

## Cataluña: La danza en el siglo XX, una historia truncada. Etapas históricas y estéticas

*Ester Vendrell*

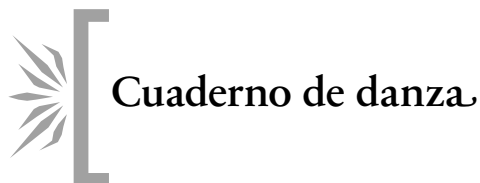
La historia de la danza en Cataluña a lo largo del siglo xx ha sido una historia truncada, condicionada por el marco político y social y el contexto cultural.

En el pasado siglo xx podemos distinguir tres etapas claras y definidas respecto a la creación coreográfica, a la conexión con la vanguardia internacional así como respecto a todo aquello que entraña la construcción de una escuela y por lo tanto de una identidad.

Así pues, y en este mismo sentido, podemos identificar tres periodos que corresponden a una primera etapa que se inicia a principios de siglo y finaliza al final de la guerra civil (1900-1939); una segunda etapa que coincide con la dictadura franquista (1939-1975); y una última etapa que corresponde a la época de la democracia, iniciada a finales de 1975 y que llega hasta la actualidad.

En el contexto de la danza estas tres etapas se caracterizan por unas rupturas que acabarán determinando su estado actual. Tales rupturas supusieron el olvido de géneros, la disolución de pedagogías y escuelas y, en consecuencia, una creación coreográfica que empieza de cero con cada generación, lo que crea un sentimiento de orfandad y obliga a construir cada vez nuevas bases. Pero, sobre todo, queda de manifiesto la inexistencia de un repertorio, de unos maestros reconocidos como tales y de una tradición renovada. Por lo tanto, no existe ningún tipo de memoria viva de nuestra historia.

La primera etapa de apertura política y social y de asentamiento de las bases sociales y culturales de la Cataluña moderna, que se inició en el renacimiento y continuó durante las épocas del modernismo y el



noucentisme, coincidirá con la entrada de las primeras corrientes estéticas y las primeras teorías de renovación del movimiento y de la danza teatral. Éstas estarían representadas por el duncanismo, con bailarinas como Josefina Cirera y Àurea de Sarrà sin dejar, sin embargo, una huella sólida como base pedagógica para una danza libre que, más allá de incidir en una renovación visual y formal del hecho coreográfico, imprime en la danza un valor de crecimiento y de desarrollo humano.

La influencia exótica y orientalista personificada en la bailarina Ruth Saint Denis en la escena internacional, lo estuvo en la nacional por la artista Tórtola Valencia. A pesar de ser sevillana de nacimiento, su relación con Cataluña y Barcelona sería importante, primero bailando en los escenarios barceloneses y después retirándose a Barcelona tras la guerra civil. Su silencio artístico y su legado descansan en los fondos del MAE<sup>1</sup> del Institut del Teatre.

Tórtola Valencia desarrolló una carrera artística a nivel internacional que la llevó por escenarios de Europa y América, donde su talento fue reconocido por intelectuales de la talla de Valle-Inclán, Eugeni d'Ors, Ramón Gómez de la Serna, Anselmo Nieto e Ignacio Zuloaga, entre otros. Las bases estéticas de su trabajo fueron construidas a partir de la innovación plástica y el anti-academicismo a través de la influencia de los Ballets Rusos de Diaghilev, así como de las aportaciones e inspiraciones orientales de Ruth Saint Denis y el trabajo visual de Loie Fuller.

El dalcrozismo fue uno de los grandes focos de renovación musical, pedagógica y plástica que se produjeron en el mundo de las artes en el primer tercio del siglo xx. De la mano del maestro Joan Llongueres,<sup>2</sup> y con la creación del Institut de Rítmica i Plàstica en el marco del Orfeó Català en 1912, se plantó la primera semilla y se sentaron las bases de un movimiento que se proyectaría tanto en el mundo profesional de las artes escénicas como en la pedagogía aplicada en las escuelas, y

como herramienta terapéutica a partir del ritmo.

La vertiente más artística se manifestaría gracias al vínculo con la Escuela Adrià Gual, donde se formaron actores y donde el propio director escénico bebió de las influencias y conceptos de renovación plástica y visual que circulaban por Europa. Como ejemplo de aquel contexto destacaríamos la representación de la obra *El burgués gentilhombre* por el Teatro Íntimo de Adrià Gual (1926), que tuvo lugar en el Coliseo Pompeya y en el Palau de la Música de Barcelona con acompañamiento musical de Pau Casals y por Joan Llongueres, Aureli Capmany dirigiendo las danzas y la intervención de Joan Magrinyà.

Joan Llongueres incidió en el plano pedagógico y musical con su método rítmico y de canciones con gestos, formando un gran número de profesores de música, introduciendo la rítmica en las escuelas municipales así como en el Institut Escola de la Generalitat de Catalunya. El dalcrozismo se extendió durante más de quince años hasta que su escuela fue cerrada de nuevo por problemas políticos después de la guerra civil, y fue abierta en tiempos democráticos por las hijas y nietas del maestro. El dalcrozismo<sup>3</sup> permaneció como pedagogía musical para niños, siendo impartido en un amplio círculo de escuelas laicas catalanas, lideradas por ex alumnas, pedagogos e intelectuales de la etapa de la segunda República, que mantuvieron su influencia durante los últimos años del franquismo. Así mismo, a principios del siglo xx, apareció un grupo de escuelas pioneras también en nuevas pedagogías. Éstas potenciaban una educación activa y holística del niño, poniendo énfasis en la educación a través de las artes.

Respecto a la danza «moderna» expresiva, tanto en la vertiente europea representada por El Ausdruckstanz, como en la vertiente norteamericana, no hubo constancia de influencia, contaminación o intercambio. Una corriente que, a pesar de verse truncada en Europa por el nazismo y la se-

gunda guerra mundial, estableció las bases de la danza contemporánea y de la renovación del ballet de muchos creadores europeos de los años cuarenta y cincuenta. Esta corriente ha sido revisada y actualizada tanto teórica como artísticamente por la última generación coreográfica europea. El único vínculo estrecho que se puede establecer con esta tendencia es la breve estancia del bailarín y creador Joan Tena en la escuela de Harald Kreutzberg en Suiza, que en los años cincuenta cimentaría los planteamientos de trabajos suyos como *El mandarín maravilloso* de B. Bartok, con su formación Ballet Joan Tena.

Pero, sin duda, el gran foco de penetración, influencia y contacto con la vanguardia en la evolución de nuestra danza fueron los Ballets Rusos de Diaghilev y sus actuaciones en el Teatre del Liceu de Barcelona. Las reiteradas actuaciones<sup>4</sup> de esta formación, tan relevante para la evolución de la danza y de las artes escénicas europeas, marcaron el inicio de una modernización y crearon una tradición en nuestro país.

Por un lado, el sueño de un ballet catalán que integrara pintores, compositores y bailarines, y, por el otro, una admiración por la renovación de la danza académica que aquí ya había penetrado con fuerza en el siglo XIX con las compañías italianas y francesas, y que contaba con maestros como Ricard Moragues y Pauleta Pàmies, pero sobre todo con artistas internacionales como Roseta Mauri en los tiempos del ballet romántico.

Gracias a las figuras de Joan Magrinyà y Joan Tena, así como de un gran número de intérpretes, la admiración por el ballet penetra en Cataluña, beneficiándose del reconocimiento por parte de un amplio núcleo de intelectuales y artistas, entre los cuales se encuentra el crítico de arte e historiador de la danza, Alfons Puig.

Es indudable que con el relevo de Joan Magrinyà como coreógrafo de las óperas del Liceu y con el inicio de sus recitales en 1932<sup>5</sup> se puso la primera piedra para iniciar un movimiento coreográfico que pretendía

consolidarse en imagen y semejanza de lo que estaba sucediendo en Inglaterra, Francia, y lo que sucedería en Holanda, Suecia y en muchos otros países europeos con los que Joan Magrinyà estaba en contacto.<sup>6</sup>

El contexto del franquismo aisló el país de posibles influencias e intercambios y por lo tanto artística y pedagógicamente hablando sufrió un retraso que se reflejó en la técnica de los bailarines, en la imposibilidad de acoger maestros de reconocimiento internacional y, sobre todo, en la planificación de una cultura desde un estado de derecho que difundiera y consolidara el arte de la danza. La presencia de Magrinyà como coreógrafo del Liceu fue un primer paso para el establecimiento de una tradición de ballet que en seguida se vio limitada por el contexto de la época y los intereses del teatro.

El neoclasicismo imperante en Europa y América pasó de largo en Cataluña, y sólo se vio reflejado en la estructuración coreográfica y el estilo de las compañías privadas de danza española que surgirían con fuerza a partir de finales de los años cincuenta, tras un largo exilio, y que esencialmente residían en Madrid.

A pesar de todo, Joan Magrinyà —paralelamente a su trabajo en el Teatre del Liceu como coreógrafo de las Temporadas de ópera— fundó en 1951 su propia compañía, los Ballets de Barcelona. Joan Tena, desde la iniciativa privada y con el apoyo de mecenazas, creó los Ballets Joan Tena (1954-1957). Con ambas compañías se construyeron los cimientos de una profesión. Una profesión que no se llegó a normalizar en ningún sentido a imagen y semejanza de los países europeos, tal y como era su deseo.

Al mismo tiempo se plantó la semilla de una Escuela de Ballet en Barcelona. Por un lado la Escuela de Danza del Institut del Teatre —inaugurada en 1944 y dirigida por el propio Joan Magrinyà— y por otro lado, la danza clásica se extendió en Barcelona de manera no oficial de la mano de maestros y ex bailarinas como Marina Noreg, Madame Elsa, Paul Goubé y otros bailari-

nes extranjeros instalados temporalmente en Barcelona:

Al contrario de lo establecido en los Teatros de Ópera de todo el mundo, aquí el terreno de la Danza era un espacio del dominio único y absoluto de Juan Magriñá. Las señoras María Josefa Izard, Marina Goubanina, Elsa Van Allen, Joop van Allen, en un tiempo Paul Goubé, Edmond Linval, ambos de la Ópera de París, Sacha Goudine y Boris Stroukoff en otra escala de valores, sin olvidar a Emilia García, de indudable talento y sensibilidad para la danza llamada «libre» a lo Duncan, eran nombres que merecían haber traspasado el umbral del Liceo para llenar, con sus clases y coreografías, el jardín encantado que los empresarios señores Mestres, Arqués y Pamias, reservaron en exclusiva y durante más de 40 años a Juan Magriñá. No es mi intención criticar la labor que ejerció éste, siempre correcta, pero limitó unos horizontes en los cuales otros grandes teatros de ópera alcanzaron gran fama y prestigio.<sup>7</sup>

Pero el terreno de la danza no fue exclusivo del ballet durante todos estos años. La tradición había calado fuerte y la escuela bolera y el flamenco eran una realidad y tenían una presencia en nuestra cultura. El mismo Joan Magrinyà fue discípulo de los maestros Coronas en la escuela bolera, y del maestro Bautista en baile español. En sus recitales y creaciones siempre combinó las danzas de raíz española con la creación académica. Sus fundamentos pedagógicos abrazaban las dos tendencias: la danza académica y la escuela bolera y el baile español.

El flamenco, por otra parte, era una realidad cultural evidente que se manifestaba en diferentes estratos de la sociedad. Gracias a los Cafés Cantantes invadía las noches de fiesta, siendo la base de grandes carreras profesionales como la de la gitana barcelonesa Carmen Amaya. Sin ir más lejos, en 1933, Joan Magrinyà y Carmen Amaya compartieron programa en un espectáculo organizado por los Amigos del

Arte Nuevo (ADLAN). Como muy bien relata Francisco Hidalgo Gómez, Barcelona ha sido, fuera de Andalucía, uno de los focos importantes del flamenco:

Como hemos expuesto en otras ocasiones, Catalunya, y más concretamente Barcelona, ha sido desde hace más de un siglo uno de los enclaves donde el Al Arte Andaluz, el flamenco, ha tenido una difusión notable fuera de su ámbito nativo. Catalunya ha dado más figuras relevantes dentro del mundo flamenco que algunas provincias andaluzas. Así mismo tan sólo Sevilla y Madrid superarían a Barcelona por número de locales. La década de los veinte de este siglo y la primera mitad de los treinta es una época especialmente activa para el flamenco en La Ciudad Condal; es la segunda localidad flamenca de España, más que Barcelona, sólo Madrid.<sup>8</sup>

Pero el Flamenco también fue vanguardia:

En los años veinte y treinta se produce un cambio positivo en la apreciación del flamenco: esos años enmarcan la aceptación del flamenco por destacados intelectuales de proyección exterior y la inserción del mismo en los movimientos de vanguardia que caracterizan el arte europeo del siglo xx en todas sus facetas: teatro, música, literatura, danza, escultura, pintura, etc.<sup>9</sup>

Y en el contexto de esta vanguardia se planta la semilla del flamenco teatral del siglo xx y de la estilización coreográfica con creadores como Antònia Mercè «La Argentina», Vicente Escudero y Encarnación López «La Argentinita», que lideraron compañías internacionales y deslumbraron a críticos y público de todo el mundo, sin tener nada que envidiar a la Pavlova, Mary Wigman o Isadora Duncan. La seducción del flamenco llegaría hasta Japón donde artísticamente fue reconocido con la creación *Homenaje a La Argentina* (1977) del bailarín butoh Kazuo Ono. Hay que recordar que parte del legado de La Argentina

se encuentra también en los fondos del MAE de Barcelona y que Vicente Escudero instaló su residencia en Barcelona, hasta su muerte en 1980, dejando también como legado su publicación *Mi baile*.<sup>10</sup>

En el terreno de esta tradición han existido en Cataluña profesionales de primera magnitud, pero de nuevo la dictadura condicionó sus vidas. Algunos yéndose al exilio artístico, otros desarrollando su arte en el propio país, con los condicionantes que el régimen imponía. El flamenco adquiriría una connotación peyorativa con el resurgimiento de los *tablaos* que sustituían en los años sesenta a los antiguos Cafés Cantantes, y que fueron «imagen cultural del régimen» y reclamo turístico de un país en apertura.

Así pues, en sintonía con esta tradición, citaremos a artistas que hicieron una gran aportación a la danza española: Mariemma, Emma Maleras, José de Udaeta, Rosita Segovia y José de la Vega, por citar sólo algunos ejemplos. Emma Maleras se dedicó a la pedagogía tras una experiencia profesional en la danza. Con doble formación en música y danza creó una metodología de aprendizaje de las castañuelas de concierto. José de Udaeta, formado con los mejores maestros de danza española y flamenco de la época, como «La Quica»; «El Estampío», Enrique Jiménez «El Cojo» y «Regla Ortega», realizó una larga carrera internacional junto a su pareja de baile, Susana Audeoud, siendo hasta la actualidad un concertista de castañuelas excepcional. Rosita Segovia se inició en Barcelona junto al maestro Magrinyà y en la tradición de la danza española. También se formó en el Habana con Alicia Alonso y los hermanos Alberto y Fernando Alonso entrando en el círculo de los Ballets del Coronel de Basil. En 1953 Antonio Ruiz —cuando funda su compañía privada— la contrata como primera bailarina hasta 1969, cuando abandona los escenarios para abrir una escuela en Barcelona.

José de la Vega llegó a Barcelona en 1953 después de una primera formación y una

trayectoria profesional en Sevilla. Formó parte de la compañía del Ballet Español de Emma Maleras y posteriormente trabajó con Pilar López, hasta que formó su propia compañía con la que realizó giras internacionales, y recibió el apoyo y elogios de los críticos Alfons Puig y Sebastià Gasch. A partir de 1974 se dedicó a la pedagogía en su escuela de Barcelona todavía actualmente en activo.

Por lo tanto, el marco artístico de la primera mitad de siglo está marcado por la renovación de la tradición, con la influencia de la vanguardia por un lado, reflejada en un flamenco teatral, y un creciente interés por el ballet moderno, que desembocará en el neoclasicismo en toda Europa. Sin embargo, quedará todavía pendiente construir una compañía y una escuela sólidas en Cataluña.

El último cuarto del siglo xx, que se identifica con la etapa democrática del país, se caracteriza por una escena coreográfica dominada por completo por la danza contemporánea de tendencia más vanguardista.

Coincidiendo con los agitados años sesenta y un ambiente de apertura, así como de resistencia a la dictadura, una alumna del maestro Magrinyà —Anna Maleras— siguiendo el consejo de su tía —Emma Maleras—, se marcha a la escuela de Rosella Hightower, en Cannes, para ampliar sus estudios de danza clásica. Allí impartía pedagogía Josep Ferran, un bailarín catalán de gran prestigio que había realizado su carrera en Europa. Al descubrir la *modern dance* y la danza jazz, Anna Maleras cambia el objetivo de su viaje y hará de puente, convirtiéndose en la pionera del cambio y de una nueva generación tanto artística como pedagógica. En 1967 abre su estudio de danza en la calle Teodora Lamadrid de Barcelona, iniciando el último capítulo de la historia de un siglo.

La enseñanza de la danza moderna y contemporánea se empieza a imponer en los sectores renovadores y entre los jóvenes de Barcelona. Su espíritu de libertad y sus con-

notaciones estéticas resultan más cercanas a los jóvenes y a los nuevos tiempos que hasta entonces, ya que debido al anquilosamiento de una tradición, no había podido desarrollarse, regenerarse, ni exhibirse de forma fluida en sintonía con la modernidad de los países europeos. En 1974 José Lainez<sup>11</sup> imparte clases de danza contemporánea en el Institut del Teatre. Después, gracias a profesores invitados procedentes de Europa y de América llegan a Barcelona para dar clase en centros privados bailarines como G. Bellini, G. Collins, Gilberto Ruiz Lang y una extensísima lista hasta la actualidad.

Con este dinamismo y entusiasmo, maestros y alumnos empiezan a crear las primeras coreografías exhibidas en muestras de danza (1978, Iª Muestra de danza en el Institut del Teatre) y empieza así un movimiento coreográfico pionero y renovador que llegará a toda España. En 1980 se crea el Departamento de Danza Contemporánea y en 1981 se abre La Fàbrica, espacio de danza y creación liderado por Toni Gelabert.

Con la muerte del dictador, el país entra en una carrera para recuperar las instituciones democráticas y conseguir una «normalización» cultural, educativa, económica y de infraestructuras.

En lo referente a la cultura se debe recuperar el tiempo perdido y actualizarse respecto a una Europa modélica, tomando como referencia Francia, Bélgica y, sobre todo, Alemania. Tras la segunda guerra mundial estos países han evolucionado llegando a ser grandes potencias y constituyendo el núcleo de la vanguardia internacional en el campo de las artes escénicas. Una vanguardia representada esencialmente por las renovaciones de Maurice Béjart, por un lado, y la cultura teatral y plástica americana de la segunda mitad de siglo, por el otro. Esencialmente, esta vanguardia se desarrollará partiendo del teatro radical, el teatro visual, la performance, los happenings y la danza posmoderna, en el contexto de una sociedad bajo los valores de la posmodernidad. Los festivales de teatro

como los de Nancy y Avignon serán los referentes estéticos de programadores y creadores de esta última etapa del siglo xx.

Se inicia, pues, una nueva etapa cultural en España resultante por un lado de las inquietudes culturales de la sociedad civil y de la resistencia de los últimos años del franquismo, y amparada por las políticas culturales que se diseñarán en los próximos años democráticos por el otro. Se caracterizarán por una mirada «iluminada» por el modelo francés de festivales, muestras, políticas y subvenciones.

La danza, sin ninguna hoja de ruta a medio ni largo plazo, tan sólo se verá beneficiada en este sentido por las políticas y la planificación del Departamento de Cultura, que esencialmente vehiculará ayudas a partir del sistema de subvenciones. La danza prosperará también gracias a la planificación teatral y a todos los festivales, muestras, teatros y programaciones que progresivamente servirán para entrar en la escena internacional.

Las estructuras institucionales educativas también se renovarán. Así, entre 1970 y 1980 cambiarán la dirección y los departamentos de danza del Institut del Teatre. En 1974 Joan Magrinyà se jubila y de forma progresiva lo hará también todo el equipo de profesores discípulos y miembros de su núcleo. En 1980 se crea el nuevo Departamento de Danza Contemporánea que tiene la fortuna de contar con dos factores nuevos: los profesores invitados anuales y los talleres de composición para los alumnos, dos elementos clave para el nacimiento y el impulso de una cantera de jóvenes creadores.

En el Departamento de danza española no se produce la misma renovación. Hasta bien entrados los años de la democracia no existe un verdadero relevo generacional que modifique sus planteamientos y que se acerque a la realidad coreográfica. De hecho, no surgen formaciones con raíces de danza española hasta los años noventa: Increpación (1993) y Color (1994). Paralelamente, el flamenco evoluciona como baile en aca-

demias privadas, pero no se ve reflejado en los escenarios de Cataluña. Se rompe el binomio así como el vínculo entre el aula y el escenario al dejar de tener una plasmación artística. La renovación se produce de abajo hacia arriba. Si bien en Cataluña se percibe una nueva generación de flamenco musical, no sucede lo mismo en el terreno de la coreografía.

Por otra parte, la transformación del Departamento de Danza Clásica es poco fluida y contradictoria. Las diferentes «escuelas» o metodologías de donde provienen los miembros del departamento crean contradicciones en los planteamientos artísticos y pedagógicos. La no existencia de una realidad artística paralela a este departamento aleja cada vez más el objetivo del trabajo de las aulas de la realidad profesional internacional. A pesar de que durante esos años vuelven del exilio unos intérpretes catalanes en sintonía con unas realidades sólidas, las mismas soñadas por Magrinyà, no se consolida —ni tampoco se proporcionan los medios para que así suceda— ningún ballet estable, ni tampoco se impulsa un estilo común o metodología.

Así, en 1975, Ramon Soler será el pionero de esta nueva generación fundando el Ballet Contemporani de Barcelona, en el que reúne, bajo su dirección, a un grupo de bailarines surgidos del Institut del Teatre. En 1977, fruto de una escisión interna, se creará el BCB colectivo (1977-1997), por un lado, y la Companyia de Dansa Ramon Soler, por el otro. La primera se orientará como una compañía de danza contemporánea, y la segunda seguiría una tendencia más neoclásica. A la formación neoclásica de Ramon Soler le seguiría la efímera Companyia de Dansa de l'Institut del Teatre (1983-1985) y, posteriormente, una apuesta más seria hecha desde la iniciativa privada: la Companyia de Dansa Dart, dirigida por Guillermina Coll —última discípula del maestro Magrinyà y reconocida bailarina internacional—, convirtiéndose en el verdadero puente generacional. Pero la política de subvenciones limita las perspectivas. A

pesar de las dificultades, a finales de siglo se hace visible una última realidad: IT Dansa, Jove Companyia de l'Institut del Teatre bajo la batuta de Catherine Allard y Guillermina Coll. Un proyecto de arriba hacia abajo, que ha obtenido resultados más que evidentes.

Durante estos años democráticos se ha escrito una nueva página de la danza, formada por diferentes generaciones de creadores contemporáneos emparentados con las vanguardias internacionales y reconocidos internacionalmente. Una generación liderada por Cesc Gelabert, Avelina Argüelles y Àngels Margarit a la que han seguido grupos y formaciones como Ramon Oller con Metros, Lanònima Imperial, Mal Pelo, Danat y un largo etcétera.

Esta nueva generación ha tenido en común el hecho de formarse técnica y estéticamente en las bases de la danza moderna y posmoderna norteamericana esencialmente, a pesar de que cada uno ha entendido la creación siguiendo un imaginario personal muy opuesto. Así pues, la creación coreográfica de estos años democráticos está representada por trabajos con bases abstractas conceptuales o plásticas, de teatro danza narrativa o de yuxtaposición, teatro danza de gran fuerza visual, danza performática e incluso una visión personal del *butoh*.

Contrariamente, los nuevos tiempos parecen haber borrado cualquier indicio de historia y de pasado. Es cierto que con la democracia se hace *tabula rasa* con el pasado más inmediato, ya que el país necesitaba mirar hacia delante y olvidar una etapa histórica difícil. Pero esta amnesia parece también haber afectado algunos géneros y un determinado arte. Las energías de los nuevos tiempos no han permitido un análisis distanciado y exhaustivo sobre el estado de la danza. Tampoco se ha tenido conciencia de la necesidad de una gran renovación, teniendo en cuenta, sin embargo, que existían unas bases y una tradición. Las instituciones, las programaciones, los festivales y las subvenciones han olvidado una

historia condicionada y nada lejana la cual, por un lado, seguía viva en los bailarines que continuaban yéndose al exilio alimentando así las mejores formaciones internacionales, y por otro, los bailarines que engrosaban las filas de las compañías de danza española y flamenco del resto del país. No ha existido casi ningún intercambio coreográfico con las otras comunidades autónomas, y ningún festival exclusivo de danza. Cataluña ha dirigido su mirada hacia Europa y el tiempo ha eliminado del escenario las castañuelas, el flamenco, la danza «estilizada» y toda posibilidad de consolidar el trabajo que otros iniciaron:

Existe una característica sanguínea en el catalán que, unido a la posición geográfica, ha permitido que bastantes de sus creadores tuvieran una visión internacional, global, de las cosas: el catalán rehusará el hecho de ser español, pero proclamará el de ser europeo, occidental. Es decir, pienso que algunos catalanes tienen una aspiración global y que eso es catalán, aunque se produzca en una mayoría muy estricta en lo que se refiere al catalanismo.<sup>12</sup>

## Notas

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

2. Músico, poeta, pedagogo y crítico musical (1880-1953). En 1906 conoció las aportaciones de Dalcroze con el cual se puso en contacto, realizando en 1908 unos cursos de verano en Ginebra. En 1911 siguió un curso académico completo en Hellerau. En 1912, en el marco del Orfeo Català, creó el Institut Català de Rítmica i Plàstica (único en España y de los primeros que existieron en todo el mundo después del de Hellerau). Llevó su método a las escuelas municipales y combinó su tarea docente con la crítica musical y la composición, creando más de un centenar de canciones con gestos para los niños. Su tarea profesional y su aportación a la cultura catalana fueron reconocidas por destacados intelectuales de la época como Alexandre Galí, Agustí Pi i Sunyer, Adrià Gual, Lluís Millet y Antoni Nicolau. Núria Trias Llongueres, "Institut Joan Llongueres", *Educar*, nº5, Ciències de

l'Educació, Universitat Autònoma de Barcelona, 1984.

3. Para una información completa al respecto consúltese MONES I MESTRE, Nèlida: *Joan Llongueres (1880-1953), l'introducció del dalcrozisme a Catalunya. Política, cultura i art del Noucentisme*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2000.

4. Según Alfons Puig la primera actuación en el Teatre del Liceu de Barcelona fue en 1917 —en junio y octubre—, después en 1922, 1924, 1925 y 1927. Tras la muerte de Diaghilev, en 1929, la formación de los Ballets de Montecarlo visitó el Liceu de Barcelona en las temporadas 1933, 1934, 1935 y 1936, dos meses antes del alzamiento militar. PUIG I CLARAMUNT, Alfons: *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español*, Muntaner y Simón, Barcelona, 1944, pp. 99-129.

5. «Por primera vez en nuestra historia local de danza, actúa solo en una función un bailarín español, en un programa íntegro de baile. Juan Magriñá afronta la aventura. El lleno es absoluto, la curiosidad indescriptible. Lástima que el escenario escogido del Teatro Urquinaona sea tan pequeño, insuficiente para un danzarín de escuela clásica, que con dos saltos lo atraviesa». *Ibid.*, p. 109

6. Hay que recordar que en Inglaterra, Marie Rambert, Ninette De Valois y Frederick Ashton le deben mucho a su paso por los Ballets Rusos. Serge Lifar, coreógrafo, maestro y director artístico del Ballet de la Ópera de París surgió de las filas de los Ballets de Diaghilev. Los Ballets de Montecarlo y el mismo NY City Ballet de Balanchine también son hijos de aquella experiencia artística. Joan Magriñà estableció contacto con todas estas formaciones incipientes durante los años anteriores a la guerra civil.

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

8. HIDALGO GÓMEZ, Francisco: *Sebastià Gasch, El Flamenco y Barcelona*, Carena, Barcelona, 1998, p. 7.

9. *Ibid.*, p. 29.

10. ESCUDERO, Vicente: *Mi Baile*, Montaner y Simón, Barcelona, 1946..

11. Nacido en San Sebastián en 1941. Entre 1963 y 1969 vive y trabaja en Ámsterdam, en el seno de Het Nationale Ballet, junto al coreógrafo Rudi van Dantzig. En 1969, de nuevo en el País Vasco, forma el Grupo Anexa que durará hasta 1974, el mismo año en el que se instala en



Barcelona donde hasta 1979 coordinará los estudios de danza contemporánea e impartirá clases técnicas y talleres de composición en el Institut del Teatre. Desde entonces reside y trabaja entre el País Vasco y Navarra.

12. GELABERT, Cesc: «Característiques de la meva obra en relació a Catalunya i Espanya» en GARCÍA FERRER, J. M.; ROM MARTÍ, ed.: *Cesc Gelabert*, Ed. Enginyers Industrials de Catalunya, Barcelona, 1990.



## La interpretación para bailarines

Jordi Fàbrega

El objetivo de este artículo es plantear algunas reflexiones sobre una cuestión pedagógica que para mí es fundamental en la formación del bailarín/ina<sup>1</sup> —la asignatura de Interpretación—, sin entrar en el modelo de escuela ni en la formación global del alumno, que serían objeto de otro debate.

Hasta ahora parece haber un consenso general sobre la conveniencia de trabajar la interpretación en la formación de los bailarines. Así lo demuestra la inclusión de esta asignatura (con el nombre de Interpretación, Teatro, Acting for dancers, etc.), no sólo en el Institut del Teatre y en otros conservatorios profesionales de grado medio y escuelas superiores de danza del Estado español, sino en diferentes y prestigiosos centros de todo el mundo como Mudra de Béjart, la Ópera de París, la PARTS de Bruselas o la Julliard School de Nueva York.

Pero cuando queremos averiguar el peso específico de esta asignatura en la formación de los bailarines constatamos que, hasta ahora, tanto en las escuelas de danza como en los conservatorios y en los decretos que regulan la enseñanza oficial, sólo figura como un complemento formativo, no como un elemento fundamental, cuyos contenidos están basados en el entrenamiento

actoral: hacer interpretación para bailarines significa realizar ejercicios teatrales relacionados con el trabajo del actor. El procedimiento habitual es contratar un pedagogo teatral para impartir unas horas de interpretación al año, con una aplicación práctica que dependerá del currículum del profesor encargado de dar la materia. La variedad de «métodos» es considerable (Le-coq, Grotowski, pantomima, etc.), pero generalmente se recurre al sistema Stanislavski, a menudo mal entendido, o incluso se aplica el método del Actor's Studio directamente a la danza. En otras palabras, no se trabaja ningún entrenamiento interpretativo creado específicamente para bailarines. No existe un perfil de asignatura definido y cada centro de enseñanza lo resuelve, generalmente, en función de sus recursos humanos, con una carga lectiva mínima y un formato muy variable, que va desde las clases semanales hasta los talleres, los seminarios, los *workshops*, etc.

En nuestro país, por ejemplo, los decretos del Ministerio con respecto al grado medio —tanto el antiguo como el nuevo— no consideran la Interpretación como enseñanza mínima. El primer decreto de la Generalitat, en cambio, reconocía la Interpretación como materia obligatoria, aunque sin rango de asignatura autónoma, con la denominación de Caracterización e Interpretación. En el caso de la Escuela Profesional de Danza del Institut del Teatre suponía el 1,5% del horario lectivo de todo el grado medio; ahora, con el nuevo decreto, esta asignatura desaparecerá y la dirección del conservatorio decidirá si la incorpora o no a las horas de libre disposición.

En el grado superior, el decreto del Ministerio y la Generalitat prevén la Interpretación como asignatura obligatoria. En el curso 2007-2008<sup>2</sup> representará el 4,5% en la especialidad de Coreografía y técnicas de interpretación de la danza, y el 3% en la especialidad de Pedagogía —y para el conjunto de la carrera. Si lo comparamos con el Conservatorio Superior de Danza de Madrid, vemos que, aunque en Pedagogía cons-