguir-ho era muntar una escola. El local era petitíssim, al carrer Teodora Lamadrid, però tenia encant. Hi vaig començar a impartir dansa clàssica i dansa espanyola; alhora hi invitava professors de fora per a la dansa jazz i la dansa contemporània. A Canes havia conegut professors de dansa contemporània, i traslladar-se des d'allí a Barcelona no resultava difícil. D'aquesta manera vaig fer venir Gerard Collins i d'altres. També vaig crear el Grup Estudi Anna Maleras, com a manera de treballar i presentar espectacles de dansa allunyats de la clàssica.

*L'escola tenia una filosofia, un pensament al darrere? Una voluntat de transformació de la dansa a Barcelona? Què et movia?*

**AM.** Amb una anècdota veuràs el que em movia. Va aparèixer en Cesc Gelabert, molt jovenet, al meu estudi per acompanyar una nena. Me'l vaig quedar mirant i vaig pensar: «Vull tenir ba-





*Estudi d'Anna Maleras al carrer de Buscarons.  
Jesús Burguet ballant, ca. 1974. Fotografia d'AD. CAM*

llarins com aquest nen que juguin a futbol, que caminin com un xicotot, que trenquin amb la imatge del príncep». Li vaig preguntar si li agradava el jazz i em va dir que sí. Com que no sabia què era la dansa jazz, li vaig proposar que vingués a la meva escola. Ja no va deixar de ballar mai més. La meva idea era que no volia prínceps ni giseles, sinó ballarins que caminessin com la gent del carrer i que fessin una dansa més natural. No renegava de la clàssica, però volia un altre tipus de dansa. Quan a Alemanya vaig veure els espectacles que s'hi presentaven se'm van obrir els ulls, em van confirmar en la meva idea. Tampoc no podia anar gaire sovint al Liceu a veure ballets clàssics, excepte quan aconseguia una invitació o entrades més barates. A Colònia vaig veure l'estrena de *La consagració de la primavera* de Pina Bausch: vint minuts d'aplaudiments! Vaig quedar-ne al·lucinada, em va causar una sensació molt forta.

*Els inicis van ser econòmicament durs?*

**AM.** Jo no tenia socis, perquè veia molt clar que ningú no aguantaria la meua manera de ser, i jo volia fer el que em semblés. Em va costar molt aconseguir l'aval d'un préstec de 100.000 pesetes per obrir l'escola. El meu padrí era milionari, però em va dir que en aquell moment no em podia avalar res. Aleshores vaig anar a comprar sabatilles a Casimiro i, en veure'm tan aixafada, em va demanar què em passava. Li ho vaig explicar i es va oferir a avalar-me. No m'ho hauria imaginat mai, però va anar així.

De totes maneres, abans tot era més improvisat, també els permisos legals. Quan em vaig donar d'alta a la Seguretat Social com a treballadora autònoma, devia ser l'única del món de la dansa. El diploma dels tres cursos a l'Institut del Teatre em va servir per no haver de fer l'examen de professional al sindicat vertical de l'època, però hi vaig acompanyar alguns amics; hi vaig presenciar el Duo Dinámico fent l'examen per treure's el carnet professional. Fora d'això, no calien tants permisos com ara per obrir una escola petita. Una escola de dansa encara era una cosa molt exòtica, menys regulada.

*Devia ser la primera escola de dansa contemporània... Totes les altres es dedicaven a la dansa clàssica i espanyola, i tot sovint eren acadèmies de pis.*

**AM.** Exactament: com la meua primera escola de dansa, en un pis al carrer del Carme, igual com la del mestre Magriñà, en un pis del carrer Petritxol. A més a més, la de Madame Elsa Van Allen era el seu domicili, ella vivia al seu estudi de dansa del Portal de l'Àngel.<sup>1</sup>

1. *Agustí Ros recorda els seus inicis en la dansa.* «Hi havia un panorama bastant negre. Jo estudiava dansa amb Marina Noreg al seu pis del carrer Aribau cantonada Aragó i alhora estudiava Interpretació a l'Institut del Teatre. L'estudi de Marina Noreg era una habitació relativament espaiosa,

*L'estudi va significar l'arribada d'un seguit de mestres. Quins professors estrangers vas començar a convidar al teu estudi de dansa?*

**AM.** Tot anava lligat. El primer any d'anar als *stages* de Canes jo estava a punt d'inaugurar el meu estudi. El vaig obrir el setembre o l'octubre següent. Aquell primer estiu ja hi vaig conèixer Lynn McMurray i d'altres, de manera que els vaig portar cap a Barcelona a la primera ocasió.

Recordo d'entrada Gerard Collins. També hi vaig introduir història de la dansa i l'ensenyament del claqué, que vaig encomanar a Karen Rabinowitz, una professora d'història de la dansa i alhora gran ballarina de claqué. Vaig dir a la Montse Colomé, que estudiava dansa flamenca i espanyola, que havia d'aprendre claqué amb Karen Rabinowiz: no hi havia ningú a Barcelona que en fes i per a ella era la gran oportunitat; m'hi vaig posar pesada i ho va fer. Es va convertir en una de les pioneres de l'especialitat a Barcelona. Eren iniciatives que aleshores se m'acudien contínuament, encara que aquí no tinguessin precedents.

Vaig tenir la sort d'estar al lloc adient en el moment indicat, però també vaig posar-hi molta empenta, molt treball. Ho vaig fer jo com ho hauria pogut fer una altra persona que estimés la dansa i pensés una mica. Vaig estar al punt i al moment que tocaven, de la mateixa manera com s'estava produint una activa renovació en el món del teatre. Encara no s'havia mort Franco,

---

amb un piano que tocava ella mateixa i la barra en la qual els alumnes treballàvem. A les classes érem quatre o cinc alumnes. El terra era de plaques de fusta aglomerada. Treballar en aquelles condicions tenia molt valor. Econòmicament ningú no es podia permetre tenir un local en millors condicions, perquè les classes donaven pocs beneficis. Potser encara tornarem a aquella situació... Val a dir que a tot Europa eren habituals les acadèmies de pis; els grans mestres donaven lliçons particulars a casa seva. Les aules de l'Institut del Teatre del carrer Elisabets no eren gaire grans, però semblaven enormes quan s'havien conegut les classes de pis. Ara, les aules de l'Institut del Teatre són impressionants.»

però ja començàvem a respirar d'una altra manera. Jo tenia ganes de fer coses en el món de la dansa i vaig tenir la sort de fer-les. En només tres o quatre anys el meu estudi es va convertir en una plataforma molt dinàmica i amb molt bons contactes fora d'aquí.

Entre altres, als inicis, van donar classe a l'estudi Vanoye Aikens (jazz), Gian Carlo Bellini (modern i Limón), Susana Cazaux (folklore sud-americà), Gerard Collins (modern), Leszek Czarnota (pantomima), Kathelen d'Epinoy (modern), Bill & Jackie Landrum (jazz), Jeanin Lorenged (jazz), Deydre Lovell, Lynn McMurray (jazz), Matt Mattox (jazz), Jean Miller (jazz), Walter Nicks (jazz), Carl Paris (jazz i Graham), Daniel Press (modern, Cunningham), Karen Robinowitz (claqué, història de la dansa), Osvaldo Riofrancos (improvisació teatral per a ballarins), Françoise Verdier (modern, Graham), Joan Wulfsohn.

*Qui hi va passar com a alumne?*

**AM.** Hi va passar molta gent. Entre els nois, la majoria s'han acabat guanyant la vida en el món de la dansa: Cesc Gelabert, Agustí Ros, Toni Jodar, Toni Cots, Francesc Bravo, Tomeu Vergés, Lluís Ayet, Víctor Rodrigo, etc. Als nois em costava més pescar-los perquè vinguessin, però després quasi tots se n'han sortit bé i no m'he sentit tan culpable... D'altra banda, haig de dir que, fins que el meu estudi es va posar de moda i vaig tenir candidats per triar, costava molt engrescar els nois per a la dansa. Quan penso tot el que vam arribar a fer en aquell estudi no m'ho puc arribar a creure.

Les noies no em preocupaven tant, perquè n'hi havia moltes. Una de les alumnes que ha destacat és Montse Colomé, d'altra banda germana del padrí de la meva filla, Delfí Colomé, pianista, director d'orquestra i posteriorment diplomàtic, que aleshores tocava el piano a les classes de Concha Lainez



*Estudi del carrer de Teodora Lamadrid. Al fons, ballant, Cesc Gelabert, ca. 1974. Fotografia d'AD. CAM*

al meu estudi. Eren dos germans molt actius i d'una gran sensibilitat. Vaig sentir molt endins la mort prematura de Delfí Colomé. Allò va ser una mala jugada, perquè ell em donava molta energia. Amb ell al meu costat no necessitava res més.

*Al teu estudi vas formar un equip? Amb els alumnes, amb els professors?*

**AM.** Molts equips. Sóc una persona d'equip, m'agrada anar en equip. I a més a més, barrejats. De vegades els alumnes s'acabaven convertint també en professors. La primera vegada que vaig anar a Alemanya amb en Cesc Gelabert, ell era un alumne, però al cap de poc temps ja era mestre. Com que a mi em sobrava feina, la repartia entre els meus coneguts de l'estudi, intentava ajudar-los. Els alumnes més interessats, com en Cesc, la seva germana Toni, Matilde Muñiz, Avelina Argüelles, Agustí Ros, Mari Barbeiro, Montse Catarineu, el meu primer mestre



Estudi d'Anna Maleras al carrer de Teodora Lamadrid, 1974.  
Fotografia d'AD. CAM

d'anglès a l'Institut Nord-americà i d'altres van anar formant el meu equip. Anava combinant les seves tasques a l'estudi per intentar ajudar-los. Sobretot intentava atreure nois cap a la dansa, perquè n'hi havia pocs. En una etapa posterior es van incorporar a l'estudi Montse Colomé, Jesús Burguet, Mònica Romeu o Isabel Ribas, que posteriorment va coreografiar a la companyia de Pina Bausch el treball *Le ciel est noir*. Tot seguit, la Gran Companyia de Jesús Burguet o la de Gerard Collins, L'Espan-tall, es van nodrir d'alumnes del meu estudi, on tot sovint assa-javen. El primer lloc de Barcelona on Ramon Solé va fer classes de pas a dos va ser el meu estudi.

*Tu, de què hi feies classe?*

**AM.** Sempre m'ha agradat donar-ne als nens petits. A sis o set anys poden començar a tenir disciplina, però des d'abans s'hi poden iniciar, com jo havia fet a les classes de Joan Llon-

gues. No es tractava de convertir-los en futurs professionals, sinó simplement de fer dansa. Els fèiem treballar el ritme, que és bàsic, educar l'oïda, l'espai..., els nens petits veuen l'espai diferent, i quan es van fent més grandets, una miqueta de barra, per començar a posar bé el peu i, sobretot, sempre, la creativitat. No estaria d'acord pedagògicament a tenir-los collats una hora seguida a la barra, llevat de casos de formació de futurs ballarins professionals. Un nen del carrer ha d'anar content a classe, tenir ganes de veure dansa, de mica en mica anar creant aquest gust per la dansa. A partir que anem pujant de nivell, anem ampliant: fem col·locació, treball de terra, d'esquena, una mica de contemporani, i una mica de barra. En tots els nivells infantils fèiem i encara fem vint minuts de barra clàssica, però hi barregem dansa contemporània i creativitat. A mesura que es van fent grans poden fer més coses. La qüestió és deixar créixer la creativitat interior que tenen tots els nens, no ofegar-la. Sobretot que vagin contents a classe, que els vingui de gust. Aquesta ha estat sempre la meva filosofia.

Quan vaig començar el meu estudi hi donava classe de clàssica a les nenes i a les que ja no eren tan nenes, però també de dansa espanyola i primers rudiments de dansa de jazz. No em veia tan capaç d'ensenyar dansa contemporània, malgrat disposar de la base de dansa clàssica. Em vaig atrevir més amb el jazz, que d'altra banda coincidia amb la moda del moment i tenia molta demanda. Després vaig assistir a classes de dansa contemporània a París i Londres, primer de tècnica Graham, que per a mi resultava molt dura perquè sempre he tingut problemes de genolls. Ha estat la tècnica que m'ha resultat més físicament difícil. La tècnica Limón també és molt exigent, però més còmoda físicament en el meu cas. L'altra tècnica que em va agradar molt quan la vaig conèixer més endavant era la d'Hornton. Encara que sóc petita i no tinc el tors llarg, em queia bé, acabava la classe amb una sensació agradable. En canvi, de la

classe de tècnica Graham en sortia coixa, destrossada, em feia mal tot.

Sempre he anat estudiant tot el que he pogut, tot el que es posa al meu abast, sense abandonar mai la dansa clàssica com a base. És ben cert que la dansa crea addicció, i jo he estat molt feliç fent-ne. Sóc una alumna compulsiva de dansa i d'altres coses. M'agrada ser alumna de piano, d'anglès, de coses diferents. Això em permet tenir la ment oberta. Amb el claqué no m'hi vaig atrevir, perquè a l'època en què m'hi hauria pogut iniciar ja em feien mal els genolls. Per tant, és una tècnica que desconec.

*Esperança Aragonès, alumna i més tard secretària durant molts anys de l'Escola, ens explica que:*

**EA.** «Per l'Estudi Anna Maleras, va passar tot Barcelona. Aquell petit local del carrer Teodora Lamadrid es va convertir en un boom. Va arribar a tenir 400 alumnes, en unes aules on ara ens semblaria impossible de moure'ns. S'hi ballava amb una intensitat increïble, sense parar. Les condicions materials eren precàries, igual com ho eren a l'escola d'en Magriñà, un estudi petitíssim, però en el qual es va formar molta gent. No dic que no sigui important tenir bons locals i bones condicions materials, però el que és realment important són les ganes d'aprendre, la passió que s'hi posa.»

*Agustí Ros va ser alumne i professor a l'escola de l'Anna.*

**AR.** «Quan vaig acabar els estudis a l'Institut de Teatre vaig anar a l'escola de l'Anna, al carrer Buscarons i al de Teodora Lamadrid. Havia après música de petit i em sentia atret pel moviment de la dansa. La dansa moderna de l'Anna Maleras era molt musical i expressiva, carregada de possibilitats d'esplaiar-se. No em vaig plantejar mai convertir-me en ballarí o coreògraf. Jo volia fer teatre i en feia, però movent-me amb la música. De manera natural vaig anar evolucio-



nant cap a la dansa, i vaig començar a donar classes a nenes petites a l'estudi d'Anna Maleras. El pas emblemàtic de Cesc Gelabert per aquell estudi ja havia finalitzat. Hi vaig ingressar quan ell va plegar, cap al 1975. A la meva època hi vam coincidir pocs nois: Jesús Burguet, Toni Jodar i, en alguns moments, Toni Cots. Pel que fa a les noies, eren Mònica Romeu, Montse Colomé i Montse Catarineu.

»Vaig començar a rebre classes de l'Anna i de la Montse Catarineu, i més tard em van passar amb Diola Maristany. També vaig tenir-hi de professora de dansa clàssica la Cristina Magnet, que anteriorment ja m'havia donat classes. Així doncs, com que ja n'havia estudiat, l'any següent l'Anna em va proposar donar classes als nens que començaven el primer curs. De seguida em va incorporar a l'equip de professors, i alhora hi continuava estudiant. Fins i tot em va donar una beca per estudiar amb ella, al costat del petit sou de professor. Per tant, van ser com dues beques, i li ho haig d'agrair. També vaig fer-hi l'experiència d'ensenyar les bases del *modern jazz* als alumnes més petits, de cinc a vuit anys. Jo connectava molt bé amb l'Anna Maleras, no sols per totes les possibilitats que oferia, sinó també pel seu gust musical.

»Pel seu estudi hi passaven professors de primera línia, i el nucli de la qüestió és que tots aquells excel·lents professors ensenyaven a expressar-se a través del moviment, la música, el ritme. Això era alliberador. No s'hauria pogut experimentar amb la dansa clàssica ni amb la folklòrica, que és tot el que hi havia aquí fins aleshores.»

*Toni Jodar, ballarí i professor, també va ser alumne de l'Anna.*

**TJ.** «El 1972 vaig marxar de Barcelona per estudiar Filologia Hispànica a la Universitat de La Laguna, a Canàries. Era el primer any que les universitats havien imposat el *numerus clausus* per ingressar-hi, i aquella era una de les poques que



*Una classe a l'estudi del carrer Buscarons. ca. 1974.*  
Fotografia d'AD. CAM

no ho havien fet. A Filologia Hispànica estudiàvem el teatre de Lope de Vega, de Shakespeare... Em va interessar veure teatre i això va coincidir amb la convocatòria allí d'un curset de teatre i dansa, al qual em vaig apuntar. Hi vaig anar per interès pel teatre i vaig sortir-ne amb interès per la dansa. Em va atreure molt. La professora del curset, Gladys Alemán, em va proposar fer unes *performances* o accions de dansa, l'any 1974, en un petit teatre experimental de Lanzarote, El Almacén, inaugurat per César Manrique i Pepe Dámaso. Ho vaig fer i vaig quedar fascinat.

»Després de dos anys a Canàries vaig tornar a Barcelona i vaig demanar a la professora que em recomanés algú d'aquí per continuar amb la dansa. Naturalment em va parlar d'Anna Maleras, que havia conegut en un *stage* a Colònia. Jo no-



*Anna Maleras, embarassada de nou mesos,  
ballant a l'estudi del carrer de Buscarons amb Toni Jodar, 1979.  
Fotografia d'AD. CAM*

més coneixia El Timbal i l'Institut del Teatre. Un cop aquí, tothom me'n va parlar igualment bé. El nom que sonava més fort era el seu. Al Timbal s'estudiava bàsicament teatre i s'hi feien també algunes classes de dansa jazz; l'Institut del Teatre era una cosa més oficial. Vaig demanar el trasllat a la Universitat Autònoma de Barcelona i vaig continuar aquí els cursos de dansa. L'Anna em va dir que havia d'anar a classe cada dia, que allò anava de debò. Era exigent, però em va agradar. Al cap de tres o quatre mesos ja em deia que havia de fer més classes i que, pel que fa al preu, ja ho arreglaríem. Acabat el primer curs vaig participar en la representació de final de curs, al Teatre de l'Aliança del Poble Nou, el 12 de juny de 1975, amb Agustí Villaronga i altres. Volia provar els alumnes, de cara al Grup Estudi Anna Maleras. Aleshores em vaig sentir plenament membre d'un grup independent de dansa, amb coreografies elaborades.»

*Fins quin any t'hi vas quedar?*

**TJ.** «Fins que va sorgir el Grup Acord, de Diola Maristany, cap al 1982. Jo llavors tornava d'una segona estada a Nova York, i alguns ballarins de l'Anna hi vam passar de manera natural. Diola Maristany tenia ganes de continuar i va formar aquell grup, que era quasi el mateix que el d'Anna Maleras. Posteriorment l'Anna va tornar a refer el seu. No va representar una separació, o almenys jo ho vaig veure així. Entre Anna Maleras i Diola Maristany hi havia molta familiaritat. Suposo que, en un determinant moment, l'Anna es va sentir cansada, i Diola Maristany va continuar quasi amb els mateixos components.»

*Montse Colomé, ballarina, coreògrafa i pedagoga, explica la seva experiència.*

**MC.** «Recordo molt bé que vaig veure un dels primers muntatges de dansa de l'Anna al Teatre Romea, cap al 1970. La

primera cosa que va fer devia ser a l'Institut d'Estudis Nord-americans, una mena de *performance* de dansa, per mitjà d'un professor d'anglès que anava al seu estudi. Però el primer espectacle important fou el del Romea. Hi vaig anar amb els meus pares perquè una familiar nostra hi ballava. Al meu pare, que era una persona avançada a la seva època, li va agradar aquell espectacle i em va dir que estava molt bé tot el que feia a l'Institut, però que també havia de fer alguna altra cosa, en la línia d'aquell espectacle que acabàvem de veure. En efecte, jo estava a l'Institut del Teatre, hi vaig estudiar set anys i em vaig especialitzar en dansa espanyola. Al cinquè curs era l'única alumna, perquè a Catalunya el flamenc es veia com una cosa franquista. Havia començat amb dansa clàssica, però m'agradava molt el ritme del flamenc. Vaig acabar el 1977, quan encara no s'havia creat la secció de Dansa Contemporània per influència del director Hermann Bonnín i d'Anna Maleras. També havia anat a les classes de Charo Contreras, a Gràcia. Jo era una mica tímida i la primera vegada que vaig anar a l'estudi d'Anna Maleras em va semblar un altre món, a la part alta de Barcelona. Em va costar una mica d'acostumar-m'hi, per la diferència amb el que jo coneixia. Allò era una altra manera de ballar. Hi podia ballar descalça, vestida de carrer... Era una altra història, i em va agradar. Anava al local de Teodora Lamadrid. Hi anava als matins, dos cops per setmana, i a les tardes acabava la carrera a l'Institut del Teatre. Se'm va ficar al cos el cuc de la dansa moderna.

»A l'estudi de l'Anna, el primer any no vaig fer classes amb ella, però tenia molts bons mestres, entre ells la Pirjo, una finlandesa que havia ballat al Romea, una americana que es deia Rita, gent que passava per Barcelona i que ella veia que podien aportar coses noves. Anna Maleras procurava engrescar tothom a introduir-s'hi, tenia molts alumnes inscrits. Tenia gent que volia descobrir el cos des d'una

altra llibertat, fora de la rigidesa de la dansa clàssica. A l'estudi apreníem sobretot la tècnica Graham i la Limón. No tant la de Cunningham, perquè no li agradava tant. Lògicament convidava els professors estrangers de les tècniques que li agradaven més, i la de Cunningham la trobava massa freda en l'expressió emotiva. A més de ser bons mestres, mirava que allò que ensenyaven li agradés.

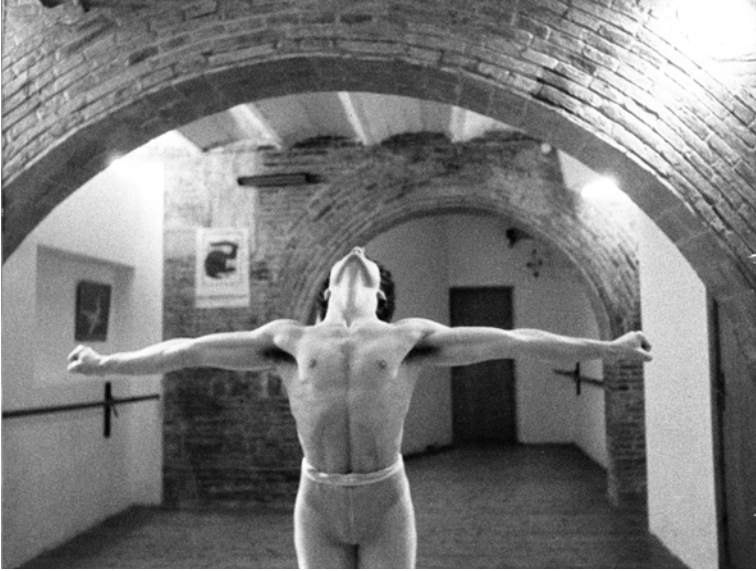
»Allí vaig conèixer alumnes com Maria del Mar Bonet, Lluís Racionero, Agustí Villaronga, Tomeu Vergés, l'actriu Kiti Mamber, Miryam de Maeztu, Anna Vidal, Gerard Arlandes, Santi Sampere, senyores de la burgesia, com les germanes Bertrand, les Carroggio, que tenien una editorial, les germanes Romeu Milà, Cuqui Serra, Charo García de Dexeus, i molta altra gent de teatre que passava per Barcelona i hi anaven a rebre classes. Després de classe, les alumnes més grans anaven a Bocaccio, lloc de trobada de la *gauche divine*, és a dir, hi havia una certa connexió també. Havia vist passar el cotxe de Xavier Cugat i deixar les seves ballarines a l'estudi. Anna Maleras va tenir alumnes fidels durant molts anys, perquè era molt entusiasta. De vegades es mostrava una mica dura com a professora, però això anava bé per a l'autoexigència. Allí no s'hi anava a passar l'estona, sinó a treballar. Algunes persones hi anaven cada dia, per fer classes amb diferents professors, perquè els agradava molt, i a més tota aquesta gent després era públic dels seus espectacles. Això devia ser al començament dels anys setanta, aproximadament.

»Hi ha pel·lícules de l'any 1972 filmades en 8 mm (estan a l'arxiu del Mercat de les Flors), on es veuen algunes classes amb professors estrangers i quatre o cinc alumnes d'aquí, com Cesc Gelabert, Avelina Argüelles, Montse Catarineu i d'altres. Era un estudi petit, al carrer Teodora Lamadrid, però tenia molt encant. Aquell espai tenia l'ànima d'Anna Maleras, igual com el Teatre Lliure té l'ànima de Fabià Puig-

server. Irradiava una màgia. Tenia un focus per crear ambients. A la paret hi penjava un pòster de Merce Cunningham, que tothom llegia com si es digués “Mercè” Cunningham.

»A les pel·lícules del 1972 s’hi veuen quinze persones mirant i quatre o cinc seguint la classe del professor. Anna Maleras sempre convidava a veure les classes, encara que no s’hi volgués participar. Sempre hi havia gent mirant o dibuixant. Tot resultava més accessible que a les acadèmies de dansa usuals o que a les classes de dansa clàssica, que era molt difícil que admetessin espectadors. L’Anna sempre ha estat una persona molt oberta a conèixer i fer conèixer, també més enllà de la dansa, cap a la cultura en general, per inspirar-se i enriquir-se. Creava expectativa al voltant de tot el que feia en dansa, per això sempre tenia gent mirant. Ara en diríem “fer xarxa”. Sempre tenia alumnes becats, sobretot nois, la qual cosa, a les noies, ens molestava una mica. Es fixava en les habilitats de cadascú per tal de potenciar-les.

»A l’estudi de l’Anna, vaig començar-hi d’alumna, al cap de dos o tres anys em va incorporar a les representacions de les seves coreografies i de seguida em va donar l’opció de donar-hi classes. A casa, jo havia començat a donar-ne a les meves cosines. Anna Maleras va veure ràpidament que m’agradava i em va obrir les portes de l’ensenyament. Malgrat haver fet els set anys de carrera a l’Institut del Teatre, fins aleshores no havia pensat mai de ser mestra. Quan vaig acabar a l’Institut volia entrar en el Ballet Nacional Español, però no hi vaig tenir opció, ni a passar audició; hi havia molta demanda i l’audició primer es feia per sorteig. Anna Maleras em va oferir l’oportunitat de donar classes al seu estudi, abans i tot d’acabar la carrera. Recordo que hi vaig tenir d’alumna la futura actriu Ariadna Gil, quan ella devia tenir uns deu anys i jo no gaire més de vint. Anna Maleras em va encoratjar a especialitzar-me en claqué, perquè m’agra-



*Estudi del carrer de Teodora Lamadrid.  
Fotografia d'AD. CAM*

dava especialment; ahora, donava classes de dansa jazz. El 1972 vaig començar a estudiar-ne i el 1974 o 1975 ja hi vaig donar algunes classes dels primers nivells. D'aquesta manera em vaig mantenir com a professora durant molts anys. Vaig anar a estudiar a Anglaterra i als Estats Units i, a la tornada, gràcies a l'impuls d'Anna Maleras, em va sortir feina a tot Espanya com a mestra de claqué. Tenia un grup d'alumnes a Donosti, un altre a Bilbao, a Mallorca, a Canàries... Em pagaven bé i em vaig guanyar la vida.»

*Cesc Gelabert, ballari i coreògraf, també va ser alumne de l'estudi.  
Com vas començar a estudiar amb l'Anna Maleras?*

**CG.** «Acompanyava una amiga meva a pagar el rebut de les seves classes, Anna Maleras em va començar a parlar i em



va invitar a veure una d'aquelles classes. Així la vaig conèixer. Va ser la meva primera mestra de dansa. Em va colpir, em va agradar molt. Hi havia pocs nois... només dos en aquell moment. Ràpidament em va interessar, de seguida vaig començar a treballar als seus primers espectacles. Vaig entrar al Grup Estudi d'Anna Maleras primer com a ballarí i després vaig començar a fer-hi coreografies; més endavant vaig ser professor en classes i tallers. Per a mi aquells primers anys van ser determinants, del 1969 al 1974 aproximadament.

»L'Anna va participar en un espectacle a l'Institut Nord-americà i va ser la primera vegada que vaig ballar en públic, encara que va ser poqueta cosa. A continuació van venir els espectacles a l'Aliança del Poble Nou. L'any 1972 ja vaig fer una coreografia per a una de les presentacions de l'Anna, igual com Avelina Argüelles i altres persones. A poc a poc anava agafant el meu camí, però va ser Anna Maleras, una persona apassionada per la dansa, que em va fer veure el valor de la dansa moderna, la contemporània i el jazz. De vegades em permetia seguir classes sense pagar i, a canvi, jo l'ajudava en tasques de l'estudi. Va ser molt generosa, fins al punt que tres anys després de començar a rebre classes ja em va permetre muntar una coreografia amb el seu grup. No cobràvem res, ho fèiem per amor a l'art, per la passió que hi teníem tots plegats. De seguida vaig tenir la inquietud d'obrir nous camins. Jo engrescava alguns amics i coneguts, com la meva germana, la Matilde, o altres, i ella ens deixava el seu estudi per muntar els tallers. La seva generositat va ser important. També vaig participar com a alumne en diferents *stages* que ella muntava.

»Als joves d'avui se'ls deu fer difícil imaginar la precarietat de mitjans d'aleshores. Joan Magriñà encara ensenyava al departament de Dansa de l'Institut del Teatre del carrer

d'Elisabets. Els primers cursos que l'Anna va donar a l'Institut no es van fer a la part de dansa, sinó a la de teatre, perquè en Magriñà no ho volia, li semblava impossible aquesta posició. Recordo que van venir professors d'Europa, gràcies a les coneixences d'ella a Canes, i van donar classes a la part de teatre. Jo mateix no em vaig formar a l'Institut, sinó que vaig començar a l'estudi de l'Anna Maleras, i per a les meves primeres actuacions en públic tenia un carnet professional de Circ i Varietats.

»En la dansa m'hi vaig introduir sense que a la meva família n'hi hagués precedents. Al meu avi li agradava molt ballar sardanes, però al meu pare no. L'única activitat física que jo havia fet fins aleshores era jugar a futbol. El fet que la meva germana, Toni Gelabert, també s'apuntés a les classes de dansa va tenir un efecte multiplicador, perquè al començament treballava molt amb ella. Quan vam deixar l'Anna vam crear l'Espai de Dansa, una plataforma, més que un grup, amb la qual muntàvem coses de dimensions diferents. Toni Gelabert també va estar al grup de l'Anna Maleras i va col·laborar amb ella. En aquell moment tots ens ajudàvem, perquè tot es feia per amor a l'art.»

*En un panorama local amb tan poca oferta, que Anna Maleras obrís el seu estudi i hi portés professors de fora devia ser molt innovador.*

**CG.** «Per a mi va ser clau, en especial pel que fa a l'aparició aquí de la dansa jazz i la dansa moderna, i ho fou perquè és la que va fer la transició, la que va obrir forats. Uns anys després van aparèixer altres mestres i les coses es van multiplicar, però els difícils primers passos els va fer ella al seu estudi del carrer de Teodora Lamadrid, més endavant ampliat al carrer Buscarons. Recordo Lynn MacMurray, Gerard Collins, Walter Nicks, Matt Mattox, el primer professor que va venir de tècnica Stanislavski, els primers professors po-

lonesos com Leszek Czarnota o Pawel Rouba, un grup de capoeira, un altre de dansa folklòrica de no sé on... Tothom anava a parar a l'estudi de l'Anna.

»Anna Maleras va fer una funció clau: comença amb el clàssic i l'espanyol, munta la seva escola. Ella i Ramon Solé van ser les figures determinants d'aquella transició, van posar les primeres pedres perquè poguessin entrar la dansa moderna, la contemporània i el jazz. A l'estiu anàvem a Londres a estudiar amb mestres tan rellevants com Matt Mattox, o bé anàvem a París, a Colònia, allà on convocaven els *stages* internacionals. Durant la resta de l'any construïem allò que hi havíem après. Encara recordo la primera vegada que una ballarina procedent de Nova York ens va ensenyar a fer una "corba" de Merce Cunningham. Això aquí era una peça de coneixement valuosíssima, perquè no es tenia. La informació constituïa aleshores una matèria clau, no existia internet..., la informació ens la passàvem entre nosaltres. Tot representava una aventura, als teatres encara hi havia terres de fusta —amb les possibles estelles— per ballar descalços, no res de linòleum...

»Sempre he mantingut l'amistat amb Anna Maleras i li he tingut el reconeixement i l'afecte que es va guanyar com a primera mestra, com la persona que em va introduir a la dansa i em va brindar l'oportunitat de començar a donar classes. Primer vaig fer-ho amb nens, però jo era tan agosarat que també podia donar-li classes a ella mateixa.»

*Penses que tenia un ull particular per detectar els bons ballarins masculins entre els alumnes?*

**CG.** «Podria ser, no t'ho sabria dir. En el meu cas no sé com s'ho va fer per enredar-me, perquè jo no tenia cap disposició prèvia. Si no fos per ella, jo no hauria pas ballat. És cert que aleshores hi havia pocs xicots i cadascun era com una



Gerard Collins a l'estudi de Teodora Lamadrid.  
Fotografia d'AD. CAM

operació de caça o seducció perquè continués. Sempre érem només dos o tres. Potser sí que tenia una atenció especial per als nois. Durant el franquisme tot això no era gens fàcil, tot i que la meva generació ja va trobar alguns camins culturals més oberts. A poc a poc la dansa ha cobrat una altra visibilitat. Alguna cosa ha canviat, però això ja seria una altra anàlisi.»

*Anna Griñó també va ser alumna i professora de l'escola de l'Anna.*

**AG.** «Jo donava classes de clàssica als petits. Hi havia altres professores, com Esperança Aragonès, María Ángeles Saldaña, etc. Poc després s'hi van incorporar la professora sueca Pirjo, que havia viscut a Anglaterra, així com l'anglesa Rita. Ballaven molt bé i donaven unes classes magnífiques de dansa jazz.

»A començaments de la dècada dels setanta, el jazz es va posar de moda i a classe venien tot de senyores de la burgesia. Recordo que un dia es va presentar Lluís Racionero per inscriure's a les classes, però li vam dir que estaven completes. Es va posar a plorar perquè el deixàvem fora. Primer van venir les Bertan i Serra, les Comella, i després en Racionero. També van venir Núria Feliu, Guillermina Motta, Marina Rossell..., però feien classes particulars perquè volien aprendre a ballar a les seves actuacions. Després de la primera classe a la Maria del Mar Bonet, l'Anna, que no calla mai res, va dir al representant de la cantant que es mantingués asseguda a la cadira amb la guitarra, perquè no arribaria a ballar.»

*Víctor Rodrigo, alumne de l'Anna, ballarí, professor de jazz i coreògraf.*

**VR.** «Jo ja havia anat a diverses escoles de Barcelona, però em va agradar l'ambient de l'escola de l'Anna i m'hi vaig quedar. Vaig veure la seva companyia, que actuava a l'Institut del Teatre del carrer Sant Pere més Baix, i em va entusiasmar. Jo volia fer allò. El primer curs el vaig rebre amb la Diola i l'Elvira, mestres de l'estudi d'Anna Maleras, i tot seguit amb ella mateixa. El primer any, l'Estudi em van donar una beca i vaig deixar els estudis de Magisteri i de Música per concentrar-me en la dansa, de les deu del matí a la deu del vespre, a l'Estudi Anna Maleras i als stages internacionals que feia a Mallorca. El dissabte, jo treballava al Sepu, els magatzems de la Rambla, per poder-m'ho pagar. Haig d'agrair a Anna Maleras la meva formació des dels disset anys, el fet de poder ballar. Els nois no érem tan nombrosos a les classes i jo m'hi vaig abocar gràcies a la beca que em va donar.»

### *Quins professors hi vas tenir?*

**VR.** «Em van marcar molt Walter Nicks i Vanoye Aikens. Després també vaig tenir Lynn McMurray, que em va agradar molt, així com Miguel López, Anne Mittelholzer, que encara ara és un punt de referència; Montse Colomé, Montse Catarineu, Jan Manion, Diola Maristany, a part de l'Anna mateixa. Venien molts professors americans, no calia sortir gaire. Quan vaig anar a fora, ja havia adquirit un important ensenyament de dansa de jazz, perquè havien vingut molts professors americans.

»Miguel López ensenyava tècnica Horton. Era molt tècnic i alhora un gran pedagog. Ensenyava molt bé, era molt dur. La part principal del que sé d'Horton la dec a ell. Després n'he pres classes amb d'altres, però la base va ser ell. Vam tenir sort de disposar aquí de Miguel López. La veritat és que Anna Maleras sempre oferia un ventall de possibilitats diferents: jazz, contemporània, espanyola... Als stages d'estiu portava professors de tots els estils: Limón, Graham, Horton, Mattox... Jo m'identifico més amb el jazz, però no he deixat mai d'estudiar contemporània.»

### *Xènia Gumà, una de les alumnes més joves, també ens dona el seu testimoni.*

**XG.** «Jo estudiava dansa a l'Escola de Dansa del Consell Comarcal de l'Anoia i l'Anna va començar a fer-hi classes de dansa contemporània i de jazz. Allí la vaig tenir de professora del 1996 al 1998, quan jo tenia divuit anys. A partir del curs 1998-1999 vaig venir a Barcelona a seguir els dos cursos del Programa Tècnic Formatiu, dintre del qual només la tenia de professora un dia la setmana, el dimarts, amb dansa contemporània i jazz.

»A l'escola d'Igualada, la seva arribada va ser una revolució. N'havíem sentit a parlar, però no la coneixíem. Quan ens van comunicar que vindria a donar-nos classe, alguns

professors d'aquella escola van comentar que segurament enviaria una altra persona, que no vindria ella personalment. Però sí, va venir ella. Ens imaginàvem que arribaria una mena de Martha Graham tota empolainada, i va resultar que era una persona molt propera. Ens va causar impacte la seva personalitat vista de prop, així com el fet que vingués fins a Igualada a donar-nos classe.

»És una persona que no pot deixar indiferent, un bellu-guet, molt propera, sense res a veure amb la imatge que en podíem tenir abans de conèixer-la com a introductora de la dansa moderna a Catalunya. Sempre li hem tingut molt de respecte; d'entrada ens feia molta por, ens imposava, perquè és molt seriosa amb el seu treball. Recordo amb afecte aquelles primeres classes. A mi em van atrapar un munt, fins a l'extrem de voler-les continuar al seu estudi de Barcelona.»

### ***l després vas continuar amb ella a Barcelona.***

**XG.** «A l'estudi de l'Anna m'hi vaig estar del 1998 fins al 2007, que vaig començar a l'Institut del Teatre. Vaig ser-ne alumne i professora. Vaig començar cursant els dos anys del seu Programa Tècnic Formatiu i, en acabat el segon curs, vaig continuar al seu estudi rebent classes i fent d'assistenta seva, del 2001 al 2007, com abans ho havien estat Vanessa Martín o Esther Sabaté. Però sempre vaig continuar rebent-ne classes. Els dos últims cursos d'assistenta també vaig ser professora del primer any del Programa Tècnic Formatiu.

»A la meua època, de professors hi havia Toni Gómez, Susan Kempster, Esther Sabaté, Anne Mittelholzer, Francisco Lloveras, Beбето Sidra, Thérèse Lorenzo... També vaig participar al costat d'Anna Maleras des del 18è fins el 26è Stage Internacional, a Sitges, Vilanova i la Geltrú o Sabadell. Ella sempre intentava veure el màxim possible de tot allò que es coïa en el panorama internacional. De fet la seva carrera va començar d'aquesta manera, fent la importació del que veia

a fora. Amb ella vaig estar a Viena el 2004, a l'ImPulsTanz Festival, on va entrar en contacte amb l'Akram Khan, que encara no havia vingut mai a Barcelona, i hi va conèixer Eulàlia Ayguadé i també va invitar-la a venir a Barcelona. L'any següent vam anar plegades a Nova York. L'Anna sempre ha estat molt generosa amb mi: per exemple, alguna vegada em pagava els viatges o les estades que fèiem. Els diners li han importat poc en l'aspecte de fer negoci, només li han interessat com a mitjà de poder fer el que li agrada.»

*Què fèieu en aquells viatges? Anàveu a classes, vèieu espectacles...?*

**XG.** «Les alumnes fèiem de conillet d'Índies i anàvem provant les classes de diferents mestres a les quals Anna Maleras assistia. Recordo que vam fer classes de tècnica Limón amb la Risa Steinberg, que ens va enamorar. Tot sovint l'Anna parlava amb els professors després de presenciar les classes. No podia seguir-les totes perquè patia dels genolls, però això no li impedia tenir molt interès a seguir-les parcialment.»

*A l'Estudi d'Anna Maleras hi van donar classes, entre altres:*

Daniela Garcia, María Ángeles Saldaña, Esperança Aragonès, Anna Griñó, Concha Lainez, Mercè Roca, Cristina Magnet, Mari Barbeiro, Jesús Burguet, Montse Colomé, Agustí Ros, Luisa López, Diola Maristany, Mónica Rumeu, Vanoye Aikens, Gian Carlo Bellini, Susana Cazaux, Gerard Collins, Leszek Czarnota, Kathelen d'Epinoi, Bill & Jackie Landrum, Jeanin Lorenged, Deydre Lovell, Lynn McMurray, Matt Mattox, Jean Miller, Walter Nicks, Carl Paris, Daniel Press, Karen Robinowitz, Osvaldo Riofrancos, Françoise Verdier, Joan Wulfsohn, Maite Laborda, Jan Manion, Anne Morin, Esperança Parera, Sumsi Salvatella, Jeanette Sutton, Isabel Gascon, Maribel Soler, Maria Queral, Víctor Rodrigo, Anna Agustí, Anne-



te Flowers, Neus Gaja, Ramon Oller, Nicole Ji Doine, Iwan Boermeester, Lidia Azzopardi, Daniel Trener, Francesc Bravo, Cesc Gelabert, Toni Martínez, Lynn Simonson, Iona Altimiras, Paul López, Joe Alegado, Miguel López, Horace Turnbull, Toni Gómez, Susan Kempster, Esther Sabaté, Anne Mittelholzer, Francisco Lloveras, Beбето Sidra, Thérèse Lorenzo, etc.

Als anys setanta, la mort del dictador representà la represa de la normalitat democràtica en les institucions i la recuperació i visibilitat de la cultura del nostre país. El 1974 es jubilà de l'Institut del Teatre el mestre Joan Magriñà. L'any 1977, com hem dit, se celebrà la I Mostra de Dansa Independent a l'Institut del Teatre, que, en paraules de la doctora Ester Vendrell, va ser l'inici d'un moviment coreogràfic pioner i renovador que afectà tot Espanya.

L'obertura de l'escola de l'Anna Maleras va significar l'inici de l'ensenyament del jazz, de la dansa moderna i de la dansa contemporània (i la seva entrada a l'Institut del Teatre), així com la vinguda dels primers professors d'aquests estils de dansa al nostre país. Tots aquests elements propiciaren l'aparició de companyies que ajudarien a renovar el món de la dansa a casa nostra. Aquests anys apareixen diferents grups (l'Anna crea el Grup Estudi Anna Maleras el 1972, com veurem al capítol següent), amb un creixement que es desborda la dècada dels vuitanta: són anys d'una plenitud que es manté als anys noranta i encara en la primera dècada d'aquest segle.

Per citar algunes companyies, als anys setanta apareixen les de Cesc Gelabert (1972), Espai de Dansa (1972), Ballet Contemporani de Barcelona Ramon Solé (1974), Heura (1974), Empar Rosselló (1978), L'Espantall (1978), Ballet Contemporani de Barcelona (1977), Companyia de Dansa Ramon Solé (1978), Ballet Experimental de l'Eixample (1978), Joan



*Carl Paris, Jan Manion i Vanoye Aikens. Grans professors que van impartir classes a l'Estudi Anna Maleras. Fotografia d'AD. CAM*

Tena/Ballet Drama (1978), Ballet Alexia (1978), Acord (1979), La Gran Companyia (1979).<sup>2</sup>

Fora del nostre país, a partir dels anys setanta la marxa empresa per la dansa contemporània i el jazz fa cada vegada més camí a una velocitat que ens costarà anys i panys d'aconseguir, com ja hem vist en el capítol sobre l'arribada de la dansa contemporània a Europa.

Diverses companyies europees creen les seves escoles de dansa. Hi ha una accentuació del virtuosisme, que dona cada vegada més importància a les qualitats atlètiques del

2. Informació extreta de l'arbre genealògic de la dansa a Catalunya, d'Ester Vendrell, ampliat amb la col·laboració de Joaquim Noguero i Bàrbara Raubert. Publicat en el catàleg de l'exposició «Arts del Moviment, Dansa a Catalunya (1966-2012)», editat per liquidDocs i Arts Santa Mònica-Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2012.

ballarí, que ha de ser més malleable per poder-se adaptar als diferents estils, ha de practicar les danses clàssica i contemporània i conèixer diferents tècniques. Merce Cunningham fa estada a l'Òpera de París amb *Un jour ou deux* (1973). La dansa contemporània es fa present a l'Òpera de París impulsada per Carolyn Carlson (1974). Matt Mattox arriba a Europa (1970) i s'instal·la a França, on s'han començat a desenvolupar la pràctica amateur de la dansa i els *stages* de dansa. Als Estats Units apareix el *hip hop*. Inici del *techno* i de danses com el *bump*, el *husle* o el *robot*. Als *colleges* i als campus universitaris americans creix i es desenvolupa la pràctica amateur del *modern jazz*. Als anys setanta arriben a França ballarins americans com Buirge, Carlson, però també d'altres països, com Wolliaaston, Yano, Bon o Martínez. El festival de Nancy convida Meredith Monk, Robert Wilson o Pina Bausch (1970-1979). Es creen els Rencontres Internationales de Danse Contemporaine organitzats per Françoise i Dominique Dupuy a París el 1970. Es crea el Festival d'Autômne (1973). Es desenvolupa el Tanztheater de Pina Bausch a Alemanya. La Fundació Laban-Bartenieff Institute of Mouvement Studies obre seu a Nova York (1978). Com hem assenyalat, el 1978 es crea el Centre Nacional de Dansa Contemporània d'Angers, que dirigí als inicis Alwin Nikolais. Es crea el col·lectiu Grand Union als Estats Units. Es desenvolupa el *contact improvisation*.

Entre les grans estrenes d'aquests anys, recordem *All That Jazz*, de Bob Fosse (1979); *Night Creatures*, d'Alvin Ailey i Duke Ellington (1975); *En Sol*, de Jerome Robbins, a Nova York-París (1975); *Who cares?*, de George Balanchine a Nova York (1970); *Le Sacre de printemps*, de Pina Bausch a Wuppertal (1975); *Orpheus and Eurydice*, de Pina Bausch (1975); *Dritte Sinfonie von Gustav Malher*, de John Neumeier a Hamburg (1975); *Barbe Bleu*, de Pina Bausch (1977); *Orphée Satie*, de Susanne Linke (1977); *Symphonie de Psaumes* i *Simfonieta*, de Jirí Kylián (1978);

*Kontakt Hof*, de Pina Bausch (1978); *Café Müller*, de Pina Bausch (1978). D'altra banda, hi ha altres estrenes que cal esmentar: *Man Walking Down Side of Building*, de Trisha Brown (1970); *Magnesium*, de Steve Paxton (1972); *Grup Primary Accumulation*, de Trisha Brown a Nova York (1973); *Density 21,5*, de Carolyn Carlson a París (1973); *Crawling*, de Simone Forti (1974); *Sablier-prison*, de Carolyn Carlson a París (1974); *Einstein on the Beach*, de Lucinda Childs, Philip Glass, Robert Wilson (1976); *Push Come to Shove*, de Twyla Tharp a Nova York (1976); *Wind, Water, Sand*, de Carolyn Carlson a París (1976). A més, es poden veure les primeres peces compostes per a vídeo per Merce Cunningham, com ara *Locale* (1979).<sup>3</sup>

Mentrestant, al Liceu es poden veure les companyies següents: Ballet de l'Òpera Municipal de Marsella, Ballet del Théâtre Contemporain i Ballet Nacional de Cuba (1971); Ballet del Teatre Kirov de Leningrad (1972); London Festival Ballet, Ballet del Gran Teatre del Liceu i Lucero Tena, Ballet del xx<sup>ème</sup> Siècle de Maurice Béjart (1973); Ballet del Teatre Nacional de Belgrad, Ballet del Teatre de l'Òpera Alemanya del Rin, London Festival Ballet, Nikolais Dance Theater, Ballet Gran Teatre del Liceu, Ballet del Gran Teatre de Ginebra i Ballet de Wallonie (1974); Ballet del xx<sup>ème</sup> Siècle de Maurice Béjart, The Scottish Ballet, Ballet del Théâtre Contemporain,

3. Altres estrenes: *L'Oiseau de feu*, de Béjart, a París (1970); *Itinéraire*, de Buttler, a Amiens (1970); *Caviar*, de Falco, a Nova York (1970); *Anastasia*, de MacMillan, a Londres (1971); *Tub*, de J. Müller, a Nova York (1972); *Gayane*, d'Eifman, a Leningrad (1972); *Hommage à Stravinsky*, Duo concertant, de Balanchine (1972); *Stimmung*, de Béjart, a Brussel·les (1972); *Golestan*, de Béjart, a Persèpolis (1973); *Manon*, de MacMillan, a Londres (1974); *Notre Faust*, de Béjart, a Brussel·les (1975); *Ivan le terrible*, de Grigorovitch, a Moscou (1975); *A month in de the country*, d'Ashton, a Londres (1976); *The Leaves are fading*, de Tudor, a Nova York (1976); *A Midsummer Night's Dream* i *La Légende de Joseph*, de Neumeier a Hamburg (1977); *Marimba*, de Lubovitch, a Nova York (1977).

Ballet del Gran Teatre del Liceu (1975), Ballet Gallego Rey de Viana, Gran Ballet Classique de France i The Paul Taylor Dance dels Estats Units (1975); Ballet du Rhin i Ballet de Marseille (1977); Ballet Reial de Wallonie i Ballet Internacional de Caracas (1978); Tokyo Ballet, The Cullberg Ballet de Suècia, Ballet Nacional Español i Ballet Nacional de Cuba (1979).<sup>4</sup>

4. Informació extreta de l'article de Xosé Aviñoa «Les Institucions. La dansa al segle xx», dins del llibre *Història de la dansa a Catalunya*, citat anteriorment.

## Grup Estudi Anna Maleras: l'Anna coreògrafa

L'any 1972 l'Anna fundà el Grup Estudi, que seguí actiu fins l'any 1989. La idea inicial, segons recorda ella, era mostrar les creacions coreogràfiques que es feien a l'escola. A part la presentació dels diferents espectacles coreogràfics, s'organitzaven conferències de divulgació sobre la dansa moderna i el jazz, seguides d'exhibicions il·lustratives, tot plegat amb la finalitat de donar a conèixer els nous corrents de la dansa. L'Anna un cop més anava més enllà, amb una vocació de promoure la dansa i de crear nous públics per a aquest art. El propòsit perseguit era en aquell temps del tot indispensable i necessari, i, com sabem ara, va donar els seus fruits.

*Com va sorgir la idea de crear el Grup Estudi?*

**AM.** Per fer coses que aquí no es feien. Es deia Grup Estudi d'Anna Maleras perquè gràcies a l'estudi podíem muntar altres activitats per presentar al públic allò que fèiem, i el Grup n'era l'aparador. Al començament el meu vocabulari era limitat: havia après a fora poca cosa més que els meus alumnes. Els primers espectacles vaig intentar animar-los amb alguna coreografia meva, però encara no estava formada, em faltava moltíssim.



*Grup Estudi. Fotografia per al pòster del grup. Any 1975, aproximadament. Fotografia d'AD. CAM*

Em basava en la inspiració, en triar bé les músiques, en fer coses molt variades i en estimular sempre la voluntat de tots els participants de posar-hi el màxim. Suposo que si ara veiéssim una actuació del Grup Estudi ens faríem un tip de riure. A Mallorca vaig muntar una coreografia amb música del meu germà, que a part de ser rocker al conjunt Los gatos negros tenia contactes a l'estranger i em portava discos que em podien interessar. Tenia material musical que en aquell moment molta gent d'aquí no tenia ni coneixia. Això m'inspirava per fer coses diferents. Sobre la base de la música intentava muntar coses poc típiques, innovadores. Sempre buscava, encara que en tingués poca idea. Feia coreografies perquè era atrevida, tossuda, i perquè els alumnes em secundaven. Tenia el mèrit de buscar, d'anar fent passos.

*El fet de ser tu mateixa ballarina, coreògrafa i empresària, tot alhora, era característic d'aquell temps?*

**AM.** Sí. Ara no té res a veure. D'entrada jo ballava, havia estudiat molt i estava acostumada a l'escenari. Els mestres de dansa han de tenir prèviament experiència d'escenari, altrament els falla un cantó important. Com a ballarina encara era jove i podia esforçar-me. No tenia gaire idea de muntar una coreografia o els llums de l'escenari, però ho feia jo mateixa —amb l'ajuda aleshores d'Anna Griñó— sobre la base d'allò que havia vist anteriorment a fora. Feia el que podia com podia. Fins més endavant no vaig disposar d'un regidor d'escena per controlar els aspectes tècnics del muntatge en comptes de fer-ho jo mateixa. Tots els ballarins col·laboraven molt, però qui donava la cara era jo.

*Distingiries etapes diferents en la trajectòria del grup?*

**AM.** El meu grup de dansa va anar presentant coreografies durant uns vint anys. A cada etapa teníem gent més preparada. També calia que cada vegada ho féssim més bé, perquè hi ha-

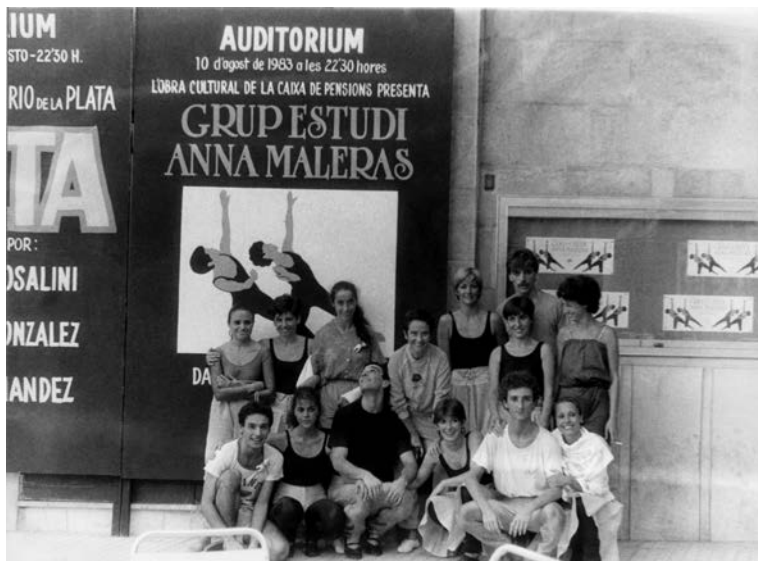


via més competència. Al començament érem els únics; després no. Els primers que van venir van ser els Lainez i en Ramon Solé, que feia un pas a tres molt bonic amb Silvia Munt i la Toti Ferran. En Ramon era un artista i el respecto molt. El vaig conèixer a França de casualitat. Va innovar, es va enfrontar amb qui va ser necessari... Era molt autèntic, d'altres no ho són tant.

També va arribar l'etapa en què no podíem competir, perquè a mi m'agradava ensenyar a l'estudi, i per ser una companyia calia dedicació i unes instal·lacions que jo no podia tenir. Hauria resultat incompatible amb mantenir l'estudi, no hauria estat viable. Vaig preferir seguir amb l'escola, en comptes d'obrir un nou capítol amb una companyia de dansa. Preferia ensenyar. Muntàvem espectacles perquè ens agradava a tots, però no amb mentalitat de companyia estable que s'hi vol guanyar la vida, com van fer en Cesc Gelabert i la Lydia Azzopardi o en Ramon Solé. Jo tenia la sensació d'haver complert amb la creació des de zero d'una escola; la perspectiva d'una companyia no m'entusiasmava. Del meu grup no en vam dir mai companyia. Era un grup de persones que els agradava ballar, sense pretendre guanyar-s'hi la vida. Més endavant, molts s'han convertit en professionals, però amb mi no ho eren, estaven aprenent.

*El Grup Estudi Anna Maleras va actuar, entre altres:*

Al Teatre del Club Helena, a l'Auditori de Palma, al Teatre Principal de Ciutat de Mallorca, a la Sala Mozart també de Mallorca, al Teatro Principal de Vitoria, al Teatre Romea, al Teatre Ateneu d'Igualada, al Teatre Prado de Sitges, al Teatre Regina, a l'Aliança del Poblenou, al Teatre del Retiro de Sitges, al Saló d'actes de la Llotja, al Palau de la Música Catalana, al Teatre Municipal de Girona, al Teatre Condal, al Teatre Adrià Gual de l'Institut del Teatre, al Teatre Grec de Montjuïc, a Sant Celoni, Sabadell, Ribes de Freser, Granollers, Vic, Terrassa, etc.



*Actuació del Grup Estudi a l'Auditori de Palma, el 1983.  
Fotografia d'AD. CAM*

*L'Anna Griñó, pionera del Grup Estudi, ens explica que:*

**AG.** «Els primers anys pràcticament no anàvem enlloc, perquè no ens contractava ningú. Els primers bolos ens els va facilitar més endavant Sabine Dufrenoy quan va entrar a la secció de Música i Dansa del departament de Cultura de la Generalitat, el qual va començar a donar subvencions. Aleshores van sortir companyies de dansa pertot arreu. Crec que les subvencions les vam obtenir el Ballet Contemporani, Heura, L'Espantall i el Grup Estudi Anna Maleras. Les subvencions consistien en bolos per tot Catalunya, una gira d'una desena d'actuacions.

»Sempre solíem actuar en sales de teatre. Acostumava a venir gent, perquè teníem molts alumnes. També ens trucaven d'agències de contractació perquè anéssim a ba-

llar o fer de figurants en algun rodatge de pel·lícules, per exemple a *Tuset Street*. A la Cova del Drac vam participar en un espectacle de la Guillermina Motta, cap al 1978. L'Anna era una persona molt coneguda a Barcelona com a innovadora de la dansa, tenia molts contactes. També vam anar a ballar al País Basc un parell de vegades, així com a Logronyo.»

*Montse Colomé, que fou ballarina i coreògrafa del grup, especifica que no cobraven.*

**MC.** «No, no cobràvem, excepte a la campanya “La Caixa a les escoles”. Tot i això Anna Maleras era molt generosa i quan podia ens feia un regal al final de les representacions o ens donava una quantitat simbòlica de diners. Però cobrar sobre la base d'un contracte, això no.

»Vaig estar-hi del 1972 al 1979. Aleshores vaig marxar a Nova York, i a la tornada m'hi vaig reincorporar, el 1982, com a professora. De tant en tant també ballava amb Anna Maleras, per exemple en la seva coreografia *Saeta*, per la qual ella té un afecte especial, i que va presentar al concurs de Colònia. Era una barreja de flamenc i jazz, amb música de Miles Davis. No vam guanyar, però hi vam treballar molt. Les coreografies d'Anna Maleras eren molt musicals. Quasi mai no coreografiava jazz; agafava músiques més contemporànies. No podia obviar tota la seva part clàssica; estèticament era una barreja de dansa clàssica i de les noves formes de dansa moderna. La investigació no era tancada sobre ella mateixa, li agradava investigar també amb els cossos dels altres. La seva creació coreogràfica era més clàssica; el seu llenguatge, més tradicional. Eren coreografies fetes artesanalment, no d'investigació personal tancada a l'estudi. S'inspirava en la música i intentava emmotllar els moviments a les possibilitats dels ballarins. A més de *Saeta* vaig participar en altres coreografies seves, com el *Bolero*, de Ra-

vel, les basades en música de Mompou al Palau de la Música i “Dansa a les escoles” per a la campanya “La Caixa a les escoles”.»

En el Grup Estudi no tan sols coreografiava l'Anna, sinó que encoratjava altres professors i alumnes de l'estudi perquè presentessin els seus treballs. Si tenien ganes de coreografiar, ho podien fer. D'aquesta manera foren molts els alumnes o professors que van muntar peces per al grup de l'estudi, des de Cesc Gelabert a Gerard Collins, de Carl Paris a Montse Colomé o de Miguel López a Víctor Rodrigo. Ho recorda l'Anna Mateixa:

**AM.** «Vam demanar coreografies contemporànies a Gerard Collins i a d'altres. Ell ens va muntar una coreografia molt bonica, un pas a dos amb Cesc Gelabert i jo mateixa. Aquella composició va representar per a mi una de les que m'han fet sentir que feia allò que m'agrada més. Cesc Gelabert era un *partenaire* fantàstic, em sentia molt segura, i la coreografia era molt bella. Per tant, alguna vegada he estat feliç a l'esce-nari, encara que no han estat gaires, perquè m'hi feien fer coses que no m'acabaven d'estimular. En canvi aquell pas a dos de Collins amb Cesc Gelabert em procura un record de felicitat. Se'n va fer un vídeo molt interessant i resulta que s'ha perdut! A mi no em pot veure ballar ningú, no hi ha res filmat, ni ganes. Però aquell pas a dos m'hauria fet il·lusió que es conservés.»

*Víctor Rodrigo va ser un dels alumnes que van ballar i coreografiar.*

**VR.** «Des de vint anys vaig participar en els espectacles de la seva companyia, primer darrere de tot, a l'espectacle *Flo-ting*, en què ella ballava amb Gerard Collins. Els becats hi fèiem de cor. Al cap d'uns anys vaig començar a muntar coreografies amb ella. Una de les primeres va ser de percus-

sió i una altra de suite de *spirituals*, compartides amb Montse Colomé i Anna Maleras. Més endavant em vaig atrevir a muntar tot sol una coreografia de percussió, amb nois i noies. Tots els membres de la companyia estàvem molt units i gaudíem del fet de treballar junts. Sortíem a l'escenari i érem una pinya. Calculo que vaig estar amb la companyia de l'Anna Maleras des del 1979 fins al 1985. Me'n vaig anar per formar la meva pròpia companyia. Aquella època va ser molt bonica. En tinc un gran record.»

*Toni Jodar també va ser ballarí del Grup Estudi.*

*El públic no devia estar acostumat a veure aquell tipus de dansa moderna..., allò devia sobtar, oi? Quina reacció tenia el públic?*

**TJ.** «Comentaven que es notava molt, que allò era modern. La paraula “modern”, tot sovint entre moltes cometes, era la més freqüent. El vocabulari estètic, el moviment, la coreografia era certament molt diferent. La novetat era qualificada com “allò modern”. Tot el que feia Anna Maleras començava a tenir nous seguidors, procedents dels corrents de modernitat. Recordo que venien a l'estudi persones ja conegudes, com Lluís Racionero, el bateria de Los Sirex, Santi Arisa, Victòria Abril, etc. Anna Maleras aglutinava nuclis de gent progressista o també contracultural; irradiava una energia i una inquietud contagioses que atreïen la gent.»

Reproduïm tot seguit una de les primeres crítiques que es van escriure de l'Anna Maleras el març del 1969 al setmanari *Destino*, signada pel prestigiós crític Sebastià Gasch, sobre l'espectacle presentat al Teatre del Club Helena de Barcelona.

En estas obras se patentizan los propósitos renovadores e innovadores de la joven coreógrafa, plenamente consciente de los medios necesarios para su realización y muy rigurosa para



*Anna Maleras i Toni Jodar ballant Suite blues, de Diola Maristany, amb música de Ten Years After-John Mayall's, 1976.*

Fotografia de Pau Barceló. CDMAE-IT

consigo misma y para el arte que ella ambiciona servir. Estos ballets pertenecen de lleno a la danza puramente expresiva, a veces incluso expresionista, cuyas actitudes y movimientos aportan a los ojos y al espíritu su sorprendente y viva presencia. Una danza con su coreografía peculiar, que le confiere su carácter propio y su personalidad. En los siete ballets se traslucen, claro, algunas influencias, como las de Merce Cunningham, de Paul Taylor y, en ciertos momentos, de Maurice Béjart y de Joseph Lazzini. Pero todos ellos son construidos, sentidos, equilibrados. Anna Maleras es una coreógrafa.

Ya se desarrollen sobre músicas de Bethoven y de Bizet (con arreglos de Herb Albert), ya sobre partituras de John Cage, W. C. Handy, Naomi-Neville, todas estas coreografías de Anna Maleras expresan exactamente la idea elegida en un estilo cada

vez más idóneo. En ellas se pone de manifiesto el espíritu danzante de su autora, su inteligencia, su sensibilidad, su aptitud para crear, diversificar, matizar el movimiento mediante gestos y actitudes esenciales de los grupos, su aptitud para animar el espacio escénico con diez artistas como si en él hubiera veinte.

La interpretación de los balets corrió a cargo de la propia Anna Maleras y de varias bailarinas formadas por ella y a las que ella ha inculcado los principios y la técnica modernos. Los resultados son tanto más convincentes cuanto que ninguna de esas danzarinas es profesional. Así, hay que verlas danzar, hay que contemplar sus cuerpos sensibles al menor impulso, sus gestos constantemente saturados de baile, sus movimientos que uno creía improvisados y que, no obstante han sido rigurosamente elaborados; hay que admirar sus rostros iluminados por esa sonrisa interior, que proporciona la perfecta ventura y cuya paz lúcida se evidencia incluso en las secuencias más sombrías.

*Anna, com et va venir la idea de coreografiar i per què?*

**AM.** Quan et dediques a donar classes de dansa, sempre ve un moment que has de fer un pas, i hi poses música. Si disfrutes fent el pas i triant la música, i si veus que et funciona, t'entren ganes de fer-ne més, com tots els altres que veus al teu voltant. No sabia dir quina va ser la meva primera coreografia, possiblement la primera festa de final de curs. A partir d'aquí ja no vaig parar. Ara munto cada any festivals infantils, que no passen mai d'una hora de durada, amb dansa i teatre. Trio un tema sobre el qual es desenvolupa el festival, amb l'ajuda d'una persona de teatre, perquè l'expressió és molt important, i vull que expressin.

Cal ser molt bo per fer aguantar el públic assegut durant una hora en una cadira per veure una coreografia. Molts coreògrafs són meravellosos durant vint minuts, però tota una hora no s'aguanten per cap cantó. Això sempre ho he vist molt clar



In memoriam, coreografia d'Anna Maleras amb música del Modern Jazz Quartet, 1981. Fotografia d'AD. CAM

i he intentat fer coses variades dintre d'un mateix espectacle. Recordo que vaig muntar l'espectacle *Nous coreògrafs*, per al qual Cesc Gelabert va fer dues coreografies molt boniques sobre peces de piano d'Erik Satie, al costat d'altres d'Avelina Argüelles, Montse Colomé, Montse Catarineu, etc. No hi ha gaires coreògrafs capaços de mantenir l'interès de l'espectacle una hora seguida. Fins i tot els més bons de vegades patinen en aquest punt. Per a mi és pretensions voler allargar la durada d'una coreografia. M'he sentit massa vegades com un conillet d'Índies.

*Com vas aprendre a coreografiar.*

**AM.** Em vaig deixar anar. Per exemple, quan encara donava classes a la Sección Femenina començava a haver-hi comunes als afores de Barcelona i van venir-me a veure un parell de nois per demanar-me que posés coreografia a un disc que em portaven



de John Cage, del qual no havia ni sentit a parlar. En aquell moment encara pensava que Merce Cunningham era una senyora i que allò de John Cage no era ben bé música. No estava preparada..., però com de costum vaig dir que sí. D'aquella peça de John Cage va sortir-me una coreografia que es deia *Mecanització*, amb dues ballarines que feien un joc de moviments mecànics. No havia sentit mai aquell tipus de música ni havia vist mai dansa contemporània, però la meua filosofia sempre ha estat que tot es pot ballar, i aquells sorolls també. Abans d'estrenar-ho, va venir Alfons Puig al meu estudi i li va agradar. Va publicar-ne una crítica meravellosa, en la qual esmentava Merce Cunningham, que jo encara desconeixia. Em va confirmar que anava per bon camí, sobre la base del que ell havia vist a fora. Em va fer tirar endavant.

No hauria dut a terme aquella experiència si no s'haguessin presentat al meu estudi aquells dos nois de la comuna amb un disc de John Cage. M'interessava provar-ho tot. Quan vaig veure que a Alfons Puig li havia agradat, quasi no m'ho creia, sospitava que potser em prenia el pèl... Al capdavant moltes experiències van acabar sumant al llarg de la meua trajectòria gràcies a la participació de molts col·laboradors, per exemple les dues ballarines d'aquella coreografia sobre música de John Cage, María Ángeles Saldaña i una noia sud-americana que llavors acabava la carrera de piano al conservatori i volia ballar. La vam estrenar al Teatre de les Nacions amb la Sección Femenina, amb la por que no ho entenguessin. Hi havia els Samaranch, perquè tenien una filla a les classes; pensava que no ho entendrien. Vaig sortir a l'escenari per anunciar que aquella coreografia que estàvem a punt de presentar era un experiment i que, si no els agradava, podien xiular al final, però que sobretot, durant la interpretació, no fessin més soroll del que ja feia la música, per tal que les dues ballarines poguessin concentrar-s'hi. El públic va ser molt respectuós i ho van trobar fantàstic, sincerament o no. Jo vaig treballar molt a gust a la Sección



*Suite blues, coreografia de Diola Maristany amb música de Ten Years After-John Mayall's, 1976. Fotografia d'AD. CAM*

Femenina, ja t'he dit que sempre em van deixar fer el que vaig voler.

*Tenies alguns models, coreografies que havies vist a l'estranger? Alguna vegada et van dir que coreografiaves com Maurice Béjart.*

**AM.** Això m'ho va dir el meu mestre Lynn McMurray, quan li vaig ensenyar unes coreografies meves sobre música de Pierre Henry que li van semblar copiades de Béjart. Aleshores jo no havia vist mai res de Béjart, però vaig interpretar d'una manera similar la música de Pierre Henry. Maurice Béjart havia vist aquella música d'una manera i jo d'una altra manera semblant, amb moviments coreogràfics similars. Més endavant vaig anar a Marsella a veure'l i, efectivament, hi havia una ressemblança basada en la música. A mi sempre m'ha inspirat la música. Lleigeixo molt i escolto música. Tinc èpoques d'escriptors predi-

lectes, ara estic amb Murakami, perquè té el punt surrealista que m'agrada. També m'agrada molt Magritte. Per a les meves coreografies estiro el fil d'una música que m'hagi inspirat. Procuro no fer-ho mai tota sola i voltar-me de col·laboradors. Tinc una imatge inicial, la traspasso a l'equip i muntem la història. L'última vegada em vaig inspirar en un disc de piano amb variacions de la *Marxa nupcial*, i vaig posar quinze nois i quinze noies vestits de casament a l'escenari, els quals acabaven ballant com en una discoteca, com als casaments.

*Pel que fa als coreògrafs, amb qui et quedaries?*

**AM.** Sóc molt eclèctica amb els coreògrafs. Quan vaig descobrir Béjart me'n vaig enamorar. Aleshores també vaig veure Neumeier, Kranco..., ho veia tot. Però qui em feia plorar era Béjart, per exemple amb *Ce que l'amour m'a dit*, amb música de Gustav Mahler. La seva sensibilitat, la música de Mahler i aquells ballarins meravellosos em feien plorar cada vegada. Maurice Béjart podia arribar a coreografiar amb una subtileza, un matís i una delicadesa molt emocionants. Era un gran artista, d'una sensibilitat extraordinària, molt intel·ligent. A la meua època de descoberta, el personatge que m'entusiasmava era Béjart. Després he vist altres coses que m'han agradat i m'han emocionat, com Jirí Kylián, la seva musicalitat. Entre els últims m'agrada moltíssim Sidi Larbi: és d'aquelles persones que m'encantaria conèixer i enraonar-hi. També m'agrada el que fa l'Akram Khan, que em va sorprendre quan vaig anar a veure un espectacle seu a Viena fa tres o quatre anys. Però Sidi Larbi té alguna cosa diferent, la sensibilitat que a mi m'agrada, tot i practicar diversos camins.

*Anna, quins temes feies servir per coreografiar? Seguíes una estètica determinada o et guiaves per l'impuls del moment?*

**AM.** Depèn de múltiples factors. Generalment m'inspirava en una música que m'atreia. Una vegada vaig muntar una *partita*



Noies al jardí, coreografia d'Anna Maleras amb música de Frederic Mompou, 1978. Fotografia d'AD. CAM

de Bach, amb Montse Catarineu i Toti Ferran, sota la direcció del pianista Albert —no en recordo el cognom. Enquadrava cada moviment en funció de cada veu de la *partita*. Em va agradar molt l'experiència.

*Quan coreografies, la musicalitat és essencial?*

**AM.** La música és sagrada, la qüestió és fusionar-la amb la dansa. No s'ha de veure més la música que el ball, ni a la inversa. Han d'estar fusionades. Cal arribar a sentir que el ball està dintre de la música i la música dintre del ball. Quan s'hi arriba, per a mi és un èxit. En canvi quan es distorsiona la relació entre una cosa i l'altra no gaudeixo de la feina dels ballarins. Aquests, pateixen quan les dues coses no encaixen, perquè la música els ajuda. Són molt més feliços dintre de la música que no barallant-s'hi. Per això és tan difícil ballar la música de Stravinski; la coreografia necessita ser bona, i els ballarins, ben preparats. No pot tirar cadascú pel seu cantó, ha d'anar tot lligat.

He estat molt feliç amb les coreografies sobre música de Frederic Mompou. Escolto la seva música i hi veig el moviment, és la música que em costa menys de coreografiar. Si hagués de triar una música per al meu moviment seria la de Mompou. Amb segons quines altres he de lluitar-hi més. El mateix Mompou em deia que m'indicaria quines obres seves podia coreografiar. Sempre he pensat que componia amb Chopin al cap. Té unes variacions sobre música de Chopin meravelloses. Ell sempre va dir que ho volia per a una companyia de dansa clàssica amb sabatilles de puntes. Jo no m'hi podia ficar i no vaig dir res més. Encara continua pendent l'experiència de coreografiar la *Música callada*. L'he sentida moltes vegades en concert. No és gens fàcil, però em penso que es pot trobar la manera d'interpretar-la en moviment. Tot Mompou es pot fer en moviment. Una de les primeres coses seves que vaig muntar va ser *Les noies al jardí*, que és un arranjament de *La filla del marxant*, una peça jove i fresca que he ballat amb dues noies més. A l'altre extrem hi ha la *Música callada*. L'hauria de coreografiar amb temps per endavant i amb bons ballarins, aprofundir-la lentament en comptes d'improvisar com quan tenia vint o trenta anys.

També haig de reconèixer que em va anar molt bé amb la dansa jazz i que em feia gaudir, però realment no sóc una ballarina de jazz. M'omple més fer alguna cosa de dansa contemporània al meu aire que no pas estar ballant un Duke Ellington, que m'agrada molt i he practicat molt, tot i que veig molt clar que no és exactament el meu camí.

*Què més tens en compte a l'hora de fer una coreografia: la dinàmica, l'espai, el ritme...?*

**AM.** Depèn de la coreografia i amb qui la faci. Si tinc la sort de disposar de bons ballarins, sortirà més fàcilment. Si ara em possessin una companyia professional a la meva disposició, no sabria què fer. Tota la vida m'he hagut d'enfrontar amb estudiants,

ni que fossin molt eixerits, motivats i dotats. Sempre m'he adaptat a allò que els alumnes podien fer sense patir en excés. Si els ballarins pateixen, tot trontolla i el públic també pateix. Generalment he fet les meves coreografies a mida dels ballarins de cada moment. He buscat trucs de treball que s'adaptessin a les possibilitats donades. No sé si ara em sortiria una coreografia per a una gran companyia que possessin sota la meva responsabilitat.

*Has tingut algun mètode per coreografiar?*

**AM.** Tu em veus com una dona de mètode? Gens ni mica. Penso sincerament que, si hagués estat una mica més disciplinada i organitzada, hauria pogut fer alguna cosa més ben feta. Si les hagués treballades més, les coreografies haurien sortit millor. Sóc una dona que gaudeix arribant a l'estudi i llançant-se a muntar els moviments dels ballarins sobre una música. És el que he fet sempre, i encara ho faig. Si en un moment determinat ho hagués treballat sense tanta espontaneïtat, segur que el resultat ho hauria apreciat. Sento la música com si m'enraonés, i d'una manera tan clara que, sense adonar-me'n, ja havia muntat la coreografia. Els alumnes la pescaven de seguida. Després arrodonia el resultat de la meva improvisació i de la interpretació que en feien. Així funcionava el «mètode». Altres coreògrafs ho estructuren molt més, prèviament, amb temps... Jo sóc un desastre en aquest aspecte.

Ara bé, amb els nens més petits cal anar molt en compte; segons el dia que tenen fem una cosa o en fem una altra, al voltant d'una idea més o menys improvisada. Tinc una idea de partida, això sí, però no els detalls de com es desplegarà. Els vaig establir a mesura que els alumnes segueixen la idea i jo m'hi vaig engrescant. Suposo que a la meva edat ja no canviaré de mètode.



*Actuació del Grup Estudi amb la coreografia  
Moviment per a dos grups, música Gerard Perotini Guy  
i Joel Cipriani, 1976. Fotografia d'AD. CAM*

*Creus que hi ha elements definitoris de les teves coreografies?*

**AM.** Sí, es reconeixen per un tipus de música i una barreja de factors. A mi m'agraden molt compositors com Maurice Fauré, Francis Poulenc, Erik Satie, Frederic Mompou. Sempre he dit que m'hauria agradat viure la seva època a París, hauria estat molt feliç amb ells. Són romàntics i ja no ho són. Em deixo portar per la seva música, que m'inspira uns moviments determinats. Qualsevol coreògraf té uns moviments de braços o de cos que el caracteritzen i que permeten reconèixer les seves coreografies. Amb mi també passa. Això no vol dir que després no faci una percussió de jazz completament diferent, però en general hi ha trets personals.

*Víctor Rodrigo, que va ballar coreografies de l'Anna, ens explica que ella era molt intuïtiva.*

**VR.** «Li agraden molt les línies llargues, els contratemps petits i nets. La seva coreografia *Saeta* era una meravella, per a mi del millor que ha fet. Amb la poca informació que hi havia aleshores, encara té més mèrit. Per a mi hi ha coreografies com aquesta que no moren mai, igual com *Revelations*, d'Alvin Ailey. Anna Maleras sempre ha estat molt musical. A la seva coreografia del *Bolero* de Ravel no ballava sobre la partitura de l'obra simfònica, sinó sobre la de castanyoles que hi havia sobreposat Emma Maleras. La vam estrenar al Teatre Condal. Va ser un treball espectacular.»

*Xènia Gumà va ser alumna, professora de l'escola i assistenta de l'Anna.*

*Xènia, vas treballar amb ella com a coreògrafa?*

**XG.** «Vaig participar en coreografies que muntava al seu estudi, però no en un règim de companyia. L'època del Grup Estudi Anna Maleras és anterior. Em costa separar el seu vessant de pedagoga del de coreògrafa. Quan fa de pedagoga és molt coreògrafa. D'entrada, és una obsessiva compulsiva de la dansa, la viu en tots els vessants, la dansa és la seva vida cada minut del dia. En segon lloc, és molt melòmana, la música la fascina, ha estudiat piano, va ser deixeble de Carmen Bravo. Les dues facetes la caracteritzen a l'hora de coreografiar. Ha tingut una bona formació, té un criteri sòlid i la ment molt oberta. El seu procés consisteix a enamorar-se d'una música i, a partir d'aquesta idea, munta les coreografies davant dels ballarins, com una catarsi que es va desgranant i perfilant fins a trobar el que vol, fins a convertir-ho en el llenguatge real dels intèrprets. És molt exigent, té clar el que vol i el que no vol, i fa el que cal perquè el ballarí ho interpreti. És rigorosa, seriosa. Després de tants anys de treballar al seu costat com a assistenta, quasi



feia el que ella pensava sense que m'ho hagués d'explicar. En el seu vessant de coreògrafa jo destacaria la cura que té amb la música: fa entendre la música a través del moviment. Durant tots els anys que vaig estar amb ella la vaig veure muntar coreografies amb més satisfacció quan hi intervenien molts intèrprets, fins a vint persones, o bé amb peces íntimes que permetien treballar més la qualitat dels moviments. Li agraden els reptes, així com treballar amb ballarins masculins, sobretot els muntatges més energètics.»

*Les coreografies les muntàveu com a treball de la classe o per ballar posteriorment en un teatre?*

**XG.** «Generalment per ballar en un teatre, però també com a treball de final de curs de les classes. Anna Maleras no ha estat mai una sibarita primmirada a l'hora de triar els locals on es podia ballar. Per a ella s'havia de ser tan exigent en una actuació al Palau de la Música com una mostra al carrer de qualsevol poble. És una persona molt humil: per a ella la dansa passa per damunt de les contingències.»

*Era molt prolífica? Quant duraven les seves coreografies?*

**XG.** «Sí, molt prolífica. En aquell període era amant de muntar suites, per exemple, amb diferents peces de Wynton Marsalis, de Pascal Comelade o amb les *Bachianas brasileiras* de Villa-Lobos. Duraven uns vint minuts. També hi podia haver solos més curts, de tres a cinc minuts. Recordo que va muntar un concert molt bonic de Vivaldi i un altre d'espirituals negres. És una enamorada de la música clàssica, en especial de la més minimalista, per exemple de Frederic Chopin o Erik Satie. Això no treu que tot seguit es pugui decantar cap a les percussions d'un país llunyà. L'encanta igualment el jazz. De cop apareixia amb un CD que l'havia fascinat i començava a imaginar-ne la coreografia.»



*El Grup Estudi ballant Happy, coreografia de Jan Manion,  
amb música de J. Savitt-Watson, H. Adamson, 1981.*

Fotografia d'AD. CAM

*Per Montse Colomé, ballarina i coreògrafa:*

**MC.** «Ella potser no va crear un estil propi perquè no era el moment, la troca del món de la dansa encara estava massa embolicada. Ho van començar a fer els seus primers deixebles, com Gesc Gelabert, l'Àvelina, l'Àngels Margarit, etc. És clar que tenia una manera personal de fer, tothom té el seu segell, però va donar prioritat al seu estudi per damunt de muntar una companyia. Necessitava la part creativa de muntar coreografies, però ho feia com a treball amb els seus alumnes, sense prendre l'opció de muntar una companyia i dedicar-se a investigar. En canvi va saber donar aquest impuls als seus alumnes. Això també és pedagogia de bona tutora.»

*Esperança Aragonès, secretària de l'escola pensa que:*

**EA.** «L'Anna hauria d'haver estat més coneguda, però es va dedicar molt a l'ensenyament, al seu estudi, i no va presen-

tar gaires coreografies fora d'aquest àmbit de treball, tot i que en va fer de molt boniques. Ha estat massa poc valorada en aquest aspecte. Més que com a ballarina, jo la valoraria com a coreògrafa i professora.»

Abans d'acabar aquest capítol, volem posar com a exemple del treball realitzat per l'Anna una crítica del reconegut Ruiz de Villalobos apareguda el maig de 1982 al *Diari de Barcelona*, amb motiu de la mostra de dansa realitzada al Teatre Regina intitulada *Dansa 82*.<sup>1</sup>

Éxito del «Grup Anna Maleras».

Con un éxito total, tanto en la asistencia como en los aplausos, el «Grup Estudi Anna Maleras» inició el pasado martes el Festival de danza contemporánea «Dansa 82» en el Teatre Regina. Hoy tendrá lugar la última actuación de este grupo para dar paso a los otros cinco participantes.

Ante todo, hay que señalar la gran disciplina y la perfecta presentación de todos los componentes del grupo, que evidenciaron en todo momento y en los muy diferentes números presentados, la extraordinaria preparación que reciben por parte de esa gran coreógrafa que es Anna Maleras. Porque junto a la perfecta formación de los bailarines y bailarinas, lo que más destacó del espectáculo fue la excelente y exquisita coreografía de todos los números.

En la primera parte del espectáculo se ofrecieron cuatro temas fundamentados en música de jazz: *In Memoriam*, con música del Modern Jazz Quartet; *All of me*, sobre temas de

1. *Dansa 82* va rebre la primera subvenció a la dansa de la Generalitat de Catalunya (Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació. Servei de Música). En aquesta mostra van participar el Grup Estudi Anna Maleras, Acord, Heura, Cesc Gelabert, L'Espantall i el Ballet Contemporani de Barcelona. Tots els grups van rebre un milió de pessetes. Es van fer 18 representacions al Teatre Regina de Barcelona, a més d'altres actuacions en diferents ciutats de Catalunya.



Bach electronic, coreografia d'Anna Maleras, amb música de Walter Carlos-Switched-On, Bach II, 1976. A la dreta hi veiem Anna Maleras ballant. Fotografia d'AD. CAM

Quincy Jones; Suite Duke Ellington, sobre música de Ellington, y Just, con música de Charles Amirkhanin, un impresionante número de baile fundamentado en un ritmo vocal obsesivo y rítmico, perfectamente captado coreográficamente por la sensibilidad de Anna Maleras.

En la segunda parte, dos números en los que, prácticamente, bailaban todos los integrantes del grupo, dieron buena prueba de esa amplia capacidad creativa y de esa disciplina de conjunto que en el «Grup Estudi Anna Maleras» alcanza cotas de absoluta perfección. *Moviment per a dos grups*, sobre música de Gerard Perotini Guy y Joel Cipriani, juega con la música de percusión y con la representación plástica de lo que se podría llamar la rotación del poder. *Guernica 37* es una danza sobre poemas de Pablo Neruda, con coreografía del mexicano Guillermo Palomares. Un verdadero ejemplo de sensibilidad y de plástica.

*Pel Grup Estudi Anna Maleras van passar durant aquests anys molts ballarins, entre els quals hi havia:*

Anna Maleras, Mari Barbeiro, Rafael Codina, Montse Citarineu, Nuri Castillo, Montse Colomé, Anna Griñó, Mónica Rumeu, Francesc Bravo, Jesús Burguet, Josep Olives, Cesc Gelabert, Toni Gelabert, Pirjo Silvner, Rita Shear, Agustí Ros, Avelina Argüelles, Matilde Muñiz, Lisette Babler, María Ángeles Saldaña, Pepe Romeu, Ramon Ramis, Toni Cots, Marta Almirall, Elvira Vallvé, Elisabet Ferrer, Diola Maristany, Clara Zuriguel, Núria Moreno, Anna Sánchez, Toni Jodar, Francesc Bravo, Mónica Goday, Maite Laborda, Gerard Collins, Lolita Amigó, Ana Domínguez, Helga Fernandez, Lidia Fosalba, Carolina Garcia, Francisco Lloveras, Jan Manion, Anne Morin, Elisenda Pellicer, Víctor Rodrigo, Maribel Soler, Vicenç Suso, Jeanette Sutton, Enric Torné, Lolita Ullod, Maribel García, Ana Agustí, Neus Gaja, Adolfo Gaona, Juan Diego Bernal, Marta Mora, Esperança Parera, Conchita Sesé, Elsa Tous, Lluís Ayet, Elvira Ballvé, Carl Paris, Elena Bravo, Marta Mora, Juan Carlos Lee, Xavier Mir, Jordi García, Jordi Roses, Sunsi Salvatella, Pablo Sánchez, Amy Nelson, Jill Petrovich, Nuri Castillo, María Rosas, Julen Petralanda, Carmen Masia, etc.

Anna Maleras ha creat, entre altres, les següents coreografies, la majoria de les quals van ser ballades pel Grup Estudi:

- *Mecanització*, música John Cage (1967)
- *La societat*, música Walter Carlos (1968)
- *La Soledat*, música Albinoni-efectes especials (1969)
- *33 variacions de Beethoven*, música Beethoven (1969)
- *Botines*, música W. C. Handy (1969)
- *Whipped cream*, música Naomi-Neville (1969)
- *Carmen*, música Bizet, arranjaments Herb Albert (1969)
- *Für Elise*, música Beethoven (1969)



*Anna Maleras i Gerard Collins en Floating, una coreografia de Gerad Collins amb música de Klaus Schulze, 1983.*

Fotografia d'AD. CAM

- Suite *Pierre Henry*, música Pierre Henry (1971)
- *Going visión*, música Silvio Foretic & Janko Jexovsek (1971)
- *Horario* (1971)
- *Danza del fuego*, música Manuel de Falla (1970)
- *Rhapsody in blue*, música G. Gershwin (1971)
- *The nice*, (1971)
- *Aquatema*, música Henry Cowell (1972)
- *Juan Fernández*, música Prokofiev (1973)
- *Partites*, música Partita núm. 2 en Do Menor de Bach (1974)
- *Peces cubanes*, música Amadeo Wm. Rusell i Pérez Prado (1974)
- *Pegotes*, d'Anna Maleras i Cesc Gelabert, música Walter Carlos, Scott Joplin, Chaptell, Dinger-Rother (1974)
- *Ostinato*, música Henry Cowell (1975)
- *Moviment per a dos grups*, música Gerard Perotini Guy i Joel Cipriani (1976)
- *Suite Juan Salvador Gaviota*, música Neil Diamond (1976)
- *How long*, música A. I. B. Pointer, D. Robinson (1976)
- *Bach electronic*, música Walter Carlos-Switched-On, Bach II (1976)
- *Bach*, música Walter Carlos-Switched-On Bach II (1976)
- *Charmes*, música Frederic Mompou (1976)
- *Suite Barroca*, amb música de J.S. Bach, Vivaldi, G.B. Pergolesi (1977)
- *Suite en Jazz*, música Duke Ellington (1977)
- *Festes llunyanes, Preludis núm. 3, 7, 8, 9, Noies al jardí, Cants màgics*, de Frederic Mompou (1978)
- *Saeta*, música Miles Davis (1980)
- *Calm waters*, música Scriabin (1981)
- *In memoriam*, música Modern Jazz Quartet (1981)
- *Footing*, música G. Benson (1981)
- *La cegueta*, música Frederic Mompou (1981)



Anna Maleras i Gerard Collins ballant *Floating*,  
una coreografia de Gerard Collins amb música de Klaus Schulze, 1983.  
Fotografia d'AD. CAM

- *Mignon*, música F. Schubert (1981)
- *Such sweet thunder*, música Duke Ellington (1982)
- *Just*, música Ch. Amirkhanian (1982)
- *All of me*, música Quincy Jones (1982)
- *Suite Duke Ellington*, d'Anna Maleras i Jan Manion, música Duke Ellington (1982)
- *Tres peces de Sors*, música F. Sors (1983)
- *Tres d'amor*, música Franz Schubert, Eduard Toldrà, Georges Bizet (1983)
- *Bolero*, música Maurice Ravel, partitura de castanyoles Emma Maleras, cor de castanyoles i solista Emma Maleras (1984)
- *Recordando los años 40*, música B. Goodman (1985)
- *Ritme*, música D. Brubeck (1985)
- *I sense treva per l'orella al vent*, música V. Papathanassiou (1986)



- *Disguises*, música Roberta Flack (1987)
- *Espirituals*, amb Montse Colomé i Víctor Rodrigo, música cants espirituals negres i Golden Gate Quartet (1987)
- *Tríedre*, música Astor Piazzola (1988)
- *Live gongs*, música Santi Arisa (1988)
- *Vela bidons*, música Santi Arisa (1988)
- *Suite Wynton Marsalis* (2003)
- *8 metros + 1*, d'Anna Maleras i Ramon Oller (2005)

Altres artistes que han coreografiat per al Grup Estudi Anna Maleras:

***José de Udaeta:***

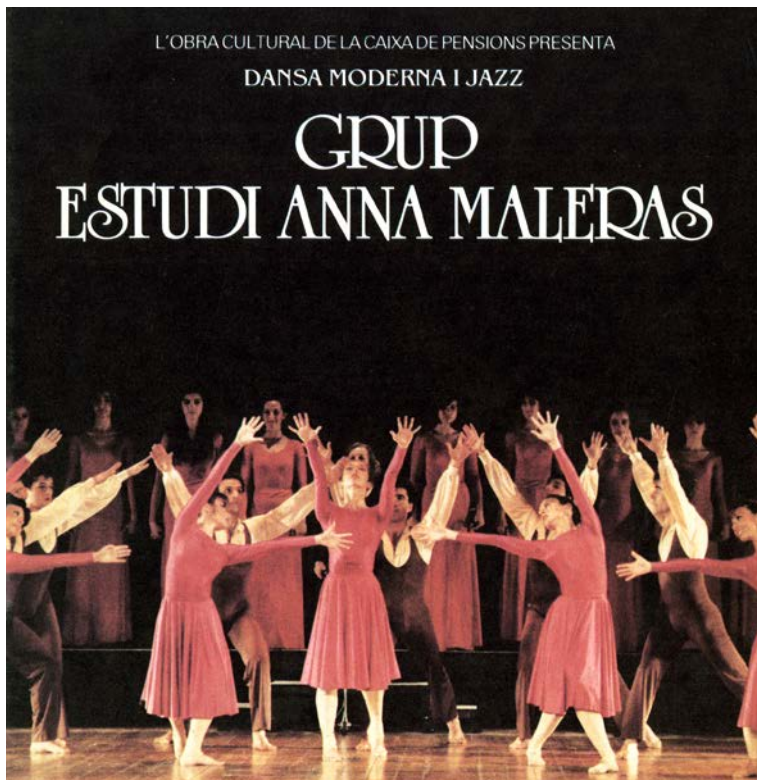
- *Suite vasca*, música popular (1969)

***Jackie i Bill Landrum:***

- *Rock around the clock*, música J. De Knight i Mc Freedman (1974)
- *I want you, I need you, I love you*, música Maurice Mysels i Ira Kosloff (1974)
- *Let's twist again*, música Mann-Appell (1974)
- *What'd I say*, música Ray Charles (1974)

***Gerard Collins:***

- *Black Juju*, música D. Dunaway (1974)
- *Pink noise solo*, música Pink Floyd (1974)
- *Kreen Akrore*, música Mc Cartney (1974)
- *Iron Butterfly*, música Metamorfosis amb Pinera Rhino (1981)
- *A la fi del meu viatge*, música Golden Gate Quartet (1982)
- *Floating*, música Klaus Schulze (1983)



*Programa de mà del Grup Estudi per a l'actuació a l'Auditori de Palma el 9 d'agost de 1984. CAM*

***Avelina Argüelles i Jesús Burguet:***

- *Kwe murió en el vientre de su madre*, música Stomu Yamashtha (1974)

***Jesús Burguet:***

- *Vestir una ombra*, música Gustav Mahler (1976)
- *Rope Trick*, música Pink Floyd (1976)
- *Mike Oldfield* (1977)

**Montse Catarineu:**

- *Ain't no justice*, música The Temptations (1976)

**Mónica Romeu:**

- *Viaje al centro de la tierra*, música Rick Wackeman (1976)

**Diola Maristany:**

- *Suite blues*, música Ten Years After-John Mayall's (1976)
- *Blues*, música Ten Years After-John Mayall's (1976)

**Guillermo Palomares:**

- *Guernika-37*, música Anton Weber (1977)

**Víctor Rodrigo:**

- *Nos despertamos*, música Duke Ellington (1977)
- *Anna: temps per viure*, música George Moustaki (1982)
- *Invierno del 85*, música Elton John (1977)
- *Percussió*, música D. Barajanos (1985)
- *Sortida de l'escola*, música Duke Ellington (1985)
- *Sensaciones para una música compartida*, música J. Miles (1985)

**Miguel López:**

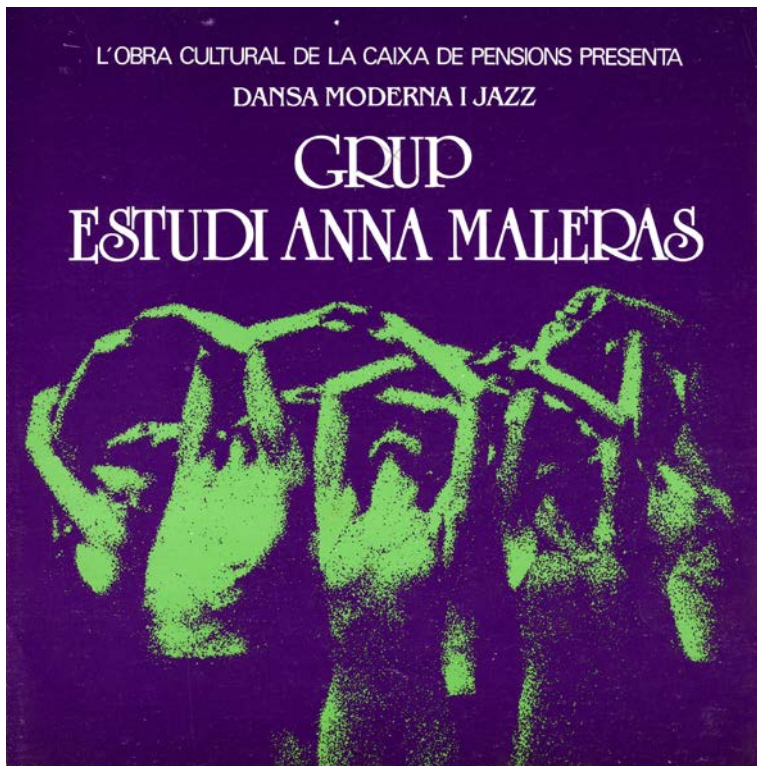
- *Preludis*, música F. Chopin (1981)

**Jan Manion:**

- *Happy*, música J. Savitt-Watson, H. Adamson (1981)
- *Strolling*, música Danny Holgate (1981)
- *Cordes*, música Barry Vorzon (1981)
- *Ac-cent-tchu-ate*, música Aretha Franklin (1982)
- *Suite de Paganini*, música Paganini (1983)

**Jeanette Sutton:**

- *Let's go*, música All That Jazz (1981)



L'OBRA CULTURAL DE LA CAIXA DE PENSIONS PRESENTA  
DANSA MODERNA I JAZZ

# GRUP ESTUDI ANNA MALERAS

*Programa de mà per a l'actuació a la Sala Mozart de Palma de Mallorca,  
8 d'agost de 1982. CAM*

*Anne Morin:*

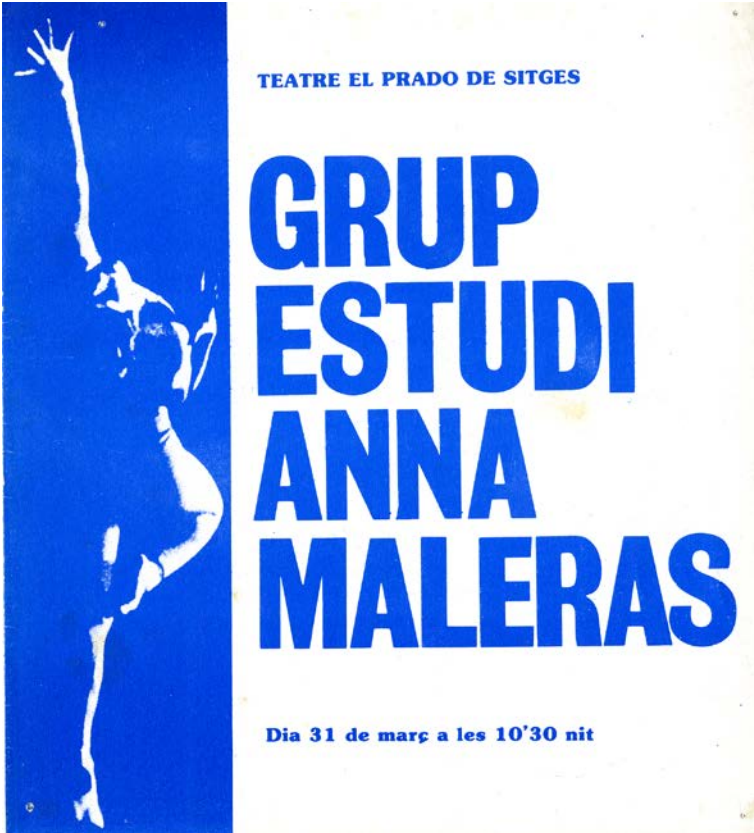
- *Chromatique*, música Evangelis Papathanassiou (1982)

*Haris Anatachoplov:*

- *La dona en sa vella casa*, coreografia, música de Beethoven

*Montse Colomé:*

- *Victor's blues*, música Duke Ellington i John Hodges (1982)



*Programa de mà del Grup Estudi. CAM*

- *La banda del terrat*, música Yancey Special (Blues Suite) (1982)

*Colomines Colomé:*

- *Com un dijous a la nit una noia cansada es fuma un cigarret*, música H. Larmichael (1985)

*Michelle Cacouault:*

- *A la fi del meu viatge*, música Golden Gate Quartet (1982)

***Carl Paris:***

- *Marathon 48 hores*, música Benny Goodman, Johnny Hodges, Duke Ellington, Frank Sinatra, Billie Holliday, John Philip Sousa (1985)

***Anne Mittelholzer:***

- *Cares de la lluna*, música Gustav Holst (1986)
- *El vici de la rosa*, música Propaganda Erik Satie (1988)

***Maite Laborda:***

- *La rua*, música Duke Ellington (1988)

***Montse Colomé i Víctor Rodrigo (amb Anna Maleras):***

- *Estem amb el Jazz*, música Duke Ellington, Benny Goodman, J. Miles, Elton John, Bave Brubeck, Yaucey Special, Daniel Barrajos (1988)

## 7

# Els stages

### *Delfi Colomé explicava que el 1976*

Anna Maleras me propuso la dirección técnica de un curso de verano en Palma de Mallorca. Al diseñarlo, llegamos enseguida al acuerdo de que estuviera exclusivamente dedicado a las corrientes coreográficas contemporáneas. Lo hicimos pues, desde la inequívoca postura de marcar con rigor un terreno que, en España, era prácticamente virgen. Nació así el Stage Internacional de Danza Moderna & Jazz, un formato que se mantuvo en diez ediciones consecutivas, siendo durante un buen número de años el único que, con este carácter monográfico, se celebraba en España, ya que los restantes —que, aunque pocos, también los había— podían incluir desde clásico y flamenco, hasta tai-chí. [...] A un elemento pionero como el *stage* de Palma se sumaron después muchas otras iniciativas que fueron creando el clima necesario para que la danza no fuera sólo capaz de manifestarse de otra manera, distante del apacible mundo de las puntas y los tutús, sino que también fuera percibida por el público como un fenómeno artístico distinto al que había venido siendo habitual. Es decir, no

sólo cambió la forma de decir la danza, sino la capacidad de percepción del público.<sup>1</sup>

Com diu la doctora Ester Vendrell: «Els *stages* d'Anna Maleras van ser un referent, la punta de llança del desplegament de la dansa moderna aquí.» Els *stages* que ha anat organitzant Anna Maleras des del 1976 fins als nostres dies han jugat un paper fonamental en el canvi de perspectiva de la dansa al nostre país. Lògicament, el punt més remarcable es troba en la primera època, quan l'Anna fou la pionera a l'Estat, quan era una excepció original que atreïa centenars de ballarins a conèixer i practicar els nous corrents de la dansa amb professors vinguts d'arreu del món. I tot això en un context de canvis polítics i culturals al nostre país, on la democratització de les estructures culturals començava a afavorir l'accés a la dansa de la població, on les ganes de participació en els canvis que s'anaven produint facilitaven també la connexió amb el llenguatge de la dansa moderna i contemporània que suposava un gir espectacular respecte de la dansa que s'havia fet fins llavors. A més a més, l'arribada dels nous corrents ideològics, gràcies a l'inici de l'obertura a l'exterior, que defensaven una nova cultura del cos basada en el seu alliberament respecte als usos i costums socials imposats per anys de tradició catòlica i de dictadura, van trobar en la dansa un bon company de viatge, un bon revulsiu per als temps passats.

Els *stages* van definir un abans i un després per a la dansa moderna i contemporània al nostre país. Es feien *stages* a l'estiu i per Setmana Santa. L'Anna n'ha muntat molts, moltíssims, i en diferents llocs:

1. Comentari de Delfí Colomé en el llibre *Pensar la dansa*, Turner Publicaciones S.L., Madrid, 2007, pàgines 135-136.



# 1<sup>er</sup> Stage Internacional de Dansa Moderna i Jazz



Organitzat per  
Estudi  
Anna Maleras

Sitges 15/20 Abril 1981

Palau Maricel  
cedit per el  
Ajuntament de Sitges

*Cartell del Primer Stage Internacional de Sitges. CAM*

- Stage Internacional de Dansa Moderna i Jazz a Palma, del 1976 al 1985
- Stage Internacional de Dansa Moderna i Jazz a Sitges, del 1981 al 2001
- Stage Internacional de Dansa Moderna i Jazz a Castelldefels, 1985
- Stage Internacional de Dansa Moderna i Jazz a Begur, del 1986 al 1993
- Stage Internacional de Dansa Moderna i Jazz a Vilanova i la Geltrú, del 2002 al 2005
- Stage Internacional de Dansa Moderna i Jazz a Sabadell, del 2006 al 2009
- Stage Barcelona Dansa a l'Institut del Teatre de Barcelona del 2000 al 2002
- Stage Internacional de dansa a La Caldera, Barcelona, 2010
- Stage Internacional de dansa al Graner-Mercat de les Flors 2012

*Anna, es feien altres stages similars en altres llocs d'Espanya?*

**AM.** No, l'únic que es va convocar més o menys al mateix temps que el meu va ser el del Timbal, a Menorca. Jo vaig començar amb l'*stage* del mes d'agost; no se'n feia cap més. L'organitzava en un col·legi de religiosos, els quals em deixaven fer, i en tinc un bon record. Hi disposàvem de piscina, però no d'aire condicionat. Va sortir bé. Al cap de set o vuit anys resultava progressivament car desplaçar-se a Mallorca i vaig traslladar l'*stage* a un poliesportiu de Begur, a la Costa Brava, on es va mantenir set o vuit anys més. Entremig el vam organitzar un estiu a Castelldefels. Quan ja ens trobàvem a Begur vaig pensar que podria convocar-ne un altre per Setmana Santa, que era un període en què jo m'avorria molt. L'*stage* de Setmana Santa el vaig convocar a Sitges, amb la col·laboració de l'ajuntament. Poder-lo muntar davant del mar em feia molt feliç. Aquest *stage* es va



*Anna Maleras s'adreça als alumnes del Primer Stage Internacional de Sitges, al Palau d'Or, 1981. Fotografia d'AD. CAM*

mantenir durant vint-i-un anys, en diversos locals, com el Palau Maricel, on veia com trenta o quaranta inscrits es movien voltats d'obres d'art... No vam causar-hi mai cap desperfecte, afortunadament, perquè estava ben organitzat. Posteriorment ho vam fer a la sala que havia de ser una escola d'hosteleria, després a la sala d'exposicions de l'antic escorxador sitgetà, un espai molt bonic, així com al gimnàs d'un col·legi que hi havia a la vora.

*Quants participants arribàvem a passar per un stage?*

**AM.** Cent cinquanta o dos-cents alumnes, per a sis o vuit professors. Començàvem a dos quarts de deu del matí i acabàvem a les nou o les deu del vespre, durant cinc dies. Sota la meua responsabilitat, no deixava que cap inscrit s'apuntés a més de



Anna Maleras donant indicacions en una classe a l'stage de Sitges, 1981.  
Fotografia d'AD. CAM

quatre classes el dia, perquè no es fes mal. A cada classe hi podia haver trenta alumnes, com a màxim quaranta.

*Esperança Aragonès, secretària de l'escola:*

**EA.** «Al primer stage de Mallorca hi vaig anar d'alumna. Aquell primer any va ser fantàstic: enlloc d'Espanya no havien convidat mai a ensenyar aquells professors internacionals com Lynn McMurray. Venien alumnes de tot Espanya i també alguns de l'estranger. L'ambient, fantàstic, oferia la possibilitat de passar uns dies completament immersos en la dansa. Si feia bon temps, els alumnes anaven de la platja a la classe... Viure tot el dia al voltant de la dansa permetia aprofitar molt el temps, amb diferents tècniques i diferents professors. En algunes edicions s'hi arribaven a inscriure tres-cents alumnes. Després va començar a haver-hi més facilitats per sortir a l'estranger i els assistents als stages es

van anar dispersant. El volum d'alumnes dels *stages* va baixar, perquè s'estimaven més anar a aprendre a l'estranger per poc que poguessin. Abans, seguir classes a Nova York era un luxe quasi impensable; després va estar molt més a l'abast.»

*Anna, quants dies duraven els stages? Quin tipus de classes s'hi feia?*

**AM.** Els d'estiu duraven deu dies; els de Setmana Santa cinc o set. Un dia de festa entremig ens semblava necessari.

S'hi feia la classe típica d'una hora i mitja. Sempre intentàvem que hi fossin presents la tècnica Graham i la Limón, i més endavant l'Horton. Una de les professores superdotades que van venir a Mallorca era Sara Sugihara, una mestra petitona per a la qual la clàusula contractual de tenir sempre una Coca-Cola a l'abast resultava més important que la remuneració... I de vegades tocava el piano i cantava exquisidament a les seves classes, que ella convertia en una experiència molt especial. Hi van passar professors amb estils molt potents: Alvin MacDuffie, Bruce Taylor, i els meus «pares» de dansa de jazz negre, Walter Nikcs i Vanoye Aykens, els quals van alimentar el gènere a Barcelona. Dintre de la tècnica Limón hi havia diferents línies: Aaron Osborne o Joe Alegado; més endavant vaig aconseguir, amb la meva tossuderia característica, que Juan Antonio vingués a l'*stage* de Begur i ens vam fer amics, de la mateixa manera com va venir en repetides ocasions la gran mestra Jennifer Muller. Eren primeres figures indiscutibles de la companyia de Limón. Vaig aconseguir fer-les venir, i això va influir molt positivament.

*Tu imparties classes als teus stages?*

**AM.** Al primer i al segon una mica, però després no. A mi m'agradava estudiar, ser alumna.



*Anne Mittelholzer mentre imparteix una classe a l'stage de Palma de Mallorca l'any 1976. Fotografia d'AD. CAM*

*Què significa per a un ballarí, estudiant o bé professional, seguir un stage?*

**AM.** Aquells que ja estudien dansa i entre els convidats d'un *stage* veuen el nom d'un professors que els sona com a referència, hi acudeixen per poder treballar amb ell. Si ara jo fos jove, m'agradaria molt poder treballar amb Sidi Larbi a Viena, quan hi convoca algun *stage*.

Fer cinc classes d'un *stage* amb Sidi Larbi em pot fer descobrir el camí que ell segueix i, si m'agrada, intentaré acostarme al mestre o a algun dels deixebles de la seva línia que doni classes. Això és el que significa un *stage*. Per exemple, quant al jazz, descobrir Matt Mattox... Alguns anaven a Perpinyà a seguir les seves classes i posteriorment l'anaven seguint cada vegada que convocava un *stage* en algun punt de França. Tothom en parlava. El vaig tenir dos o tres anys a Barcelona, fent classes al meu estudi. En Cesc Gelabert l'admira molt i a les seves coreografies hi detecto un puntet de Matt Mattox. Ara es pot fer el mateix amb els ballarins que es troben al capdamunt, tot i que, gràcies a internet, als estudiants actuals els resulta més fàcil documentar-se que abans. En aquella època l'única manera de poder-los conèixer eren els *stages*. Jo intentava portar a Barcelona els que tenien més èxit a cada moment, i la matrícula a les seves classes era oberta a tothom, no tan sols als alumnes del meu estudi. Crec que els *stages* van obrir els ulls i van fer servei a molta gent de la dansa.

*Com van influir aquells stages en el panorama de la dansa a Catalunya i a Espanya?*

**AM.** Al primer *stage* de Mallorca, l'any 1976, ja hi van venir un grup de madrilenys, gent de tot Espanya, del nord, d'Andalusia. Anava molt bé, perquè l'any següent tornaven amb altres companys, gent inquieta que començava a moure's.

D'entrada, als alumnes els agafaven ganes de sortir a l'estranger, als països d'on procedien aquells professors. Rebre



*Montse Colomé dirigeix una classe a l'estage de Begur, 1988.*  
Fotografia d'AD. CAM

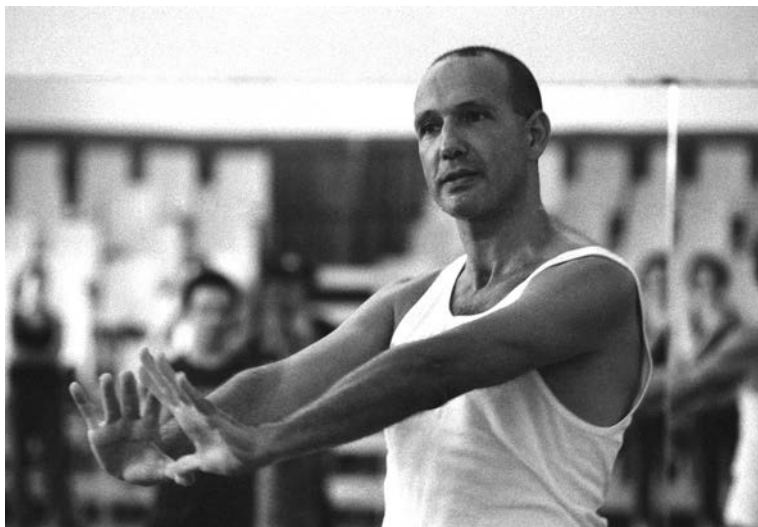


una classe de l'americà Aaron Osborne, amb Agustí Fernàndez al piano, era una experiència enlluernadora que infonia ganes d'anar a aprendre a Amèrica, almenys d'ampliar els coneixements. D'allí en van sortir grups de dansa innovadors, igual com del meu estudi de Barcelona, per exemple L'Espantall, la Gran Companyia i d'altres. Va servir per anar més enllà de la dansa clàssica, dintre de la qual resultava molt difícil fer més coses de qualitat, i per obrir altres camins més lliures i creatius. Crec que aquells *stages* van facilitar molta motivació als ballarins. Jo no els centrava, com en altres països, a fer coreografies ni espectacles públics, perquè això suscitava la competència entre els professors en comptes de centrar-se a aprofitar aquells cinc dies per ensenyar. La finalitat de l'*stage* era proporcionar coneixements als alumnes, obrir-los els diferents camps de la dansa, però no competir per muntar la millor coreografia. Més que res, es tractava de fer descobrir que dintre de la dansa hi havia altres camins.

*Suposo que fins aleshores aquí s'havia vist molt poca dansa moderna o contemporània i els stages van ser decisius en el desenvolupament de la dansa contemporània.*

**AM.** Estic convençuda que s'hi van iniciar d'aquella manera, senzillament perquè era inevitable que passés. Si no hagués estat jo de les primeres a sortir a l'estranger i entrar en contacte amb les noves tècniques, ho hauria fet una altra persona. Això tant se val.

Antonio Chic, que jo havia conegut a la Sección Femenina, també donava classes i en la intimitat feia algunes provatures. Un dia em va fer escoltar el disc de *West Side Story* perquè havia anat a Nova York. Era dels pocs que sortien una miqueta, igual com el mestre Magriñà, Sebastià Gasch o Alfons Puig. Aleshores no existia el vídeo, i Antonio Chic em va començar a explicar les escenes de *West Side Story* mentre escoltàvem meravellats el disc. Vam tenir el mèrit de valorar una cosa de la qual no havíem sentit a parlar mai fins en aquell moment, i que jo no



Classe de Ruí Horta a l'stage de Begur, 1986. Fotografia d'AD. CAM

havia ni tan sols vist al cinema. No sabíem res de la dansa jazz, però vam assajar l'escena de l'enterrament de la noia de la pel·lícula... Després es va implantar el costum d'anar a estudiar a fora, però aleshores aquesta possibilitat encara era molt remota. Anar a Nova York era una aventura econòmica. Resultaven més accessibles els nombrosos *stages* de dansa que es feien a França amb bons mestres, per exemple a Colombes, o bé estalviar durant tot l'any per matricular-se en algun dels millors que es convocaven a Alemanya. El de Colònia era el més important d'Europa, com més endavant va ser-ho el de Viena. Al de Còlonia ja hi vam anar un grup de deu o dotze companys de Barcelona.

*Agustí Ros, que va participar en diferents stages de dansa ens explica que:*

«L'Anna incitava molta gent a fer *stages* a l'estranger, primerament a Colònia. Allà hi coneixíem mestres extraordinaris, com Mary Hinkson, Lynn Simonson de *modern jazz*,

Gerald Collins, Lynn McMurray, Donald McKay, Walter Nicks, Vanoye Aykens i altres. Els professors dels seus *stages* els havia conegut abans a Colònia. Convocar *stages* aquí era una manera de divulgar les noves tendències internacionals. Primer ho va fer d'una manera molt humil, perquè era poc coneguda i els professors tampoc no coneixien Barcelona. Jo vaig fer de tresorer al seu primer *stage* de Mallorca, al gimnàs d'una escola, amb una cinquantena d'alumnes per classe. En tenien molt poca idea, però rebien l'ensenyament de grans professors. A Colònia no hi havia més de vint-i-cinc o trenta alumnes, reunits en una pista coberta de bàsquet amb terra de fusta, no de ciment com aquí. No s'hi sentia ni una mosca, només el piano de cua i les explicacions del mestre des de dalt d'una tarima. Era fantàstic, es creaven les condicions perquè aparegués l'expressió, i crec que va ser de les qüestions més rellevants que l'Anna va portar cap aquí.

»La capacitat de l'Anna d'importar coses noves va ser extraordinària, va obrir portes per tal de poder connectar. Va ser una gran connectadora, tot i no disposar de gaires mitjans. Amb la seva importació del *modern jazz* va fer possible que els homes s'incorporessin a la dansa d'una manera no tan femenina. També ha tingut dots de gestió per tirar endavant la seva aventura, per trobar els mitjans indispensables. Ha sabut vendre el seu repte. En qualsevol de les etapes, el motor era la capacitat d'Anna Maleras de generar i conduir nous objectius per fer que la gent ballés. Al capdavall, em sembla gairebé un miracle.»

*Toni Jodar també va participar en els stages de l'Anna.*

*Els stages devien causar impacte en els joves estudiants de dansa dels anys setanta...*

**TJ.** «I tant! Era el primer contacte amb l'exterior. Representaven un altre món, una altra dinàmica física del cos en mo-

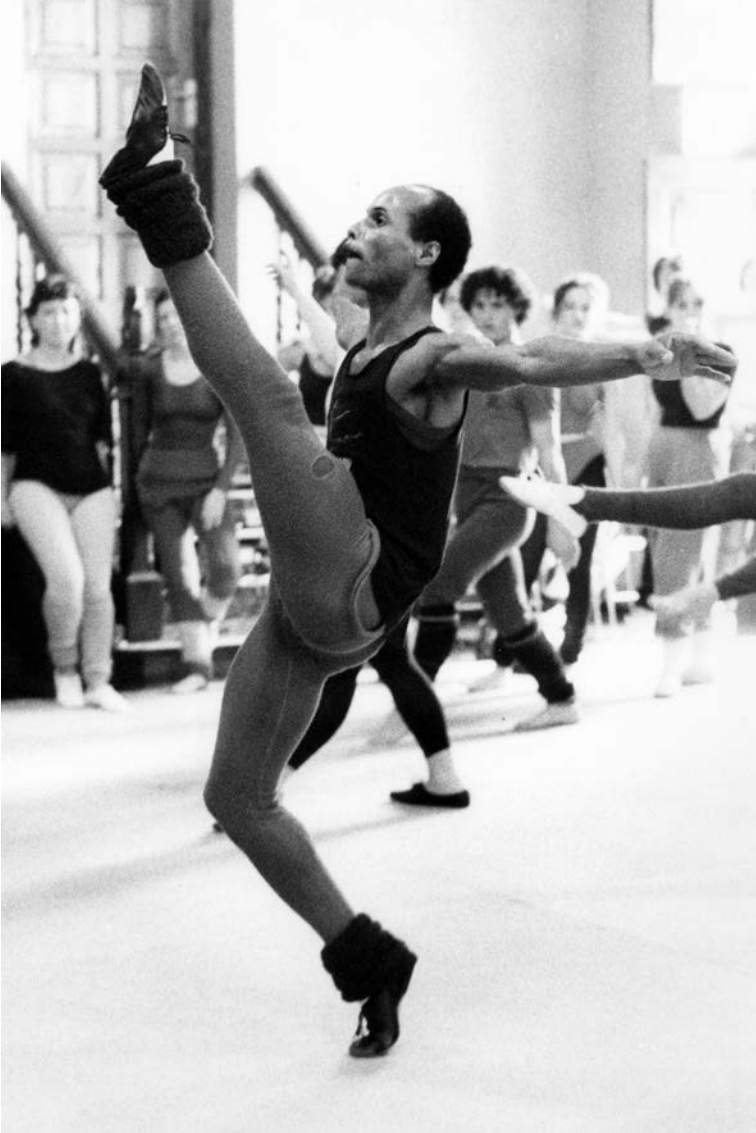


*Aaron Osborne impartint classe a l'stage de Sitges l'any 1982.  
Fotografia d'AD. CAM*

viment. “Move, come on man, move!”... Primer moure’s, després entendre el moviment. Fins aleshores nosaltres havíem estat més racionalistes, més d’entendre primer i moure’s després. Als professors americans, quan els feies alguna pregunta, primer de tot contestaven: “Move, come on man, move!”, “Don’t think, do it!”... D’entrada calia fer-ho amb l’instint cinètic, llançar-se al moviment, després pensar-lo o preguntar-lo.»

*Als stages s’hi aplegava gent de tot Espanya. S’hi veien diferències?*

**TJ.** «Venien sobretot del País Basc i de Madrid, amb una forta base de dansa clàssica i també de dansa folklòrica. El meu ambient era més hippie o llibertari, més allunyat de la dansa flamenca o espanyola. Tots plegats quedàvem impressionats per aquell “Don’t think, do it!”»



*Alvin McDuffie en una classe de les que va impartir l'any 1983  
a l'stage de Sitges. Fotografia d'AD. CAM*

*Anna, tens consciència d'haver fet la funció d'un servei públic?*

**AM.** Tinc consciència d'haver-m'ho passat molt bé, i d'això n'estic satisfeta.

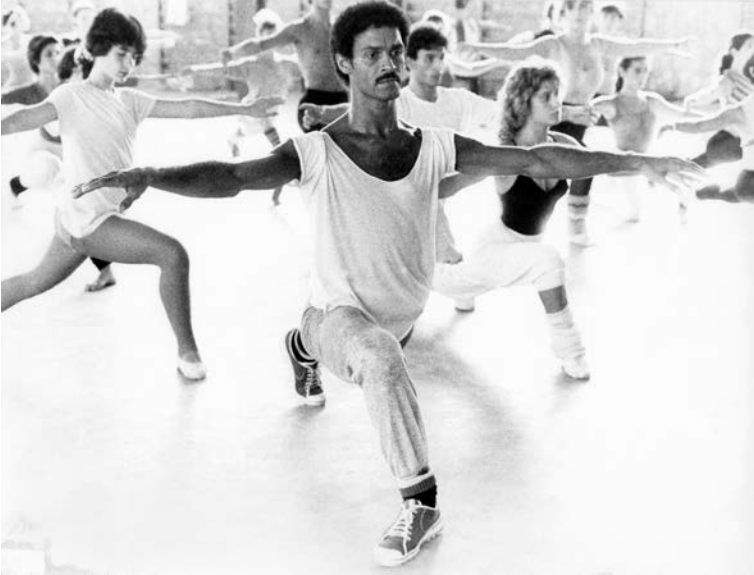
De tant en tant les institucions m'ho han reconegut. Vaig estar al Consejo de la Danza, a Madrid, o al jurat del Premio Nacional. M'han concedit alguns premis. Però jo tornaria a fer el mateix per la principal raó que m'ho he passat molt bé.

*Has tancat el cercle dels stages al Graner, espai vinculat al Mercat de les Flors.*

**AM.** Vull que la meva experiència no es perdi, que quedi. No parlo d'una persona determinada, perquè en aquest cas hauria de ser la meva filla, sinó que estigui en mans d'una institució com el Mercat de les Flors. A més, en Francesc Casadesús respecta, admira i estima el meu treball. Jo sempre em vaig adaptar a qualsevol lloc per fer els meus *stages*, no tenia gaires exigències materials..., no hauria estat possible tenir-ne. Hauríem estat capaços de ballar dalt d'un punxó. Doncs ara igual. Sempre vaig pensar en el Mercat de les Flors i l'espai que finalment he tingut ha estat un regal meravellós, més enllà del que esperava. Potser sí que amb això tanco el cercle, com tu dius. No dic que ho deixi, però a la meva edat cal pensar que en qualsevol moment pot passar alguna cosa, i em sabia greu que això quedés perdut.

*I pel que fa a l'Institut del Teatre?*

**AM.** Vaig ser tres anys directora dels *stages* internacionals del mes de juliol, del 2000 al 2002. Vaig proposar al director d'aquell moment, Pau Monterde, amb qui m'entenia molt bé, fer aquells *stages* a l'Institut mateix, a l'estiu, ja que no s'hi feia res i es podia gaudir d'instal·lacions en bones condicions. El primer any va venir gent d'arreu d'Europa, però era l'any del trasllat al nou edifici de Montjuïc i encara el vam haver de fer a l'antiga seu del carrer Sant Pere més Baix, una mica desbordats. Hi vaig po-



*Classe de Bruce Taylor a l'stage de Palma l'any 1984.*

Fotografia d'AD. CAM

sar el meu equip humà de l'estudi per a l'organització, com si fos un *stage* dels meus. Va anar bé, hi va donar classe Cesc Gelabert, Ramon Oller, Gigi Caciuleanu, Carlos Iturrioz (segon de Nacho Duato), i Ruí Horta, un bon planter de professors. El segon any l'organització tècnica va anar a càrrec de l'Institut del Teatre al nou edifici de Montjuïc i ja no va anar tan bé. El tercer any encara va ser pitjor, fins i tot amb dates equivocades al programa. Finalment, per a mi havia estat més fàcil concentrar tota la feina en el meu modest equip humà i els seus mitjans limitats que no traslladar-la al flamant Institut del Teatre. El resultat organitzatiu de les dues últimes edicions em va fer una mica de vergonya. En canvi, econòmicament estava molt tranquil·la. Era l'única vegada que guanyava un sou.

*Les altres vegades, d'on treies els diners?*

**AM.** Els *stages* s'autofinançaven. A l'últim, després de trenta anys de fer-los, hi vaig perdre. Però no dec diners a ningú. Eren una operació de risc, amb poques subvencions. Durant un període la Generalitat em va donar una petita quantitat, després ni això. És clar que no hi tenien cap obligació, però em va saber greu que no ajudessin una professional de la dansa que s'hi havia dedicat durant trenta anys. Per a l'últim *stage* no em van donar cap subvenció, ni petita, malgrat demanar-ho, i em va semblar injust. I vaig dir al conseller de Cultura, Joan Manuel Tresserras, que ja coneixia d'abans, que encara que no em donés cap subvenció m'agradaria que vingués a veure un dia el treball de l'*stage*. No va venir!

*Esperança Aragonès, secretària de l'estudi, ens aclareix que:*

«Per a l'Anna, els diners no tenien importància, no mirava si hi guanyava o hi perdia. Era molt generosa. Si li feia il·lusió, sempre tirava endavant. Si resultava rendible, doncs fantàstic. Si hi perdia diners, mala sort. Els *stages* ajudaven l'Estudi a sobreviure econòmicament les èpoques més difícils. Més endavant els *stages* ja no eren tan rendibles, perquè tot s'havia encarit —viatges, hotels, professorat— i el volum d'alumnes baixava. Tot i això, van durar molts anys...»

*Jean Marc Colet,<sup>2</sup> que fou professor en diversos stages d'Anna Maleras, ens deixa el seu testimoni.*

«L'Anna em va convidar per primera vegada l'estiu del 1986 per ensenyar dansa contemporània al curs internacional de dansa de Begur. Posteriorment vaig tenir el privilegi

2. Jo havia començat a estudiar dansa el 1976 al CID (Centre Internacional de la Dansa) a París i vaig entrar en contacte amb les diferents tècniques de dansa moderna (Graham, Limón, Nikolais). A finals del 1978, vaig entrar als Ballets Félix Blaska, i a continuació a la companyia de Susan





*Carl Paris impartint classe a l'stage de Sitges l'any 1981.  
Fotografia d'AD. CAM*

---

Buirge. El 1979 vaig passar a Nova York amb una beca de l'Estat francès a la butxaca. Allà vaig aprofundir la tècnica Limón al costat de Luis Falco i Sara Sugihara, mentre anava estudiant dansa clàssica. Així vaig poder entrar a la companyia de Bill T. Jones, de Susan Marshall i del Garden State Ballet...Va ser després d'una estada d'un any a Caracas, on treballava com a «maître de ballet» i repetidor de la companyia Danzahoy, que vaig tornar a França per ballar, ensenyar i coreografiar.



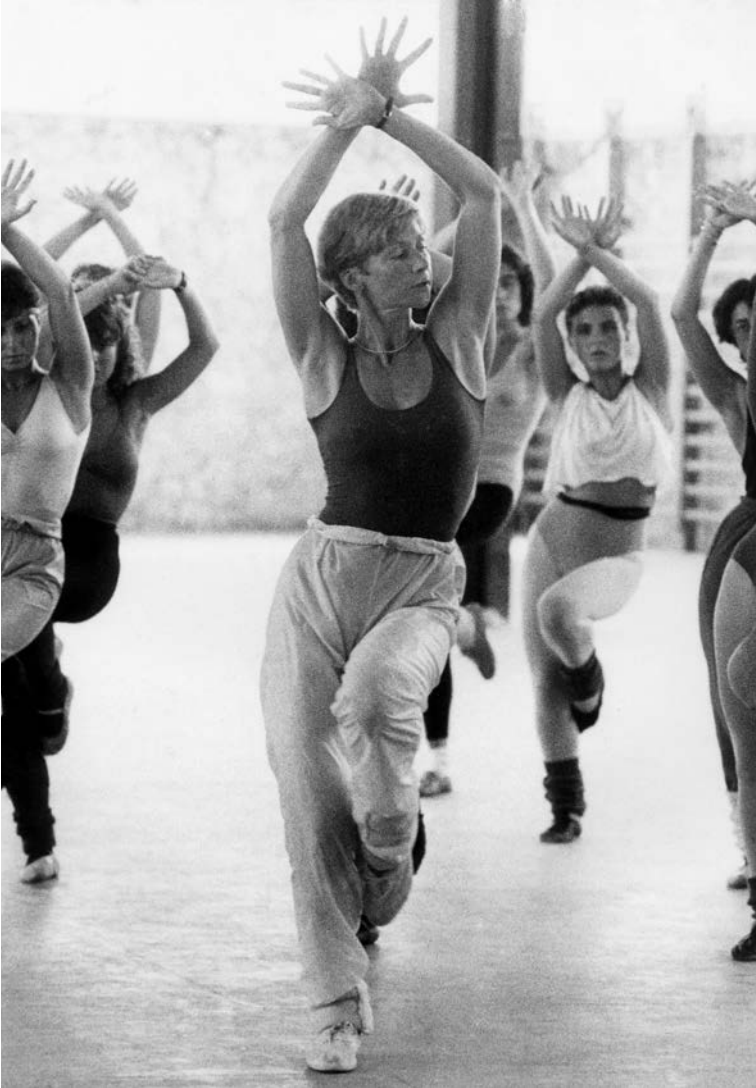
*Jean Marc Colet, impartint classes a l'stage de Begur l'any 1986.*

Fotografia d'AD. CAM

de ser convidat a Sitges, Barcelona (a l'estudi d'Anna Maleras, a Varium, a La Fàbrica), però també a Girona, Vitòria, Sant Sebastià, la Corunya i Valladolid. En guardo un record molt estimulant, d'aquella època.

»Quan vaig arribar a Espanya, el que em va sorprendre, al principi, és la fisicalitat dels ballarins amb moltes dosis d'amateurisme. A diferència dels Estats Units, on el ball era al mateix temps molt tècnic i especialment abstracte, i a França, on la ment ja havia imposat la seva dictadura sobre el cos i l'espai, a Catalunya vaig conèixer joves ballarins i estudiants plens de ganes, que ballaven com si estiguessin de festa, amb poca tècnica, però amb molta energia i passió!

»La manca d'oportunitats professionals que tenien aquells joves feia que no fossin ambiciosos, però sí, en canvi, molt apassionats; això també va ser molt apassionant



*Classe de Jan Manion a l'stage de Palma l'any 1978.*  
Fotografia d'AD. CAM

també per al jove mestre que era jo aleshores. Molt ràpidament, no tant per la tècnica sinó gràcies a aquest foc que els consumia per dintre, els ballarins espanyols es van imposar en totes les companyies de dansa europees i d'arreu. Els il·luminats que es van atrevir a deixar enrere el país i la vida que tenien prefixada (casar-se, estudiar, aparellar-se, ensenyar, etc.) van fer una gran contribució a l'esclat del paisatge coreogràfic europeu.

»La seva implicació en el treball i la no-intel·lectualització de les idees coreogràfiques en van fer uns intèrprets molt disponibles, mal·leables i fidels.

»Anna, gràcies per permetre'm participar, a la meua manera, en aquella eclosió. Trobar-me amb tots els ballarins, artistes i coreògrafs emergents o consolidats (Avelina Argüelles, Lanònima Imperial, Mudances, Ramon Oller, Anna Sánchez, Gelabert i Azzopardi, Mal Pelo, etc.), amb qui ens vam creuar incansablement en tots els cursos, i la possibilitat de conèixer molts protagonistes de la dansa espanyola, així com un gran nombre d'educadors i artistes d'arreu del món, ha estat una valuosa font d'enriquiment personal.»

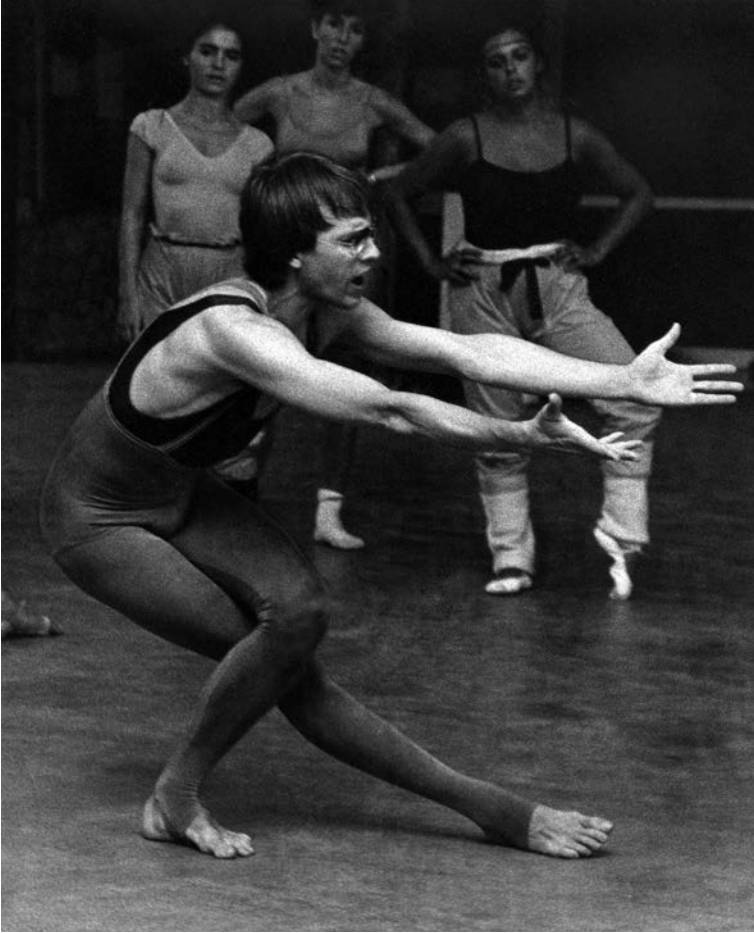
*Als stages organitzats per l'Anna Maleras van ser professors, entre d'altres:*

- Anna Maleras, Catalunya, jazz
- Emmanuel Accard, França, modern
- Germaine Acogny, Senegal, dansa africana moderna
- Vanoye Aikens, EUA, jazz
- Lynn McMurray, EUA, jazz
- Joe Alegado, EUA, modern
- Anna Alegre, Catalunya, expressió i dansa
- Iona Altimiras, Catalunya, jazz
- Gerard Arlandes, Catalunya, Taiji Quan



*Gerard Collins a l'stage de Sitges l'any 1985.*  
Fotografia d'AD. CAM

- Geraldine Armstrong, Illa de Grenada, jazz
- Lidia Azzopardi, Gran Bretanya, modern
- Maritxell Ballús, Catalunya, barra a terra
- Christine Bastin, França, contemporani
- Nordine Benchorf, França, contemporani
- Koffikoko, Bènnin, dansa africana
- Camille Brown, EUA, modern
- Gigi Caciuleanu, França, contemporani
- Bebeto Cidra, Brasil, contemporani
- Jean Marc Colet, França, modern
- Montse Colomé, Catalunya, jazz
- Gerard Collins, França, modern
- Andrés Corchero, Catalunya, contemporani
- Kate De Blois, EUA, jazz
- Milagros Desdunes, Cuba, jazz
- Carol Dilley, EUA, jazz
- Alvin McDuffie, EUA, modern
- Janice Dulack, EUA, modern
- José Espinosa, Espanya, balls de saló
- Joan Carles Fernández, Catalunya, correcció postural
- Annette Flowers, EUA, claqué
- Juan Carlos García, País Basc, contemporani
- Cesc Gelabert, Catalunya, contemporani
- Kada Ghobarne, França, jazz-rock
- Al Gossan, EUA, jazz
- Alain Gruttadauria, França, *modern jazz*
- Emilio Gutiérrez, Catalunya, contemporani
- Ruí Horta, Portugal, jazz, modern
- Carlos Iturrioz, Buenos Aires, clàssic
- Stephane Jarny, França, jazz
- Jorge Jáuregui, Espanya, contemporani
- Toni Jodar, Catalunya, jazz
- Dominique Lesdema, França, jazz
- Miguel López, EUA, jazz



Lynn McMurray. Stage de Palma, 1977.  
Fotografia d'AD. CAM

- Thérèse Lorenzo, França, barra a terra
- Gianin Loringett, França, jazz
- Jan Manion, Austràlia, jazz
- Àngels Margarit, Catalunya, contemporani
- Ria Martens, EUA, jazz

- Bryan Mehl, EUA, Cunningham
- Rick Merrill, EUA, modern
- Anne Mittelholzer, Gran Bretanya, modern
- Damián Muñoz, Catalunya, contemporani
- Jennifer Muller, EUA, contemporani
- David M'Voutoukoulou, Congo, dansa africana
- James Carles Nganou, Camerun, dansa africana
- Walter Nicks, EUA, jazz
- Robert North, Gran Bretanya, *modern jazz*
- Ramon Oller, Catalunya, contemporani
- Bernard O'Reilly, França, jazz
- Nat Orr, EUA, jazz
- Aaron Osborne, EUA, Limón
- Nazareth Panadero, Espanya, contemporani
- Carl Paris, EUA, *modern jazz*
- Arnaldo Patterson, EUA, jazz
- Laura Pérez, Espanya, hip hop
- James Pierce, França, contemporani
- Berta i Clara Pons, Catalunya, jazz
- Víctor Rodrigo, Catalunya, jazz
- Esther Sabaté, Catalunya, *modern jazz*
- Manel Salas, Catalunya, hip hop
- Anna Sánchez, Catalunya, contemporani
- Les Saxon, Gran Bretanya, comèdia musical
- Kevin Smith, EUA, jazz
- Bruce Taylor, EUA, *modern jazz*
- Serge D. Tsakap, dansa africana
- Guido Tuveri, Itàlia, contemporani
- Hans Camile Vancol, Canadà, jazz
- Tomeu Vergés, Catalunya, contemporani
- Leslie Watanabe, EUA, jazz modern

Els anys vuitanta foren de gran vitalitat: la represa de la dansa a Catalunya anava adquirint aires de normalització.

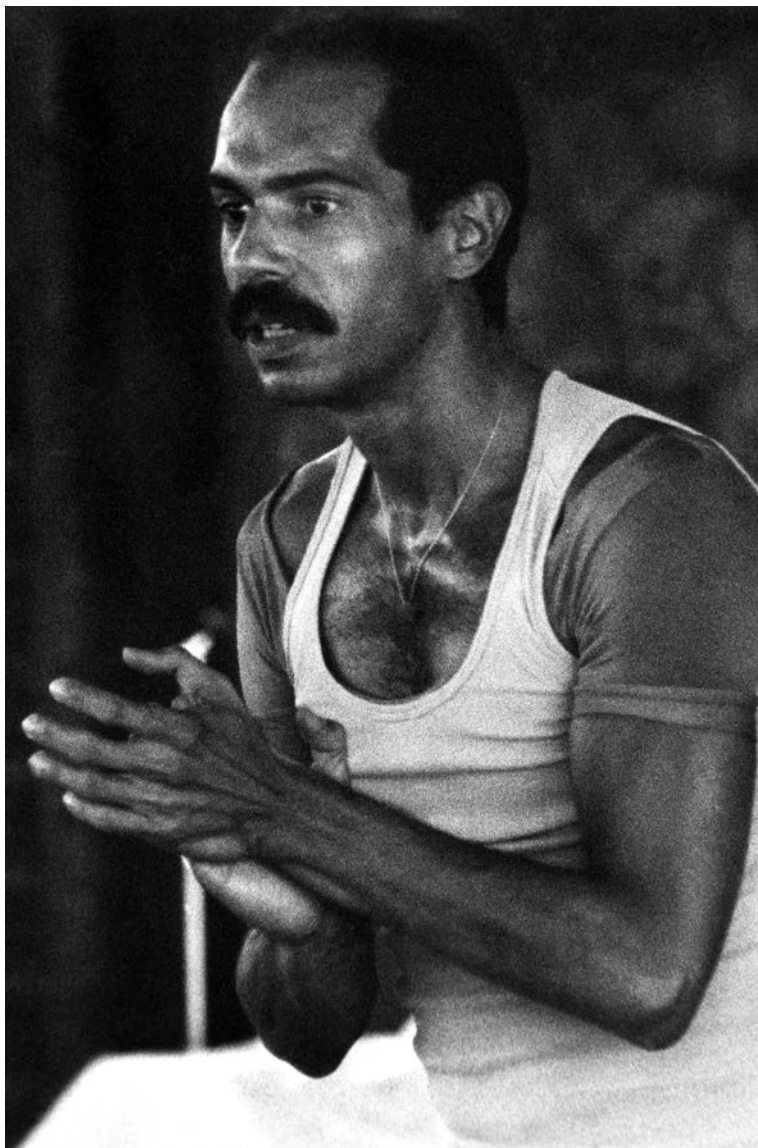




*Cesc Gelabert en una de les seves classes a l'stage de Sitges l'any 2000.  
Fotografia d'AD. CAM*

Havia costat quaranta anys... Com hem dit, el 1980 es creà el departament de Dansa Contemporània de l'Institut del Teatre, i el 1981 s'obrí La Fàbrica. L'any 1985 es començaren a subvencionar de manera regular les companyies de dansa (la primera subvenció és de l'any 1982); a partir del 1980 es pogueren veure al Festival Grec grans companyies de dansa moderna i contemporània de renom internacional, i el 1985 s'inaugurà el teatre del Mercat de les Flors, per on començaren a passar grans espectacles de dansa.

Als anys vuitanta, de gran riquesa coreogràfica, es crearen moltes companyies, entre altres, la Companyia Avelina Argüelles (1980), Esbatec Neoclàssic (1980), Ramon Oller/Metros (1984), Danat Dansa (1984), Roseland Musical (1983), Bugé (1984), Taba (1982), Vicente Sáez (1985) La Sota de Bastos (1985), Lasiti (1985), Trànsit (1985), Arsis Ballet de Cam-



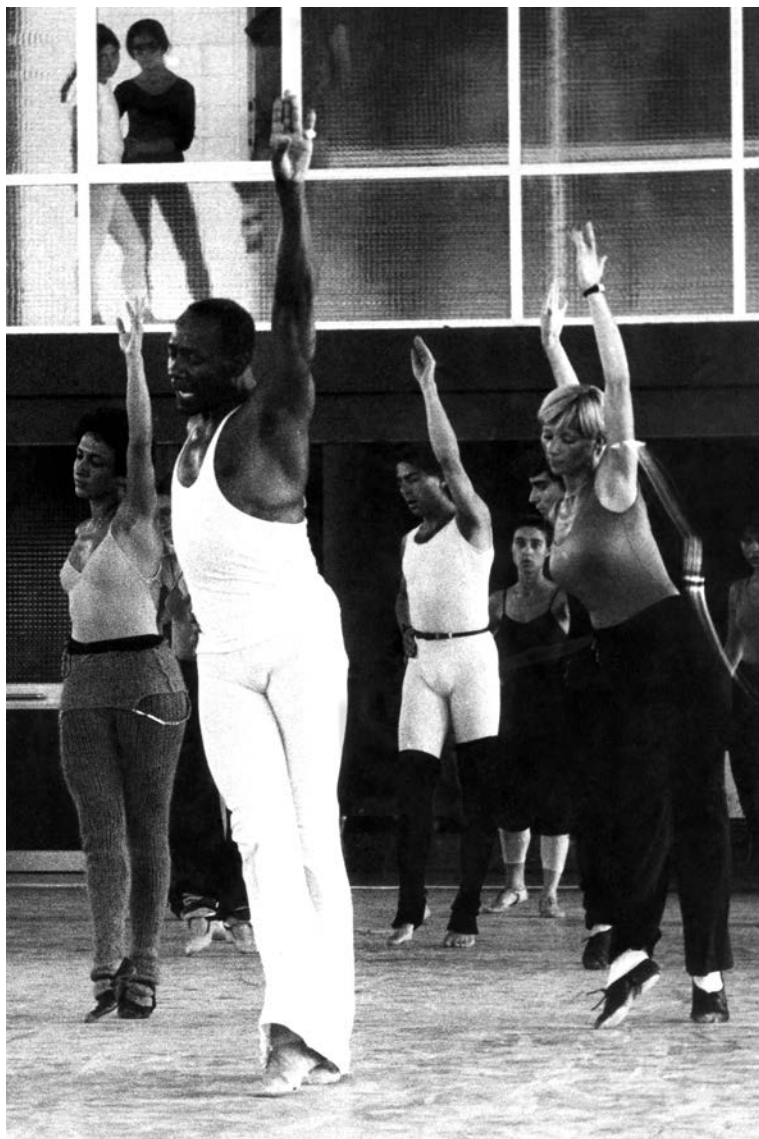
Miguel López a l'stage de Palma, 1977.  
Fotografia d'AD. CAM



*Classe de Ramon Oller a l'stage de Sitges, 1981.  
Fotografia d'AD. CAM*

bra (1981), Ballet de Barcelona (1986), Mudances/Àngels Margarit (1985), Companyia Institut del Teatre (1983), Àrea (1986), La Dux (1986), Ola&Tsé (1987), Companyia Anna Sánchez (1988), En Jazz/Víctor Rodrigo Cia. Vincles (1987), Nats Nus (1987), Lanònima Imperial (1986), Ballet Clàssic de Catalunya (1989), Mercedes Boronat (1987), D'Art Companyia de Dansa (1986), Mal Pelo (1989), Montse Colomé (1989), Marriantònia Olivé (1989), Ballet Clàssic de Barcelona (1990), Kònik Thtr (1990).<sup>3</sup> I encara als noranta anaren apareixent

3. Informació extreta de l'arbre genealògic de la dansa a Catalunya d'Ester Vendrell, ampliat amb la col·laboració de Joaquim Noguero i Bàrbara Raubert. Publicat en el catàleg de l'exposició *Arts del Moviment, Dansa a Catalunya (1966-2012)*, editat per liquidDocs i Arts Santa Mònica-Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2012.



*Vanoye Aikens impartint classe a Sitges l'any 1984.  
Fotografia d'AD. CAM*



*Walter Nicks en una classe de l'stage de Palma l'any 1976.*

Fotografia d'AD. CAM

companyies, com també en la primera dècada del dos mil, que ja formen part de la història de la dansa del nostre país. Aquest breu inventari parla d'una realitat coreogràfica rica i variada, plena d'opcions estètiques diferents que configuren un ampli ventall de propostes artístiques que qualifiquen la creació de la dansa a Catalunya.

Més enllà del nostre país, van ser anys de gran maduresa coreogràfica; algun, pocs, d'aquells espectacles que es creen, ja es van poder veure, amb molt de retard però, a Barcelona. Aquests anys s'estrenaren, entre altres: 1980 de Pina Bausch a Wuppertal (1980), *May B.* de Maguy Marin (1981), *Ulysse* de Jean-Claude Gallotta (1981), *Matthäus-Passion* de John Neumeier a Hamburg (1981), *Giselle* de Mats Ek (1982), *Stamping Ground* de Jirí Kylián (1983), *Rosas danst Rosas* d'Anne Thérèse de Keersmaecker (1983), *Wien, wien, nur du allein* de Maurice Béjart a Brussel·les (1982), *Walzer* de Pina Bausch a Amsterdam (1982), *Glass pieces* de Jerome Robbins (1983), *Déserts d'amour* de Dominique Bagouet (1984), *Artifact* de William Forsythe a Frankfurt (1984), *Brahms/Handel* de Jerome Robbins i Twyla Tharp a Nova York (1984), *For Bird with Love* (A. Ailey, D. Ellington, C. Parker, D. Gillespie, C. Basie) (1984), *L'Ange Bleu* de Roland Petit a Berlín (1985), *Kabuki* de Maurice Béjart (1986), *Leçons des ténèbres* de Maguy Marin a París (1987), *In de middle, something elevated* i *Impressing the Tsar* de William Forsythe (1988), *Kaguyahime* de Jirí Kylián a l'Haia (1988), *1789 et nous* de Maurice Béjart a París (1989), *Limb's theorem* de William Forsythe a Frankfurt (1990), *Maple leaf rag* de Martha Graham a Nova York (1990), *Palermo Palermo* de Pina Bausch a Wuppertal (1990) i un llarg etcètera d'estrenes de grans coreògrafs de tots els estils de dansa: Merce Cunningham, Talley Beatty, Van Dyk, Paul Taylor, Carolyne Carlson, Odile Duboc, Daniel Larrieu, Karine Saporta, Régine Chopinot, Philippe Découflé, Angeline Preljocaj, Jan Fabre, Wim Vandekeybus, Susanne Linke, Reinhild Hoffman, Susan Buirge, Josef Nadj, Lloyd Newson, Karole Armitage, François Verret, Deborah Hay, Trisha Brown, Simon Forti, Steve Paxton, David Gordon, Lucinda Childs, Meredith Monk, Kenneth King, Douglas Dunn, Viola Faber, i altres.

## *Anna Maleras pedagoga*

*Quines característiques penses que ha de tenir un bon mestre de dansa?*

**AM.** D'entrada ha d'haver estudiat molt i saber el que és l'escenari. No sols ha d'haver estudiat dansa, sinó tenir cultura. Una persona que dóna classes ha de tenir cultura general, uns coneixements i un saber estar que sigui capaç de transmetre. I si dóna classe als nens, ha d'estimar els nens i tenir ganes de donar aquella classe, perquè això ho noten de seguida. Per a mi, la base més important d'un mestre de dansa és que sàpiga que la finalitat d'una classe és que l'alumne acabi estimant la dansa; el mestre ha de saber transmetre aquest sentiment. El professor ha de fer que l'alumne s'enamori de la dansa. Si no és així, el mestre no és bo, encara que faci trenta-dos *fouettés* de punta. Ha de saber traspasar el sentiment d'una manera càlida i autèntica. Per a mi això és el més important. Jo m'hi he abocat, crec que és el millor que sé fer, més que de ballarina. M'agrada molt ensenyar, malgrat que ningú no m'hagi ensenyat a ensenyar i que jo hagi anat fent lentament el meu camí. Ara en sé més que abans, tot i que sempre hi he posat l'ànima.



*Anna Grinyó, Anna Maleras i Anne Mittelholzer  
en un dels diversos stages. Fotografia d'AD. CAM*

*En què diries que consisteix el teu mètode?*

**AM.** M'agrada que la base sigui neta, clara, fàcil, a l'abast de tothom. A classe m'agrada seguir aquesta divisa: poc, net i tranquil. M'agrada que la gent sigui feliç a classe. Si els veus amb uns ulls vius i ganes de treballar, és que allò funciona. Si no va, la culpa la té el mestre, perquè ell marca l'ambient i tot el que passa a la classe. És molt important el caràcter que dóna el mestre a la classe. A les meves hi tinc un ordre, naturalment, però flexible en funció de les circumstàncies de cada dia. És una qüestió d'intuïció del mestre. Carmen Bravo em deia que sóc massa intuïtiva i que no analitzo prou, i tenia raó. M'interessa especialment que la gent sigui feliç a classe. Quan entro en una classe sé immediatament si està ben feta segons la cara que fan els alumnes. Si fan cara d'amoïnats, és que no s'ho estan passant bé. Han de tenir una cara relaxada, amb els ulls vius, amb ganes





*Classe d'Anna Maleras a l'stage de Sitges l'any 1982.  
Fotografia d'AD. CAM*

de treballar. Això és responsabilitat del mestre, perquè ell marca el caràcter i l'ambient de la classe. Si el mestre és feliç ensenyant, els alumnes, possiblement, també ho seran; si no sap traspasar aquest sentiment, que ensenyi matemàtiques.

*Com veus la pedagogia actual?*

**AM.** Ara es preparen més, se suposa que aquesta pedagogia ha de ser més bona. Calen bons mestres, però en falten. Com que ja tinc 73 anys i sempre he dit el que m'ha semblat, puc parlar sense embuts: crec que en matèria de dansa l'Institut del Teatre no funciona com caldria. Quan em van proposar d'incorporar-m'hi no ho vaig fer, precisament perquè m'agrada fer el que vull. Caldria reciclar el professorat que no està preparat per fer classe i que, per tant, perjudica els alumnes. Jo ho veig molt clar. Pedagògicament fan el que poden. Uns quants són bons, uns quants són mitjans i uns quants ja no hi haurien de ser, però

no els poden treure. Podrien buscar-los una altra ocupació dintre de l'Institut. La carrera de dansa és tan curta que ningú no té dret a perjudicar els alumnes, per respecte a la dansa i als estudiants. Fa anys que veig les deficiències de l'Institut del Teatre, però sembla que ningú pugui fer-hi res.

*I fora de l'Institut, hi ha bons mestres a Barcelona?*

**AM.** Crec que sí, hi ha gent preparada. Però en una escola privada tenen el problema de poder subsistir econòmicament i de vegades hi fan classe persones poc preparades, perquè surten més barates, en particular a nens petits. Precisament els nens petits són els alumnes més delicats! Al meu estudi la classe dels més petits la feia jo mateixa, perquè no em refiava de ningú en aquest terreny tan sensible. Els petits són el material més fràgil; són aquells als quals es pot fer més mal si no se'ls sap animar a estimar la dansa i a continuar ballant de més grans. Això no treu que en algunes escoles barcelonines ho facin bé, ja t'ho he dit.

Vegem ara unes quantes opinions de diferents alumnes de l'Anna.

*Anna Griñó:*

«L'Anna és una pedagoga molt bona, malgrat tenir un caràcter especial i que cal saber-s'hi adaptar. És cert que no preparava les classes. Però jo, que la conec des dels dotze anys, puc assegurar que les feia molt bé. No es notava que improvisava. Sempre aplicava exercicis nous, no calcats dels professors amb els quals havia après ella. Era una persona inquieta que sempre aprenia de tot, que tot ho transportava a la seva manera de fer. Una de les coses que m'agraden més d'ella és que sempre ha estat molt clara a l'hora de reconèixer l'origen de les seves influències, abans d'adaptar-les a la seva pròpia manera. Hi posava molta tècnica i molta consciència del cos, alhora que era molt musical.»

***Esperança Aragonès:***

«Com a mestra ha estat d'una gran generositat, sobretot amb els nois que no tenien possibilitats econòmiques. Si veia un noi amb un mínim de talent o de voluntat, el becava de seguida. Les famílies podien estar disposades a pagar les classes de dansa a les filles, però als nois era més difícil. Una gran proporció dels ballarins masculins de l'Estudi Anna Maleras han estat becats. Era generosa en l'aspecte econòmic i també en el pedagògic: donava tot d'allò que ella havia après. Ha estat una gran mestra, ha fet ballar persones que no semblava que hi poguessin arribar. Era molt exigent i de vegades poc diplomàtica, però aconseguia fer treballar els alumnes. En algunes ocasions era una mica dura, tot i que amb el pas dels anys es va anar suavitzant. Ballar és una disciplina que també necessita una mà una mica dura.»

***Cesc Gelabert:***

«L'Anna no és una teòrica que estableix un mètode: és una intuïtiva que va treballant sobre la marxa. Jo en destacaria la capacitat d'adaptar-se. Qualsevol ensenyament que rebia, podia incorporar-lo a les seves classes. No era un sistema tancat; al contrari, hi incorporava molts aspectes. Va treballar especialment el jazz, però també una part de la dansa moderna. No és una mestra especialitzada en tècnica Graham o en tècnica Limón. El seu ensenyament era molt variat, s'anava adaptant, sense por, als elements nous. I tenia una gran capacitat d'engrescar la gent.»

***Montse Colomé:***

«Més que gran pedagoga, l'Anna ha estat una excel·lent generadora de sinergies. Era bona mestra en el sentit de captivar l'alumne, donar-li l'impuls perquè comencés i seguís. Aquí no s'havia pogut estudiar pedagogia de la dansa, es treballava des de la intuïció. Era molt bona generadora d'idees.

Ara s'ha perdut la capacitat d'improvisar a les classes, de generar-hi alguna cosa instantàniament. Als stages de Mallorca hi vaig conèixer una excel·lent professora que a l'Anna Maleras li agradava molt, Nunci Egido, de Manacor, que al començament de cada classe anunciava als alumnes l'estil que farien aquell dia, segons el que ella creia convenient. Ensenyava a ballar, amb independència dels estils. Anna Maleras també feia això. Més que una tècnica determinada, ensenyava a ballar. No havia pogut adquirir les eines per fer-ho des d'un ordre més acadèmic, però ho feia. Jo no era tan atrevida com ella, era més metòdica, potser també per això em va tenir tants anys al seu estudi. La part d'improvissació, de deixar volar, també és necessària. Anna Maleras ha estat una gran motivadora, ha fet ballar molta gent, i això és importantíssim. Ha estat un motor de moltes coses. L'altre dia parlava amb el ballarí Antoni Montllor, de l'època Magriñà i gran admirador seu, que ara té 83 anys. Em deia que el mestre Magriñà no va saber obrir la dansa, expandir-la entre els seus seguidors. Això encara ho patim ara. L'Anna era tot el contrari, una persona que va obrir el seu estudi a tothom i va impulsar molta gent a trobar el seu lloc en el món de la dansa.»

***Toni Jodar:***

«D'Anna Maleras, com a pedagoga, se n'ha de destacar la capacitat de fer-nos entrar en la música, en el ritme de la frase musical, en la musicalitat del moviment, en la música i les línies. Després, també n'era característica la capacitat de fer-nos visualitzar allò que volia, encara que ella no hi arribés amb el seu cos. I sobretot, l'entusiasme, l'energia contagiosa amb què ho feia. Era exigent i crítica, cosa que s'agraeix. Ajudava molt a l'autoestima dels ballarins, ens engrescava, ens animava a no deixar-ho. També valorava molt el caràcter artístic dels alumnes, les capacitats d'actor



*Anna Maleras, com feia sovint, en una xerrada després d'una actuació. Fotografia d'AD. CAM*

que podien tenir, cosa que en aquella època no es tenia gaire en compte.»

***Víctor Rodrigo:***

«Com a pedagoga, n'he après molt. No et deixava apartar del que ha de ser. També és intuïtiva en aquest terreny, en funció del que detecta a cada moment. Per a ella la música resulta bàsica, i la seva especialitat és introduir el moviment en la música. A la meva època posava molt sovint música de jazz a les classes, cosa que li agraeixo i que encara continuo practicant. Walter Nicks ens va inculcar que cal posar música de jazz a les classes de dansa. Aleshores resultava molt convenient, perquè érem persones obertes amb moltes ganes d'aprendre. Ara ja és més delicat, perquè hi ha una manca de curiositat a la nostra societat, i això em preocupa. A les classes jo continuo posant Miles Davis. Cal recordar que aleshores nosaltres no teníem cap cultura sobre jazz, i l'Anna i en Walter ens hi van introduir.»

***Xènia Gumà:***

«Més que una pedagoga metòdica, és intuïtiva. Això no vol dir que improvisi. Abans de començar un curs o donar una classe, sap on vol arribar i té ben pensada l'estructura de cada sessió. Les seves classes són molt coherents, tenen un procés molt lògic. És una creadora incombustible, pot passar per molts registres diferents i crear molts exercicis, però amb una lògica. A més a més, és molt graciosa quan fa la classe. S'ho pren molt seriosament, però és molt irònica. De vegades també pot ser rondinaire, però entranyable. Una de les seves qualitats com a mestra és la generositat en múltiples aspectes, ho dona tot. Crec que és la professora que ha becat més alumnes de totes les que he conegut. És incapaç de fer negoci. Alhora valora molt l'esforç dels alumnes. Si un estudiant s'hi esforça, l'acaba estimant. És bastant una



*Anna Maleras en una classe.*  
Fotografia d'AD. CDMAE-IT

dona de cara i creu: l'alumne li ha de demostrar que hi posa interès. Si és així, li ho dóna tot.»

«Les seves classes sempre han estat molt dinàmiques, gens avorrides, amb materials molt diferents, molt completes. Té en compte les diferents parts del cos i les treballa totes. També té un punt anàrquic, i en aquest aspecte li ha anat bé disposar d'assistents. No solament perquè la seva lesió de genolls no li ha permès moure's com voldria, sinó perquè li han aportat l'ordre que a ella li interessava poc. Sempre troba la manera de millorar, de corregir, és incombustible. També l'he vista molt enrabiada, deixant anar crits i renys quan el resultat no era el que ella volia. El seu món és la dansa, i els alumnes s'embarquen al seu món o mar-

xen. Si estan amb ella, han de jugar el seu joc. Atrapa, absorbeix i fa viure la dansa al màxim. El seu do amb els alumnes és la manera de transmetre la dansa, més que els materials en ells mateixos. El seu do és l'energia, la seva passió, el seu caràcter. Té molt de caràcter, tot i ser humil o fins i tot insegura en determinats aspectes, per exemple el de no haver-se fet valorar en tota la mesura del que val.

»Anna Maleras també és una gran formadora de mestres, d'entrada per la passió que comunica. A continuació pot tenir coses més bones o menys, com tots els mestres, però la passió, l'honestetat, la generositat i la humilitat són valors imprescindibles d'un mestre. Per a mi això és un tresor.»



## Més sobre l'Anna, els ballarins i la dansa

*Anna, quin camí consideres que és el millor per formar-se com a ballarí contemporani?*

**AM.** Sense tècnica, res a fer.

*I com s'adquireix aquesta tècnica?*

**AM.** En Cesc Gelabert, que és el ballarí més contemporani que tenim, comença les seves audicions amb una barra de dansa clàssica. No es tracta pas de formar prínceps i giseles, sinó d'aprendre la tècnica de col·locació de peus, cames i cos en general. Després ja ho desestructuraran si volen, ja ho desfaran per buscar noves línies. Però la base de la tècnica clàssica és inevitable, abans de començar a experimentar amb altres coses. Vaig veure no fa gaire una classe de l'Akram Khan, són estructuradíssimes, quadriculades. Un cop adquirida la disciplina bàsica, serà més fàcil buscar-ne o improvisar-ne una altra. Un ha de buscar el seu camí, però primer cal disciplinar els moviments del cos. Alguns han començat a l'inrevés; potser això funciona en alguns casos, però jo no hi crec, no ho acabo de veure. La tècnica de la dansa clàssica és bàsica per conèixer el cos amb disciplina. Els estudiants de dansa contemporània han de tenir un ventall estructurat de coneixements per poder adap-

tar-se tot seguit a cadascun dels camins possibles. La disciplina de l'estructura d'una classe no es pot perdre mai, abans de poder deixar-se anar. Això no significa formar ballarins que siguin com maquetes, i està demostrat que no és així. Després d'adquirir la tècnica, agafa el camí que vulguis.

*Un ballarí es forma més a les companyies o a les escoles? Tu què recomanaries?*

**AM.** Quasi tots han estudiat en escoles o conservatoris de dansa durant cinc o sis anys, amb un programa de diferents tècniques. Però, lamentablement, una assignatura que no s'acostuma a fer bé és la de música. En moltes coreografies veig que la música va per un cantó i els ballarins per un altre, perquè els coreògrafs no dominen la música, la qual cosa em fa posar malalta. La música s'ha de prendre seriosament, perquè no es pot separar de la dansa, llevat de voler ballar en silenci. No hi ha res pitjor que el desajust entre la música i la dansa d'una coreografia. Crec que a les escoles de dansa es dóna poca importància a l'assignatura de música, i per a mi en té molta. Jo l'ensenyo i hi poso el màxim interès pedagògic.

Una altra cosa una mica bandejada és la història de la dansa. Em quedo molt parada quan veig que alguns alumnes no coneixen personatges cèlebres de la dansa. Haurien de tenir un mínim de coneixements, però els veig a la inòpia. Potser últimament s'ha guanyat nivell en aquest aspecte, no ho sé... Aquells que estudien per a ser ballarins han de conèixer el món de la dansa.

En tercer lloc em sembla molt necessari que vegin obres de dansa de tota mena, des del *Llac dels cignes* fins a Pina Bausch o Jirí Kilián o Sidi Larbi. Així s'aniran fent una idea que la dansa té molts camins diferents i que s'han de conèixer. Em semblaria impensable que un ballarí no hagués vist mai una obra de Pina Bausch. Els conservatoris tenen l'obligació d'aconseguir que els alumnes tinguin la ment oberta a diferents camins,

que els coneguïn. Aquests alumnes haurien de tenir facilitats per accedir als espectacles de dansa, amb entrades a preu rebaixat, com a la majoria de països. A Cuba vaig veure que hi podien accedir gratuïtament, a canvi de no ocupar seient i quedar-se drets. Jo també anava al Liceu als anys seixanta amb entrades barates de peu dret. La qüestió és que actualment una considerable proporció d'alumnes de dansa no van a veure espectacles de dansa, i això em sembla greu. Són problemes que cal resoldre perquè en el futur hi pugui haver una dansa més sòlida i avançada. Potser als anys seixanta no es podia demanar tant, però ara sí.

*Costa que els teatres facilitin invitacions per a estudiants. De vegades fan petits descomptes i prou...*

**AM.** Això ho haurien de promoure les institucions, que haurien de donar una mica la cara. En conclusió, t'he dit que em semblen molt importants tres aspectes en la formació: la música, la història de la dansa i veure moltes coses amb una ment ben oberta. Per poder estudiar dansa ja no cal anar a Nova York. Abans aquí no hi havia res; ara, a Catalunya, a Espanya i a Europa sí que hi ha coses bones. Les modes són nefastes, per manca de criteri. No és imprescindible anar a estudiar a Nova York actualment, hi trobaran moltes coses bones i també moltes mediocritats, com aquí. Si no tenen criteri, els prendran el pèl. Si una persona rep bones classes, adquireix una bona formació i veu el que passa pertot arreu, és més difícil que l'ensarronin sobre allò que val la pena.

*Quins ballarins t'agraden?*

**AM.** Diràs que no sóc coherent, però el ballarí que m'emociona com una boja, per exemple amb el Quixot, és el senyor Mikhaïl Baríxnikov. És un artista extraordinari que m'enamora, així de clar. Però també m'agrada en Sidi Larbi quan balla. Un altre descobriment que em va impressionar va ser Jennifer Müller, Luis

Falco i Juan Antonio, tots tres junts a Alemanya. Feien coses de dansa contemporània que jo no havia vist mai. De la mateixa manera que no m'ho podia creure el dia que vaig veure per primer cop, a Colònia, *La consagració de la primavera* per la companyia de Pina Bausch. No sabia què anava a veure i, naturalment, vaig quedar enlluernada. S'han fet coses molt bones i molt boniques. A la meua edat, després d'haver-ne vistes tantes, em seria difícil triar.

*Què recomanaries a un jove que es volgués dedicar a la dansa?*

**AM.** M'hi trobo cada dia. Que estudiïn amb professors bons. Als més jovenets els dic que procurin acabar els estudis aquí i després anar a fora, si realment tenen condicions. Per als més joves resulta molt important el consell del mestre i, si no tenen condicions per ser ballarins clàssics, això també se'ls ha de dir. Aleshores poden provar altres estils, però millor que els aprenquin fora. Si l'estudiant val, cal animar-lo a sortir fora com més aviat millor, un cop acabats els estudis bàsics.

*On els enviaries, si poguessis?*

**AM.** Depèn. Si volen fer clàssica, a Londres, on hi ha molt bones escoles i es pot estudiar bé. Si volen dansa contemporània, fa poc he adreçat un alumne meu a l'escola d'Alvin Ailey, a Nova York. Qui m'aconsella molt bé sobre les condicions potencials de cada estudiant és Ramon Oller, té molta vista per descobrir-ho. De vegades no em refio de mi mateixa, penso que puc equivocar-me i demano la seva opinió. Si l'estudiant vol dedicar-s'hi i els pares el deixen, que ho provi. De vegades es produeixen miracles.

*Per què creus que alguns joves s'apunten a una escola de dansa?*

**AM.** Quan són petits, la mare hi influeix molt, tot i que en aquest moment tinc tres nens de set o vuit anys al meu estudi que sempre és el pare qui els porta i els recull.

I de més grandets, alguna cosa de dintre els estira cap a la dansa. Els meus alumnes continuen perquè fan colla a l'estudi, s'hi troben bé, arriben a l'edat de la secundària i es matriculen a l'Institut del Teatre. Jo no enviaria cap estudiant de deu anys a estudiar fora, lluny i al marge de la seva família, però un cop acabada la secundària, llavors sí. Per això també trobo que està molt bé l'escola de primària Oriol Martorell de Barcelona, amb estudis combinats amb l'ensenyament de dansa dintre del mateix horari escolar. I això de l'escola integrada de l'Institut del Teatre també. Quan és una activitat extraescolar, hi arriben cansats i no poden donar al cent per cent. Les escoles integrades són un bon sistema. Que estiguin a l'Institut del Teatre i que després se'n vagin... Una altra qüestió és que al cap de sis anys d'estudis de dansa a l'Institut del Teatre no surtin prou ben preparats per presentar-se a una audició

*Tret que passin dos anys més a la companyia de postgrau IT Dansa...*

**AM.** Els que tenen la sort d'entrar a IT Dansa, aleshores sí. Però ja haurien de sortir de l'escola de dansa amb més preparació, i no és així perquè alguna cosa falla. Si m'ho pregunten al final dels estudis reglats, els recomano Londres. A París ara no hi tinc tants contactes. Si tenen la vocació de ballar, podran ser-hi feliços. Jo mateixa molts dies tinc necessitat de ballar, perquè és la meva vocació.

*Què sents quan balles?*

**AM.** M'emociona, em fa sentir bé, em fa feliç. La definició més ajustada és que em fa feliç. És una sensació molt agradable i per a mi necessària. No puc estar dos o tres dies seguits sense ballar. Si algú que es dedica a la dansa no s'hi sent feliç, que ho deixi córrer.

*Els adolescents ja són conscients que la vida de ballarí és dura?*

**AM.** I tant! Se'ls avisa d'això.

*Creus que la dansa és un compromís?*

**AM.** Penso en un alumne que va venir a rodar un vídeo perquè estudiava la carrera d'Audiovisuals i la seva mare havia estat alumna meva. Vaig observar que venia cada dia, en principi per documentar-se per al vídeo de final de carrera. Em va semblar evident que li agradava la dansa i vaig invitar-lo a participar en una classe d'un professor italià que estava convençuda que li agradaria. Va abandonar la dedicació als audiovisuals i ja no ha deixat la dansa; necessita la dansa. Al cap de tres anys se'n va anar a Nova York, després a Israel amb la Kibbutz Contemporary Dance Company 2, i més tard va entrar en una companyia americana...

La vocació consisteix a tenir clar que no es vol fer res més que allò que demana la vocació. Poder-s'hi guanyar la vida tampoc no els serà fàcil, encara que donin classes.

*Què penses de la dansa que es programa?*

**AM.** La programació és una mica desigual. Se'n programa poca, potser perquè no hi ha prou públic.

*Tu creus que no hi ha públic?*

**AM.** Per segons què sí que n'hi ha. Fa poc el Ballet de Cuba va omplir dues setmanes seguides al teatre Tívoli. D'acord que són una meravella, però molta gent hi anava perquè volia veure *El llac dels cignes*. Al Liceu tenen una mica de por de programar dansa que pugui semblar massa contemporània, perquè el seu públic és conservador i cal anar-lo acostumant a poc a poc. Una de les coses que em van omplir de satisfacció és que Alvin Ailey tingués èxit al Liceu, i aviat hi tornarà. Al públic li agrada anar a veure dansa ben feta. Per a la dansa ben feta sempre hi haurà públic. El públic es crea veient coses ben fetes que el sedueixin, siguin de l'estil que siguin. Estic segura que m'ho passaria bé si anés a veure un musical de Bollywood ben fet.

*Amb la perspectiva que tens de les últimes dècades, com veus el paper de les institucions pel que fa a la dansa? La fomenten, l'ajuden prou?*

**AM.** Això per a mi sempre ha estat una lluita. El problema és que hi ha pocs polítics que estimin i entenguin la dansa. Joan Francesc Marco n'és un, ha fet coses en favor de la dansa. Un altre amb qui m'agradaria parlar és Ferran Mascarell. Fa anys que el conec i l'he trobat als espectacles o hem format part dels jurats del Premi Nacional de Dansa. Em va semblar que hi entenia una mica i que tenia el seu criteri. Són els dos polítics que penso que han vist dansa. Els altres n'han vist molt poca. No en conec gaires més, potser Marta Ferrusola perquè la seva filla ballava. Tu coneixes polítics que entenguin de dansa? Encara et diré més: quants directors dels que ha tingut l'Institut del Teatre entenen de dansa i se n'han preocupat una mica, llevat d'Hermann Bonnín? Quan hi he anat a parlar, sempre es disculpen d'entrada pel fet de no entendre de dansa. Després d'anys d'ocupar el càrrec, hi podrien entendre, hi haurien d'entendre.

*Actualment, com veus el panorama coreogràfic d'aquí?*

**AM.** Una mica pobre, la veritat... Vaig a veure dansa i tot sovint allò que veig no m'omple, com quan vas al cinema i la pel·lícula no et convenç. A mi m'agrada el Sidi Larbi, l'Akram Khan... Els coreògrafs locals els vaig a veure poc. Em va agradar molt la segona reposició del *Belmonte* de Cesc Gelabert, encara més que la primera vegada. Hi anava amb por i en vaig sortir contentíssima. M'han agradat les dues coreografies que Ramon Oller ha fet a Cuba. Els ballarins cubans són molt bons, com l'últim exponent de la saga Carreño, que ara està amb la companyia de Víctor Ullate. Altres vegades no vaig a muntatges de dansa perquè em fa por la decepció, tot i que hi poso bona fe. Ara a la cartellera habitual hi trobo sempre els mateixos, amb més anys d'edat. Estic esperant que surti gent jove com abans. No sé on són, no en veig. La més jove és la Mar, que vaig anar a veure a la

Sala Villarroel, i ja no és tan jove. Em mereix molt respecte Damián Muñoz, que ha fet coses molt boniques.

*Què ha de passar en un espectacle de dansa perquè t'agradi?*

**AM.** Allò que sentia jo quan veia Maurice Béjart o Pina Bausch, aquella emoció tan forta entre els ballarins, la coreografia i la música. Aquells que valen realment són els que fan arribar aquest impacte al públic. Ha de passar un corrent de comunicació entre l'escenari i el públic. El ballarí, si aconsegueix emocionar el públic, ho nota i encara s'hi implica més. És una energia que s'alimenta mútuament. És clar, els espectacles d'aquesta alta qualitat són joies escasses. Tot i això, també hi ha públic per als altres.

*Per a què serveix la dansa?*

**AM.** És una teràpia increïble per al qui balla, i també per a l'espectador. Sentir-se feliç sempre és bo. Tinc alumnes grans, fins i tot molt grans, que vénen a classe perquè ho necessiten per desconnectar de tots els seus problemes, com un aliment anímic. En el cas dels joves, vénen a classe perquè s'ho passen bé i ho fan amb una il·lusió enorme, o perquè volen arribar a ballar. El divendres a la tarda faig una classe de *hip hop* a quinze o vint alumnes de dotze o tretze anys, i els veig tan feliços fent allò! Això em compensa molt, perquè comprovo que s'ho passen bé, fan amistats, ballen...

*La dansa pot arribar a canviar les persones?*

**AM.** Jo crec que sí. Les pot suavitzar, endolcir, les pot ajudar.

*Quina diferència hi hauria en relació amb una societat sense dansa?*

**AM.** Un exemple molt clar són les escoles de Suïssa. Allí s'aplica el mètode Jacques Dalcroze, basat en el moviment i la música. Els suïssos són gent més tranquil·la i més entesa en música. D'acord que no podem comparar, pel clima, etc., però crec





*Anna Maleras. Fotografia d'AD. CAM*

que si la dansa entrés a l'ensenyament primari de tot Espanya, seria molt positiu com a manera de conèixer el cos i sentir la música. Això seria fer cultura, i la cultura és necessària en un país. L'art forma part de la cultura, i la dansa és art de debò, encara que alguns no s'ho creguin. La dansa ha d'entrar fortament a la cultura, de la mà de la música. I és necessari que es faci ben feta a l'escola. Si és una assignatura impartida de qualsevol manera, en comptes de construir destruïm.

*Què ha significat la dansa a la teva vida?*

**AM.** Ho ha significat tot. He tingut sort, he treballat molt, la dansa ha estat una via d'escapament. Em va permetre volar en un moment en què no teníem res. No m'he drogat mai, tot i que a Los Angeles la marihuana corria per la classe. Em preguntaven com era possible que sempre estigués tan contenta i tan viva, malgrat que no en fumava. Jo no necessitava la droga, amb la dansa em sentia penjada igualment. Sempre he anat fent a la meua manera, tot ha anat lligant les etapes successives. Estic molt contenta del que he fet al llarg de la vida, ara tornaria a fer el mateix. No he tingut luxes ni n'he necessitat per estar bé i ser feliç.

*Penses que la dansa té futur?*

**AM.** Jo crec que sí, sempre hi ha haurà un il·luminat o una il·luminada que farà coses. El públic necessita somiar i evadir-se. Una manera d'aconseguir-ho és veure un espectacle ben fet, encara més si aplega la música amb el moviment com la dansa. Ho necessitem igual com alimentar-nos. És un aliment de l'ànima i l'ànima també necessita alimentar-se. Totes les ànimes potser no, però les ànimes amb sensibilitat sí. Sempre sortirà algú que despuntarà. Abans, despuntar era més fàcil, perquè no hi havia tanta competició, no hi havia tantes regles. En aquest moment estem una mica aturats, però potser hi ha algun personatge que puja amb coses per dir...

## L'Anna en el panorama de la dansa a Catalunya. Testimonis

Com deia Guillermina Coll, «a Barcelona, si hi ha hagut dansa és gràcies a l'obstinació i al gran treball dels ballarins». Una d'aquestes persones obstinades, lluitadores incansables, ha estat l'Anna Maleras.

*Són molts els guardons que ha rebut l'Anna pel seu treball i la seva trajectòria en el món de la dansa. En destaquem alguns:*

- Creu de Sant Jordi — Generalitat de Catalunya l'any 2008
- Premi de l'Associació de Professionals de la Dansa de Catalunya, 2004
- Premi Nacional de l'Ensenyament de les Arts, 1999, en l'especialitat de Dansa Contemporània, Premi Cesc Gelabert
- Medalla de Plata al Mérito en las Bellas Artes — Ministerio de Cultura, 1996
- Premi Nacional de Dansa — Generalitat de Catalunya, 1988
- Premi a la Professionalitat — Escola de Relacions Públiques de la Universitat de Barcelona i Ràdio 4, juny 1985

*Anna Maleras ha intervingut en els següents certàmens i institucions:*

- Membre del Consell d'Assessors Artístics del Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Des de l'any 2009
- Membre del jurat dels Premis Nacionals de Catalunya. Generalitat de Catalunya. 1997-2004
- Membre del Consejo Nacional de la Danza del Ministerio de Cultura. INAEM. 1993, 1994
- Membre del jurat del Certamen Coreográfico de Madrid. 1993
- Membre del Comitè Assessor del Departament de Cultura de la Generalitat. 1990
- Presidenta de jurat de dansa del Premi Ciutat de Barcelona. Ajuntament de Barcelona. 1990
- Membre del jurat Premi Ciutat de Barcelona d'Arts Escèniques. Ajuntament de Barcelona, 1988, 1989, 1991, 1992
- Membre del jurat Premi Nacional de Dansa Ricard Moragas. Institut del Teatre, 1988, 1989, 1993
- Membre del jurat de les II Trobades Coreogràfiques de Vaison la Romanie (França), 1988
- Membre de la Comissió del Departament de Dansa de la II Biennial Mediterrània. Àrea de Joventut. Ajuntament de Barcelona, 1985-1987
- Membre del jurat del Premi Tórtola Valencia. Ajuntament de Barcelona i Institut del Teatre, del 1984-1987

Recollim en aquest darrer capítol l'opinió d'un seguit de persones vinculades al món de la dansa i de la cultura sobre l'aportació d'Anna Maleras al panorama de la dansa a Catalunya.

*Acabem aquest llibre homenatge tal i com el vam començar, amb Delfí Colomer, gran amic de l'Anna.*

Ahí está, precisamente, el valor de esa menuda mujer, de gran cabeza y mayor corazón: en dedicar el grueso de sus esfuerzos, más que a su propia carrera personal como bailarina, a la educación coreográfica, a la formación de una buena generación de bailarines y coreógrafos que nutrirán el *boom* de la danza —esencialmente moderna— de la España de los años noventa.

Son pocos los valores firmes de nuestro mundo coreográfico actual —de Cesc Gelabert a Ramón Oller, por poner dos ejemplos de suma calidad— que no hayan pasado por el Estudio de Anna.

Y todo ello, cuando las ayudas institucionales eran escasas, si no nulas. Es decir, que, en su vocación de modernidad, Anna se jugó los cuartos en muchas ocasiones, con una generosidad a veces apabullante.

Hoy, en su asentada madurez, Anna sigue enseñando, organizando, orientando. Ejerciendo, con serena dignidad, el papel que la ha consagrado como pionera fundamental de la danza moderna y el jazz en España.

Porque todos estamos de acuerdo —y así se ha reconocido públicamente tanto por críticos e historiadores, como con la concesión de los más altos galardones artísticos— en que, en ese campo, como se diría bíblicamente, «al principio fue Anna Maleras».<sup>1</sup>

1. Paraules de Delfí Colomé extretes del llibre *Pensar la dansa*, Turner Publicacions S.L., Madrid, 2007, pàgina 68.

*Ferran Mascarell, conseller de Cultura de la Generalitat de Catalunya*

«El nom d'Anna Maleras està indissociablement vinculat a la dansa o, millor encara, a una manera particular de fer universal el moviment. La seva contribució al desvetllament i a la renovació de la dansa a Catalunya és reconeguda per tothom. Igualment, el seu mestratge ens permet intuir traces del seu talent en gran part de la millor producció coreogràfica del nostre país. L'Anna representa ímpetu sens fi, treball imprescindible, compromís constant, esperit lliure.»

*Joan-Francesc Marco, exdirector de l'Institut Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) i del Gran Teatre del Liceu*

«Fa molt de temps que conec l'Anna Maleras. Quan s'està a punt de complir 63 anys, com és el meu cas, de tot fa molt de temps. Grec recordar que me la va presentar Delfí Colomé, home a qui no se li han reconegut prou els seus mèrits, músic, diplomàtic, savi i afecionat a la dansa (quan a Espanya d'aquesta espècie n'hi havia ben pocs exemplars).

»Això era cap al final dels anys vuitanta del segle passat.

»L'Anna és un testimoni actiu de la història de la dansa a Catalunya i a Espanya i una lluitadora incansable per la normalització de la dansa com a llenguatge artístic i cultural. L'Anna no ha parat de lluitar per la dignificació de les professions que tenen a veure amb la dansa, sobretot per als ballarins.

»Quan la vaig conèixer vaig quedar admirat de la passió i dels seus coneixements del món de la dansa, tant en el camp nacional, com estatal i internacional.

»La vaig incorporar immediatament al Consejo de la Música y la Danza, del Ministerio de Cultura, on va desplegar una tasca assessora d'un gran valor. Sense ella no hauria

començat la tímida ajuda a les companyies de dansa o el pla a favor de la dansa que va desenvolupar en aquells moments l'INAEM.

»Salut i que per molts anys puguem comptar amb l'Anna, amb ella, amb el seu entusiasme, la seva passió per la dansa i el seu somriure. Gràcies!

»Joan Francesc Marco. Febrer 2014.»

***Jordi Font, exdirector general de l'Institut del Teatre***

«Hereva de Joan Magriñà, Anna Maleras va irrompre amb força a Catalunya, als anys setanta, en bona part des de l'Institut del Teatre. Va erigir-se en una gran finestra oberta al món, per on va fer entrar la ventada de la dansa contemporània, que escombraria aires resclosits i fullaraques, dessembrant i expandint la creativitat escènica, fent-ne símbol de totes les revoltes i del combat ciutadà per la llibertat. Feliçment entre nosaltres, la seva companyia ens conforta i ens esperona com poques.»

***Francesc Casadesús, director del Mercat de les Flors***

«Imagino que a tot arreu hi ha pioners, innovadors, clarividents, lluitadors, visionaris, gent capaç de plantar llavors.

»L'Anna és algú que et trobes inevitablement en el camí d'estimar la dansa a Catalunya, algú a qui arribes com en un arbre quan de les ramificacions apareix el tronc.

»Crec que l'Anna ha fet que els creadors estiguin sempre en perpetu moviment, amb la curiositat de reinventar-se constantment; la seva sensibilitat és la porta d'entrada de les tendències de fora i alhora la capacitat de donar les eines perquè creixin les d'aquí. És com una mare provocadora que et cuida i et mira de lluny, però que et deixa fer i que a més és capaç de reinventar-se ella mateixa les vegades que calgui.»

*Hermann Bonnin, exdirector de l'Institut del Teatre*

«Crec que l'Anna ha significat més, en el panorama de la dansa a Catalunya, des de la perspectiva d'agitadora que des de la perspectiva d'escola. Era una gran agitadora cultural des de la dansa.»

*Keith Morino, director del Conservatori Professional de Dansa (EESA|CPD) de l'Institut del Teatre*

«Una dona petita, aparentment fràgil, esperava al bar de l'Institut del Teatre després dels tallers de Dansa Contemporània.

»Mirada seriosa, ulleres de sol. Jo, tancant el primer curs com a director del Conservatori Professional, vaig demanar la seva opinió. «A veure quan canvieu tot això! Tot continua igual! No m'ha agradat gens!»

»Així va ser com vaig començar a conèixer a fons l'Anna Maleras.

»Quan penso com poder definir l'Anna, tenint en compte que totes les persones tenen una complexitat particular, la primera paraula que em ve al cap, sense cap mena de dubte, és 'generositat'.

»La seva dedicació a la dansa ha estat, i continua essent, una font única d'inspiració. Ha marcat el camí per a les noves generacions a Barcelona i ha estat la nostra referència. Ha fet que la dansa a Catalunya, i a Espanya, comenci a recuperar a marxes forçades el temps perdut a causa de les difícils transicions històriques que ha patit el país.

»Sense el seu esforç i la seva dedicació, difícilment podríem fer el que es fa avui. L'Anna Maleras és una peça més que ens ajuda a definir el camí a seguir; la seva visió i la seva capacitat per atreure persones de més enllà de les nostres fronteres va ser un dels primers passos per aconseguir posar en el panorama internacional la dansa a Catalunya.



»Ha fet possible, directament i indirectament, que avui la dansa tingui el pes important que té i que milers de persones la puguin aprendre i gaudir.

»Espero impacient la seva, necessària, opinió dels tallers d'aquest curs...»

***Jordi Fàbrega, director del Conservatori Superior de Dansa de l'Institut del Teatre***

«En el conservatori superior també es poden seguir les petjades de l'Anna, perquè en tots els cursos hi ha algú que ha estat vinculat a la seva escola o als seus *stages*, sigui com a alumne o com a professor. L'Anna ha deixat empremta, ha fet escola. L'Anna va ajudar a transformar el panorama de la dansa a Catalunya i a Espanya. Des que va començar a ballar, als anys cinquanta, fins ara, el seu treball ha estat determinant per capgirar i millorar la situació de la dansa, per situar-la en un pla de dignitat i de qualitat. La seva influència ha arribat a tots els àmbits de la dansa: a la pedagogia, a la interpretació, a la coreografia, a la gestió cultural... Només cal veure la gent que s'hi dedica: sempre trobareu persones que van estar en contacte amb ella.

»Com a autor d'aquest llibre, valgui aquesta obra com a homenatge personal al gran llegat d'aquesta figura del món de la dansa. És amb persones com ella que l'art i la cultura s'obren pas per fer una societat millor.»

***Anna Sánchez, presidenta de l'Associació de Professionals de la Dansa de Catalunya (APDC)***

«Vaig conèixer l'Anna quan jo tenia 17 anys.

»Els tres anys que vaig estar a la seva escola em van permetre descobrir el món del jazz i de la dansa contemporània, gràcies a la seva generositat i valentia, ja que amb molt bon criteri obria les portes de l'escola a ballarins i profes-

sors apassionats com ella, que ens van fer descobrir noves sensacions i les noves tècniques del moment.

»Aquells tres anys van ser crucials per a la meva formació, tant en dansa com pel que fa a la meva persona. Em va transmetre la inquietud del saber i les ganes de descobrir.

»Al seu costat vaig sortir professionalment a l'escenari per primera vegada, i vaig donar les meves primeres classes de dansa.

»Un cop fora de l'escola, vam seguir en contacte gràcies als cursos internacionals que sempre li ha agradat organitzar.

»Per tot el que hem viscut juntes, moltes gràcies, Maleras!»

### *Àngels Margarit, ballarina i coreògrafa*

«Penso en els anys que fa que conec l'Anna Maleras... Corrien els anys 1977-1978 i vam coincidir en la programació d'algunes d'aquestes mostres o primeres temporades de dansa contemporània de la ciutat, quan jo formava part del B.C.B. i, després, del col·lectiu Heura Dansa Contemporània. Eren les primeres mostres de dansa contemporània i es feien a l'Institut del Teatre de Barcelona, al teatre de l'antic Institut, al carrer de Pere Lastortras.

»No la coneixia personalment, l'Anna, però com tothom que estava interessat en la dansa, sabia que ella i el seu estudi eren un dels referents de la dansa moderna a Barcelona: feia ressò de les noves tècniques i ella reunia a Barcelona professors estrangers, sacsejava el panorama del moment. Allò era el bressol de les noves generacions d'intèrprets i coreògrafs amb qui jo vaig coincidir a finals dels setanta i que afortunadament seguim coincidint encara ara.

»Si no em falla la memòria, la recordo també embarassada fent classes amb una bona panxa, potser en algun curs de Carl Paris, i això per mi era una imatge tranquil·litzado-

ra: es podia ballar i tenir fills, es podien fer totes dues coses alhora, això allargava la vida a un ofici que estava per inventar a casa nostra. També en això era un referent.

»Amb l'Anna no hem tingut ocasió de tractar-nos gaire..., ens hem conegut més en un parell d'ocasions, participant com a professora invitada al seu reconegut *stage* de dansa en els períodes en què ja no es feia a Sitges i també quan vaig rebre el Premi Nacional de Dansa, on ella era un dels membres del jurat a qui tocava defensar la dansa.

»Crec que l'Anna és una d'aquelles persones en qui de seguida reconeixes el caràcter emprenedor i apassionat, que no espera a saber quin camí cal agafar, sinó que l'agafa, i si no n'hi ha, tira pel dret i fa el camí. Conec algunes dones de la seva generació amb aquesta empena i intuïció i els estic molt agraïda. Puc dir-li: gràcies, Anna, pels camins que vas obrir.»

### *Diola Maristany, directora del Grup Acord*

«Anna Maleras es una persona importantísima para mí y para varias generaciones de baile, ya que, en los años sesenta abrió Cataluña y España a la danza contemporánea y jazz.

»Cuando aquí no había absolutamente nada más que clásico, español y flamenco, ella tuvo la valentía y el empuje de montar un estudio completamente diferente y abierto, al que con una escasez total de recursos traía constantemente unos profesores maravillosos. Por ella, Cataluña fue pionera en danza contemporánea y jazz.

»Quien más, quien menos, todos los bailarines de una época hemos pasado por su estudio, y ello nos ha dejado una profunda huella porque, entre otras cosas, siempre ha sabido potenciar las posibilidades de las personas que tenía a su alrededor. A mí misma, nunca se me hubiese ocurrido hacer coreografía, si ella no me hubiese animado con su

empuje, diciéndome que el final de mis clases era ya coreografía, y se lo agradezco mucho porque, como lo que de verdad me gustaba era bailar, el hacer yo las coreografías me permitía escoger las músicas que mejor se adaptaban a mi gusto y a mis condiciones. Esto es una anécdota, pero de verdad tuvo una gran influencia en muchos y buenísimos bailarines.

»Posteriormente me fui tres años a Nueva York (1970-1973) a dedicarme a la danza contemporánea y preferentemente al jazz. A la vuelta a España, formé parte de su grupo como bailarina y profesora en su estudio. Colaboré con ella cuando, otra vez pionera, organizó los primeros *stages* internacionales de danza contemporánea y jazz en Mallorca.

»Han pasado muchos años, yo estoy completamente retirada y vivo en Mallorca, mi tierra, y Anna, cómo no, sigue al pie del cañón, siempre emprendedora y con una estupenda ayuda y continuidad en su hija Joana.»

### ***Jan Manion, ballarina i coreògrafa***

«Me llamo Jan Manion y soy australiana.

»Mi encuentro con Anna Maleras se produjo en 1975, cuando unas cuantas compañeras y yo, bailarinas de la Scala Barcelona, buscábamos un lugar para seguir tomando clases de danza y desarrollar nuestras inquietudes.

»Aterrizamos en su estudio y compartimos clases con ella, con Cesc Gelabert y con Bill y Jackie, unos americanos que nos introdujeron en el mundo de la danza contemporánea.

»Allí comenzó una nueva etapa de mi vida que más tarde se convertiría en mi trabajo como profesora de jazz y miembro del Grup Anna Maleras.

»Anna ha sido una representante y pionera de la danza contemporánea. Su amor por la danza ha ayudado a mucha gente a encontrar su camino.

»Hoy en día sigue su labor en un país donde la danza, en cualquiera de sus variedades, tiene muy difícil salida, pero sigue luchando y peleando por lo que ella cree, y esto es digno de admirar.

»Anna Maleras, gracias por estar allí y ayudarme a seguir creciendo y aprendiendo. Has sido como una madre aquí en España.

»Mi hija también fue alumna suya y actualmente está trabajando por Europa, haciendo lo que más le gusta: bailando danza contemporánea y llevando sus raíces, su sello, su tesón por todas las ciudades, demostrando su amor por la danza.

»Gracias Anna.»

***Ester Vendrell, doctora en Història, pedagoga***

«De l'Anna destacaria el fet d'haver estat la porta i el pont. I, en un món franquista i masclista, que fossin les dones les que van fer la transició; el gran valor de la dansa contemporània a Catalunya, protagonitzada per dones, això és admirable. La revolució que van fer la Loïe Fuller, la Isadora Duncan... aquí la van fer més tard l'Anna Maleras, l'Avelina Argüelles i l'Àngels Margarit. Sense menystenir Joan Tena i Ramon Solé, aquest gran paper el van jugar unes dones emancipades en un país encara caspós. Tot el segle xx de la dansa espanyola ha estat protagonitzada per dones, començant per Antonia Mercé *La Argentina*, continuant amb Encarnación i Pilar López i acabant amb Anna Maleras i d'altres.»

***Cesc Gelabert, ballarí i coreògraf***

«Des de la meva experiència personal, sempre dic que em va comunicar sobretot la passió per la dansa. Valoro la seva figura com una barreja de tots els aspectes. Va fer una mica de tot: ballarina, mestra, coreògrafa, organitzadora, directora. La seva gran virtut és haver fet una mica de tot

amb un cert equilibri. Recordo les seves classes, però també la seva capacitat d'organitzar un *stage*. A través dels alumnes va començar a teixir lligams amb la societat catalana, va iniciar aquesta feina, que després hem continuat, de fer penetrar la dansa en el teixit social de la ciutat. També recordo la seva faceta de portar professors de fora. Més que essencialment una ballarina o una mestra, va ser un conjunt de coses. Si haguéssim de quedar-nos amb una faceta seva exclusivament, potser hauria de ser la de mestra, encara que per a mi el més important ha estat el seu equilibri entre totes.

»D'entrada va entroncar amb la seva cosina Emma Maleras, amb Udaeta, amb Magriñà, amb la dansa clàssica i espanyola que hi havia fins aleshores. Ella va fer la transició entre aquella realitat i la nova. Si Magriñà ho hagués entès al seu moment, hauria pogut fer la transició amb més mitjans des del departament de Dansa de l'Institut del Teatre. Però l'enllaç el va fer Anna Maleras. Per mitjà de la seva escola va articular els nous coneixements que havia après als *stages* internacionals amb els mestres del moment.

»En canvi, jo no he obert mai una escola meva, tot i que vaig col·laborar a la de la meva germana, La Fàbrica. Jo he prioritzat tenir una companyia d'autor, però m'hauria agradat arribar a tenir una "companyia instrument", que no és ben bé de repertori, però basada en un model flexible, en un model futurista de ballarí que es pot oferir igualment a altres coreògrafs. M'hauria agradat que pogués ser una companyia resident dintre d'un altra institució, per exemple el Teatre Lliure, en la qual jo hauria continuat després de la meva retirada... i la creació d'una aula pedagògica associada a la companyia. Jo penso que ja no ho aconseguiré, perquè el país no té aquesta capacitat.

»Sempre m'he centrat més en l'opció d'instrument creatiu, mentre que Anna Maleras es va centrar en el seu estu-

di. També vull recordar el seu paper com a jutge, com a assessora o jurat de dansa. Fins aleshores la dansa sempre estava integrada dintre de la música o el teatre, i encara ara en alguna mesura. Cap director de l'Institut del Teatre no ha procedit del món de la dansa, malgrat que la casa té més alumnes de dansa que de teatre. Anna Maleras també va fer aquesta feina d'assessora institucional sobre dansa. Tot i que no és una gran política, ha fet un gran treball polític en un terreny poc fàcil.»

***Anna Griñó, alumna i professora de l'escola de l'Anna Maleras***

«Vaig estar mitja vida amb ella. L'Anna no tenia cap interès a monopolitzar els seus alumnes. Una de les coses que més li agraeixo és que ens va obrir el món i ens arrossegà a fer coses noves. No s'ho ha quedat per a ella, com altres mestres. Sap transmetre, sap fer vibrar. Va obrir una porta molt important, la de la dansa contemporània, amb el seu estudi i amb l'Institut del Teatre. Com que aquí s'ha infravalorat la dansa jazz, a ella no se li ha reconegut prou el que va fer. Durant tota una època més aviat es va veure refusada, en comptes d'aprofitar la seva visió i els seus contactes. Se la va veure com una bestiola rara per part dels qui creien que la dansa jazz no necessitava tècnica. No havien vist la companyia d'Alvin Ailey, la qual tenia un nivell de dansa clàssica altíssim tot i fer dansa jazz i contemporània.»

***Agustí Ros, coreògraf i pedagog***

«Ha estat una importadora de noves tendències, una impulsora de noves formes de dansa, una incitadora i catapultadora de vocacions a partir de les bases que ella els donava. També ha estat allò que en podríem dir una promotora econòmica, per la quantitat de cursos que ha regalat als seus alumnes becats.»

*Toni Jodar, ballari i pedagog*

«L'Anna ha estat una finestra d'aire fresc, un focus, un far, un efecte crida a tot Espanya. Sense ella encara estaríem tancats o més supeditats al món teatral. Va defensar molt la dansa, va jugar un paper històric de baula en l'evolució de la dansa.

»També va animar molt els ballarins masculins en una època que la dansa era més sovint patrimoni tradicional de les noies. I va connectar amb músics de primera fila, com Frederic Mompou, el gran compositor impressionista català. Va connectar i aconseguir la col·laboració de persones importants.

»Va aprofundir més la relació amb la música que amb la plàstica. Es recorda més la seva empenta que les seves coreografies. I tenia una gran capacitat de connexió intergeneracional, s'entenia molt bé amb la vella guàrdia i sabia atreure els joves, se sentia còmoda a tots dos cantons. Tenia la ductilitat d'entendre els dos mons i va ser per això que va actuar com una important baula de l'evolució, de personatge pont. Convencia les generacions anteriors de la capacitat de les noves, i viceversa. Això era una virtut molt atractiva. Feia de pont. De la mateixa manera, va incentivar i facilitar que se sortís a aprendre a l'estranger amb esperit obert, un fet que aleshores resultava molt important i engrescador. De la mateixa manera, incentivava que s'anés a veure dansa, els espectacles que venien a Barcelona, fossin del seu estil o no.»

*Montse Colomé, ballarina i coreògrafa*

«Ella va obrir una finestra molt gran. Era una generadora. Una tutora. No va arribar a investigar sobre el moviment, perquè li interessava l'escola, i muntar un grup per donar més possibilitats a la gent que tenia. Però va saber transmetre als seus alumnes l'impuls per investigar. Va ser una tutora de tota una generació.



»Estic contenta d'haver vist molta gent iniciar-se a la dansa d'aquesta manera, d'haver vist néixer molts grups gràcies a la confiança que ens va donar Anna Maleras. Potser ens han faltat molts altres tutors com ella, encara que alguns ballarins i alguns grups han aconseguit bons resultats a través de la intuïció.»

***Xènia Gumà, alumna i assistenta d'Anna Maleras***

«L'Anna, després del *boom* inicial de la tasca d'importació que va fer, s'ha mantingut en la feina d'anar pujant generacions successives de ballarins. Ara pertoca a les noves generacions tirar-ho endavant. Què hauria passat si Anna Maleras no hagués existit? No podem saber-ho, potser ho hauria fet algú altre o potser no.

»Hi ha persones que han estat essencials perquè passessin una colla de coses. Aquestes persones fonamentals van picar molta pedra en un moment en què això no es valorava. Ho haurien pogut deixar córrer i dedicar-se a qualsevol altra cosa, però van ser tenaces en el seu amor a la dansa, en la fe sobre allò que creien que valia la pena. Anna Maleras sempre ho ha donat tot a la dansa, més enllà dels reconeixements públics que hagi pogut rebre. Per a mi és com una segona mare, un referent personal i professional que estimo molt.»

***Anna Mittelholzer, professora de l'escola de l'Anna Maleras***

«L'Anna va injectar sang al món de la dansa jazz i la dansa contemporània. Arriscava molt i tenia bon instint. Si li agradava un bon professor estranger, el pagava perquè vingüés. Sempre pagava bé els seus professors. En va fer venir molts.

»L'Anna anima tothom a ballar, això m'agrada molt. De vegades arriba a mimar una mica massa alguns alumnes, com si l'escola fos una família i ella la mamà. Sempre ha do-

nat beques, ha ajudat molta gent, ha decidit que determinats alumnes no pagaven, encara que l'escola necessitava guanyar diners per poder pagar els professors. Ella és així, i els beneficiaris no sempre li han mostrat gratitud. A mi no em fa vergonya dir que li ho dec tot. Treballo amb ella des de fa vint-i-cinc anys i sempre l'he vista feliç. Alguns diuen que Anna Maleras va tenir molt d'èxit en una època determinada i no entenen com no va comprar aleshores tot un edifici per a ella, per a la seva escola. Sempre ha treballat d'un any per l'altre, sense un pla de negoci. Ella és una artista. Hauria pogut crear una escola més gran, amb teatre i un ampli planter de professors.

«Anna Maleras no canvia, sempre ha estat igual. Ha tingut problemes, però ella sempre se situa per damunt. És molt forta i sempre té idees. Ella sempre s'ha caracteritzat per l'energia i l'entusiasme de les seves idees.»

#### *Víctor Rodrigo, ballarí, coreògraf i pedagog*

«L'Anna és la persona que va obrir les portes i ho va fer amb la ment oberta. Això és molt d'agrair. No especulava, no demanava res a canvi, no posava res en qüestió, sinó que descobria tota mena de camins. Alguns com ella van tenir aquesta generositat, igual com els mestres que ella invitava a venir aquí i que no ho feien per interès econòmic. Hem d'agrair a l'Anna Maleras haver obert aquelles portes.»

#### *Esperança Aragonès va ser secretària de l'escola de l'Anna Maleras*

«Anna Maleras ha estat una persona molt generosa. Sempre anava als *stages* internacionals acompanyada per alumnes. No s'ho quedava per a ella sola; després ho ensenyava a la seva escola. Va obrir a molts alumnes la possibilitat de conèixer de primera mà aquells professors a Barcelona, atès que no tothom podia permetre's sortir a l'estranger a aprendre noves tècniques. Va fer una feina molt important

en aquest aspecte de porta d'entrada de la dansa jazz i la dansa contemporània.

»L'Anna ha estat una pionera de la dansa jazz i de la dansa contemporània, i una gran mestra. Ha format molts professionals al seu estudi i, per tant, ocupa un lloc important en el món de la dansa.»

***Guido Tuveri, ballarí, coreògraf, professor***

«Lo que siempre me pareció sorprendente de Anna es el hecho de que ella respira la danza, habla y piensa en la danza y la danza está siempre presente en su vida y en su entorno. Nunca he conocido a nadie con tal fuerza, tan poderosa que pudiera hacer cambiar cualquier cosa o a cualquier persona. En su presencia me sentía siempre muy ignorante y muy fuera de lugar. Me he hecho a mí mismo como bailarín y, luego, como profesor. Inventé mi propia técnica y el enfoque de la enseñanza. Nunca he seguido una línea académica ni me he interesado por nada que no fuera mi propia creación, por lo que siempre he tratado de ser original, no repetitivo y sobre todo diferente de cualquier otro.

»Debo decir que Anna es una de las pocas personas que me han apoyado en mi diversidad. La capacidad para reconocer el talento y para alejarse de lo que ella sabía y le resultaba fácil, hace que su mirada resulte muy especial y poco frecuente. Lo que hizo conmigo, lo hizo con muchos de sus alumnos. Como si se tratase del talento de un niño o una niña: ella lo tomaba bajo su protección y lo motivaba a estudiar y a aprender. Nunca se preocupaba por el dinero o por el reconocimiento. Lo que le importaba era crear a un nuevo y maravilloso talento. A lo largo de los años he visto a muchos de sus alumnos modificar, mejorar, experimentar la danza y, finalmente, convertirse en grandes bailarines.

»Ella siempre trató de formar parte de ese mundo de la danza como siempre ha sabido. Eso no fue una tarea fácil

para ella. Descubrió todas mis resistencias. He sido siempre muy ignorante acerca de los bailarines, los coreógrafos y directores, pero a lo largo de los años ella me ofreció siempre una manera de enseñarme, de leerme algo o de llevarme al teatro a ver todo lo que se estaba programando, cuando realizaba mis talleres en su estudio.

»Nuestra relación se mantiene a lo largo de los años y nunca he visto tanta danza como lo he hecho con Anna en Barcelona. Me encanta su pasión y realmente no tenía sentido tratar de no asistir a esas actuaciones. Si en la ciudad se representaba un espectáculo y yo estaba allí, ella ya se había ocupado de las entradas para cuando yo llegase. Lo que demuestra que tenía que verlo. Ese era siempre el proceso. Cada año.»

***Gerard Regot, ballarí, un dels últims alumnes sortits de l'escola de l'Anna***

«Recordo molt bé el dia que vaig conèixer l'Anna. Jo tenia vint anys i estudiava direcció de cinema. Vaig anar al seu estudi perquè m'havien contractat per filmar el seu festival de final de curs i, abans de l'espectacle, volia veure el treball que estaven preparant a l'estudi i les classes que feien. Tan bon punt hi vaig entrar, després de les formals presentacions, em va dir "I tu, per què no balles?". Directament, amb uns ulls molt vius. Jo, sense saber què dir, vaig somriure i em vaig arronsar d'espatlles «No ho sé...» crec que vaig respondre.

»Després de les funcions, em va convidar a un taller de dansa contemporània a càrrec de Guido Tuveri. Després de pensar-m'hi molt, vaig decidir: "Sí, per què no?". Ara estic a Portland, Oregon (EUA) ballant en una companyia de dansa contemporània.

»L'Anna va veure en mi alguna cosa; no sé ben bé què, però el setembre següent (això havia passat al juliol) jo ja estava becat per començar la formació com a ballarí a l'Es-

tudi Anna Maleras. Les seves classes eren molt intenses: de jazz, història de la dansa, de música, però en cada una d'elles, per separat, les altres també hi treien el cap. No hi havia classe de dansa sense una petita lliçó sobre la història o mencions sobre el qui, com, on, quan i per què de la música que ella utilitzava. Encara la puc veure ara posant una cançó abans d'un exercici, tancar els ulls, posar aquell mig somriure (que s'intuïa immens per dins), improvisar... per tornar a obrir tot seguit els ulls i començar a ensenyar l'exercici.

»Al cap de dos anys, vaig acabar la formació a l'Estudi. La dansa s'havia convertit en el motor principal de la meua vida. Vaig marxar a Nova York a continuar els estudis de dansa, però sempre tornava a l'Estudi cada vegada que visitava Barcelona, per Nadal, Setmana Santa o a l'estiu, esperant l'aprovació de l'Anna, encara que m'ho negués a mi mateix. De fet, va ser gràcies a ella que havia començat aquest camí. Després d'un any a Nova York, en vaig passar un i mig a Israel, ballant intensivament al costat de la companyia Kibbutz Contemporary Dance Company en un curs intensiu i, finalment, amb la segona companyia els últims mesos. I he acabat on sóc ara, a Portland, amb el Polaris Dance Theatre, treballant en el que més m'apassiona: ballar. I tot això va començar amb un "I tu, per què no balles?" de la Maleras... La dansa ha canviat la direcció de la meua vida, seguint i perseguint els meus somnis, feliç (que no vol dir que sigui fàcil, en absolut), i dec a l'Anna Maleras les gràcies per descobrir-me el que havia estat buscant fins aleshores sense saber ni tan sols que existia.»

*Jean-Marc Colet, ballari i coreògraf*

*A propòsit d'Anna Maleras*

«Sota un aire de seguretat, d'una actitud ferma i decidida, l'Anna és una persona molt càlida, sensible i lleial a les seves amistats.

»La seva veu forta i melodiosa, en el seu cos ben proporcionat, traspua una bella energia.

»No és una dona poderosa, però sens dubte és una persona compromesa i decidida. Una catalana orgullosa de ser.

»Gran organitzadora de *stages*, i sempre amb l'objectiu de desenvolupar la dansa a Espanya, ha sabut conduir amb molta habilitat i eficàcia un bonic i petit equip de dones, totes adherides a la causa de la dansa, amb bon humor, amabilitat i tanmateix amb molta seriositat; capaç d'apreciar les coses molt més enllà del seu propi gust i d'anar sempre endavant, contra pronòstic, de vegades fins i tot contra corrent o sabent que hi perdria.

»La seva paraula clau és "bona educació".

»Generosa fins al punt de no exigir exclusivitat, i fins i tot d'ajudar els seus convidats a promoure el seu treball, va ser gràcies a l'Anna que vaig desenvolupar el meu mètode d'ensenyament a Espanya. També va ser ella qui em va posar en contacte amb Cesc Gelabert i Lydia Azzopardi, la qual cosa em va permetre donar classes a La Fàbrica, i fins i tot de presentar-hi el meu treball coreogràfic.

»Càlidament i fidel, després de tots aquests anys sense veure'ns, rebo regularment una amable carta des dels seus nombrosos viatges.»

### **Carl Paris**

A continuació el testimoni sencer de Carl Paris, exballarí, entre altres, de la companyia d'Alvin Ailey American Dance Theatre i de The Martha Graham Dance Company. Paris va donar classes a l'Estudi Anna Maleras i va participar en els seus *stages* internacionals. Ha volgut ser present en el llibre homenatge a l'Anna.

*Reflexions sobre el temps que vaig estar a Espanya: una història d'humilitat, orgull i nostàlgia*

«Mentre escric aquest assaig a petició de la meva amiga Anna Maleras, sento una gran barreja d'humilitat, orgull i nostàlgia. Humilitat perquè els quinze anys durant els quals vaig considerar Espanya casa meva (viví a Madrid) van ser dels més productius i gratificants de la meua vida, tant en l'àmbit artístic com en el personal. A més, tot el que he aconseguit des d'aleshores com a historiador de la dansa i teòric cultural (a més de ballarí, perquè un no deixa mai de ser-ho) s'ha vist influït tant pel temps que he viscut a Espanya com per l'època anterior, quan era un jove ballarí que actuava amb algunes de les millors companyies de dansa nord-americanes. Al mateix temps, estic orgullós d'haver contribuït a formar una generació de ballarins a Espanya durant les dècades del 1980 i del 1990, i em sento molt satisfet d'haver pogut col·laborar amb algunes de les ments artístiques i intel·lectuals més brillants del país en l'àmbit del teatre, la dansa i l'art, i també comercialment com a coreògraf, amb un gran nombre de cantants espanyols de gran talent. Però tampoc no puc evitar el sentiment de nostàlgia, perquè tot això es combina amb records entranyables que encara guardo de grans amics i amb el meu amor per la cultura espanyola. I espero que ara, que ja fa gairebé divuit anys que vaig marxar del país, aquesta breu reflexió sobre la meua vida aquí com a ballarí, professor i coreògraf afroamericà pugui aportar alguna cosa de valor al llegat intel·lectual i artístic d'Espanya.»

*Com vaig arribar aquí*

«Quan vaig conèixer Anna Maleras, jo era membre de la companyia Alvin Ailey American Dance Theater. Abans havia ballat amb l'Olatunji African Dance Company, la Martha Graham Dance Company i l'Eleo Pomare Dance Company.

Era l'any 1979. La companyia d'Alvin Ailey estava acabant una extensa gira per Europa i ens tocava actuar a Saragossa. Com que era el nostre últim compromís abans de les vacances, vaig aprofitar la invitació de l'Anna per fer classes de dansa jazz i dansa moderna a Barcelona. Cal dir que m'havia especialitzat en literatura espanyola i cultura llatinoamericana a la Universitat de Nova York; per tant, des d'aquest punt de vista és lògic que aprofités aquesta oportunitat.

»A Barcelona se'm va obrir tot un món, fins i tot la necessitat d'haver d'aprendre català. El preciós petit estudi de l'Anna, un soterrani situat a Teodora Lamadrid, em va fascinar. Va ser allà on, acabat d'arribar dels Estats Units, em vaig posar a fer classes de dansa i a enfocar la disciplina d'una manera diferent. A mesura que interactuava amb els alumnes, joves plens d'entusiasme i talent —ara molts són professors i coreògrafs de renom—, vaig començar a trobar una manera de tractar individualment les persones i d'abordar els seus múltiples matisos culturals. Em va semblar que els alumnes eren especialment sensibles a la combinació del moviment amb la música i que prestaven molta atenció a la qualitat del seu propi moviment. Veure-ho em va donar un punt de vista lleugerament diferent sobre la psicologia de l'ensenyament i la dansa que em resultaria de gran utilitat.

»Una cosa que m'encantava era que tots els alumnes volien que aprenguéssim coses sobre ells i sobre la vida a Espanya. Gaudia de la seva hospitalitat i la seva franquesa, i de la descoberta de nous petits plaers: les canyes (de cervesa) a la tarda, els tallats, les truites, els museus i, sobretot, les paelles i la gresca nocturna. Viure una cultura més antiga i en una ciutat tan bonica i pintoresca com Barcelona suposava un respir del típic estil de vida nord-americà, de tarannà més pràctic. Però el que em va captivar especialment



va ser aquest extraordinari temperament espanyol pel ball, amb el qual em sentia molt identificat com a afroamericà. Sovint també penso que jo era com aquells negres nord-americans expatriats que anaven a París a les dècades del 1940 i del 1950. Tot i que el color de la pell em convertia en algú exòtic a Espanya, curiosament també em feia oblidar que era negre. El que em semblava important, almenys en aquell moment de la meua vida, era que em buscaven pel que podia oferir com a artista i per qui era com a persona. Vaig adonar-me que podia desenvolupar la meua pròpia veu artística lluny de la familiaritat de Nova York, si bé, mirant enrere, estic convençut que gran part d'allò també em va acompanyar.

»Immediatament després d'aquesta estada inicial a Barcelona, vaig donar classes per a l'Anna a Mallorca; aquest va ser un altre moment increïble, en el qual vaig fer amics i vaig ampliar horitzons. Allà vaig conèixer la ballarina i professora Carmen Senra, que tenia moltes ganes d'explotar el meu vessant aventurer i em va proposar que em traslladés a viure a Espanya per fer de professor a la seva escola de Madrid. Mentre rumiava la seva proposta, vaig tornar a la companyia d'Alvin Ailey als Estats Units, però vaig patir una lesió a l'esquena que em va obligar a modificar la meua carrera com a ballarí professional. Així, doncs, el 1980 vaig fer les maletes i em vaig traslladar a Madrid.»

#### *Ensenyar, crear i aprendre a Espanya*

«Una de les primeres coses que vaig fer a Espanya des del punt de vista pedagògic va ser dissenyar la meua pròpia metodologia per ensenyar dansa jazz i dansa moderna a partir del que jo havia après i de les meves actuacions. El jazz tenia una forta influència d'Alvin Ailey, que alhora es basava en la tècnica de Lester Horton i en la tècnica de jazz de Jack Cole. Però també tenia altres fonts d'inspiració, com

Pepsi Bether i el seu ball *upbeat* de jazz negre dels anys cinquanta i seixanta i l'estil suau afrocontemporani de Nat Horne, que, al seu torn, tenia influències de Matt Mattox i també era exballarí de la companyia d'Alvin Ailey. Pel que fa a la dansa moderna que ensenyava, es basava, gairebé de manera exclusiva, en la tècnica de Martha Graham, tot i que també hi havia elements de la meua formació a partir de les tècniques de José Limón i Lester Horton. Alguns alumnes tenien opinions dispars sobre el rigorós treball de terra de Graham, però entenien que aquesta tècnica ajudava a formar ballarins amb una forta expressivitat. Crec que el que els agradava més de les meves classes era que fossin molt ballables, que els aportés context històric i que valorés l'expressió individual. Malgrat que estava instal·lat a Madrid, vaig fer cursets a tot Espanya i arreu d'Europa. Això em va oferir una oportunitat única tant d'ensenyar dansa com de viure cultures diferents.

»Naturalment la coreografia també era important. A Madrid vaig muntar unes quantes obres de dansa per als alumnes de l'Anna i amb Carmen Senra. Diria que dues de les millors obres que vaig crear van ser un solo de jazz modern per a Carmen Senra i una obra en grup per a Anna Maleras (*Danzad, malditos, danzad*). També vaig fer classes de dansa moderna al Ballet Nacional sota les ordres de Víctor Ullate i Maia Plissétskaia, i vaig coreografiar obres per als seus alumnes. Crec que durant aquest temps vaig aportar un sentit de forma fundacional a la creació de la dansa moderna que era relativament nou a Espanya. Segons Delfí Colomé, diplomàtic català i historiador de la dansa i la música, tot aquest treball em va fer mereixedor d'un lloc com a "pioner" de la dansa moderna a Espanya. Pels volts del 1990 havia creat la meua pròpia petita companyia de dansa amb seu a Madrid. Tot i que no vaig produir un repertori d'avantguarda gaire extens, la meua contribució al món de la dan-

sa va ser respectada i fructífera. I el més important és que em vaig trobar explorant una veu molt humanística en la meua obra que intentava expressar-se sobre les maneres en què senten les persones i com interactuen entre elles. El 1995 l'Associació de Professionals de la Dansa de Madrid em va homenatjar en reconeixement a la meua trajectòria com a ballarí, coreògraf i professor.»

### *Moment d'anar-me'n*

«Als anys noranta, expressions més joves com el hip-hop van començar a agafar el relleu de la dansa jazz a Espanya. La dansa moderna es va decantar cap a plantejaments més experimentals, com el *Tanztheater* carregat d'emotivitat de Pina Bausch i altres estètiques notòries de la dansa europea. En aquell temps, a més, Espanya havia produït un grup extraordinari d'artistes en tots els gèneres de la dansa que estaven preparats per definir el futur de la dansa i crear obra nova que respongués als seus interessos i experiències. A aquesta vitalitat del sector va contribuir l'auge creixent de la dansa en general i l'ajuda de diversos organismes del Govern espanyol, que van aportar finançament per a les millors mostres d'aquestes noves expressions. A més, el teixit social d'Espanya estava canviant de manera radical. Vaig deixar de ser el personatge exòtic. Havien vingut un gran nombre de professors de prestigi a formar els joves ballarins espanyols, i l'actitud cap als estrangers va començar a canviar, tot i que en comparació amb molts altres països, Espanya encara mostrava una actitud força més oberta cap als estrangers.

»Aquest canvi va arribar en un moment de la meua vida en què vaig sentir la inquietud d'explorar els aspectes teòrics de la pedagogia de la dansa, de la mateixa dansa i de la cultura. Cada cop estava més convençut que va ser la potent materialització cultural del treball d'Alvin Ailey amb la



*Anna Maleras amb el seu gran amic Delfi Colomé.*  
Fotografia d'AD. CAM

seva companyia de dansa, que havia vist feia ja molts anys, el que em va portar a ballar per primer cop. Per exemple, la seva obra mestra, *Revelations*, explicava una bella història espiritual sobre la humanitat, però també reflectia les arrels culturals de les persones negres. Vaig començar a sentir la necessitat de plantejar-me preguntes i d'escriure sobre la naturalesa i la història de la dansa com un fenomen cultural. Volia indagar sobre els motius que porten la gent a ballar, com podem ensenyar els nens a ballar, i quin significat té tot això amb relació a les nostres existències individuals i col·lectives. Aquestes preguntes em conduïrien al món de la pedagogia, de la filosofia, de la cultura i de la història, i va ser en aquell moment que vaig pensar de tornar a casa, als Estats Units, i a la universitat.

»Quan vaig marxar, l'any 1995, sentia que Espanya m'havia ensenyat tant de la vida, la bellesa i la humanitat, com jo li havia ensenyat de la dansa com a art. Per això estaré eternament agraït, sobretot a persones com Anna Maleras i Carmen Senra (per posar dos exemples), que em van proporcionar un espai artístic vital i obert per poder dedicar-me a ensenyar i explorar. A més, a Espanya vaig tenir una vida social meravellosa i potser això és el que he trobat més a faltar.»

# Agraïments

Els darrers agraïments els vull dedicar al meu actual equip de professors, amb el qual comparteixo les ganes, la il·lusió, i la filosofia del treball que mantenen viu l'esperit de l'Estudi.

A Joana Marí, la meva filla, amb qui comparteixo la passió de l'ensenyament de la dansa i el desig de seguir despertant les ganes de ballar a petits i grans.

A Heidi Consegal, incansable treballadora i entusiasta de la dansa.

A Alba Marcos, que he vist evolucionar primer com a alumna, després com ajudant i finalment com a mestra al meu costat.

A Aïda Segura, inquieta, creativa, plena d'energia, de ganes i d'idees.

A Anne Mittelholzer, gran mestra, coreògrafa, ballarina, artista i amiga.

A José Manuel Rodríguez, responsable de dansa clàssica de la formació professional, sempre lluitant per complementar tots els contemporanis de l'escola, polint i construint amb excel·lència la base clàssica dels alumnes.

A Bernard O'Reilly, l'energia del jazz feta persona.

A Meritxell Ballús, a qui he vist créixer des de petita, alumna de la formació als seus inicis, ballarina i mestra.



*Anna Maleras i la seva filla, Joana Marí, el dia que li fou concedida la Creu de Sant Jordi. Palau de la Generalitat 2008.*

Fotografia d'AD. CAM

A Francisco Lloveras, a qui ja a 18 anys vaig «enganxar» al món de la dansa.

A Sandrine Rouet i Jordi Ros, que he admirat sempre com a ballarins i ara també tinc la sort d'admirar com a mestres.

A tots, els professionals que admiro, moltes gràcies per seguir al meu costat, per seguir creient en el meu projecte, per compartir-lo i fer-lo vostre i, sobretot, per seguir fent-lo possible.

ANNA MALERAS

## Fàbrega Górriz, Jordi



Foto: Jordi Parra

Doctor per la Universitat Autònoma de Barcelona, amb la tesi intitulada: «*La interpretació en la dansa: una proposta pedagògica per crear vida escènica a través del moviment.*» Llicenciat en Art Dramàtic i Titulat en Mim i Pantomima per l'Institut del Teatre de Barcelona.

Director del Conservatori Superior de Dansa de l'Institut del Teatre de Barcelona des del curs 2013-2014. Sotsdirector del Conservatori Superior de Dansa, 2008-2013.

Coordinador dels «Quaderns de dansa» de la revista *Estudis Escènics* de l'Institut del Teatre de Barcelona des del 2007.

Des del 2010 forma part de l'equip docent del Màster Oficial Interuniversitari d'Estudis Teatral (MOIET) coordinat per la Universitat Autònoma de Barcelona.

És professor d'Interpretació del Conservatori Superior de Dansa i d'IT Dansa Jove Companyia de l'Institut del Teatre de Barcelona.

Ha estat professor d'Interpretació del Conservatori Professional de Dansa, professor de Direcció d'Actors de l'Escola Superior d'Art Dramàtic, professor d'Entrenament Actoral i professor de Tècniques d'Interpretació a l'Institut del Teatre de Barcelona.

Ha treballat la interpretació en més de 25 coreografies. I durant vint-i-dos anys ha treballat com a actor i director. Des del 2007 ha publicat diversos articles, pròlegs, etc. entorn del món de la dansa i les arts escèniques.