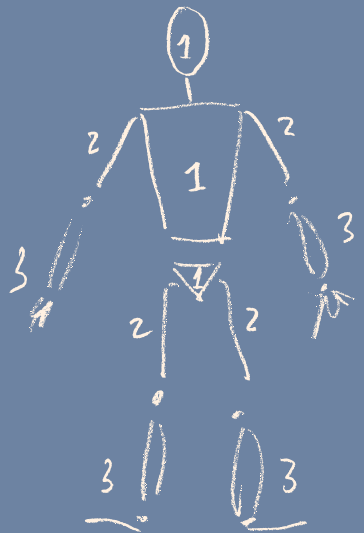


LÍNIIES (2)

apunts de dansa



Director - Editor **Quim Noguero**

Direcció d'art **Ana Barroso**

Il·lustracions **Aimar Pérez Galí** (portada), **Agustí Ros** (portadetes de canvi de secció), **Carles Salas** (tovallonet de paper de la pàg. 82)

Apunts coreogràfics **Cristina Martí Vela** i **Hanna Tervonen**

Fotografies **Josep Aznar** (pàgs. 40, 41 i 42), **Colita** (pàg. 19), **Anna Fàbrega** (pàgs. 18, 24, 27 i 28, a més de reproduccions de les antigues), **Xènia Gumà Marimon** (foto del mural de les pàgs. 76-77), **Roger Rosell** (pàgs. 68, 70 i 71) i **Camila Cassiana i Giovana Redivo** (pàgs. 73, 74 i 75)

Del CSD i d'IT Dansa, escriuen en aquest número **Catherine Allard, Xavi Auquer, Jernej Bizjak, Albert Bonet, Glòria Budría, Lydia Bustinduy, Laia Camps, Joan Casas, Guillermina Coll, Kate Collings, Gonzalo Díaz, Alexis Eupierre, Roberto Fratini, Marina Fueyo, Mar García, Jacob Gómez, Maya Gómez, Rober Gomez, Toni Gómez, María Jurado, Noelia Llopis Giner, Estela Merlos, Vanessa Mingorance, Elena Montes, Lorena Nogal, Quim Noguero, Mabel Olea, Sergio Pla, Paul Pui Wo Lee, Agustí Ros, Tana Rosás, Rosa Schipperijn, Mélanie Suchel, Aina Torné, Mireia Torres, Paola Torrijos, Eva Viaroli, Carlota Vilalta i Tania Ximénez Resina.**

Firmes convidades **Antonio Calderón, Omar Khan** i **Xulián Sambade**

Tancament per a impremta i assessorament gràfic **Eduard Forroll**

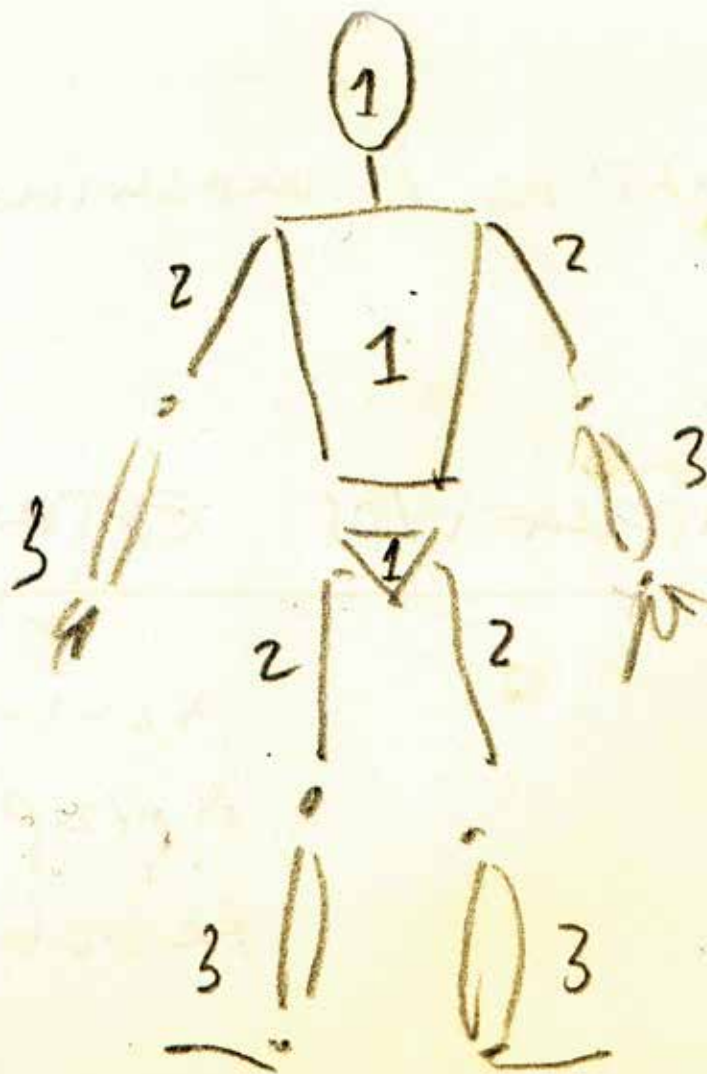
Equip assessor **Alexis Eupierre, Toni Gómez, Lipi Hernández, Roberto Fratini, Juan Carlos Lériða, Montserrat Lloret, Núria Olivé, Aimar Pérez Galí, Bàrbara Raubert, Anna Roblas, Agustí Ros** i **Ester Vendrell**

Impressió **Inom SA**

Juny de 2019

LÍNIIES (2)

apunts de dansa



Recorregut és memòria

Benvolguts/es.

Estem molt contents que tingueu en aquest moment a les vostres mans el segon número del *fanzine* del CSD (Conservatori Superior de Dansa): **Línies, apunts de dansa**, projecte que vàrem iniciar ara fa un parell d'anys amb la complicitat de professors i estudiants, amb la voluntat de fer un recull o llibre de notes del pas per l'escola.

El primer número, el vam dedicar al company Agustí Ros, que va ser professor de la casa i membre de l'equip directiu fins a la seva jubilació, i aquest segon número el dediquem amb molt d'afecte a Jordi Fàbrega, director del CSD fins al juny del 2019, quan ens va deixar sobtadament. També el dediquem al nostre company Carles Puértolas, que es jubila enguany. Puértolas ha estat impulsor i coordinador durant molts anys de l'àrea de salut de l'Institut del Teatre, i com a metge i professor ha deixat a l'escola anys de cura i dedicació. Moltes gràcies, Carles!

Sembla que el destí ens porta a dedicar cada número a algun company o companya de l'equip docent. Cada número ens serveix per fer una mica de memòria, cosa important en una professió tan efímera com la nostra i en un món que va tan ràpid que moltes vegades no tenim temps ni d'agrair la feina del nostres companys/es. Un món que massa sovint es construeix des de l'oblit. No oblidem, doncs, que cada membre de l'equip docent no només aporta el seu coneixement, sinó també la seva personalitat i la seva passió al projecte.

La voluntat d'aquest *fanzine* és la de mostrar una part d'allò que no es fa visible a dalt de l'escenari, però que és una part imprescindible d'allò que fem a l'escola cada dia. Per això volem compartir amb vosaltres escrits, crítiques, reflexions, dibuixos i notes dels vostres companys i companyes d'aquest curs 2018-2019, i aprofitar per donar les gràcies a tot l'equip docent que ho fa possible cada dia.

Esperem que gaudiu molt d'aquesta segona edició, i que aquest espai –aquestes línies i apunts de dansa– ens serveixi per guardar i fer memòria. Deixem que el traç sigui fet de lletra, d'imatges i de moviment. Deixem que sigui fet d'idees, de vivències i de pensaments. Fem d'aquest espai en paper un lloc al qual poder tornar a l'escola d'aquí a molts anys amb alegria.

ALEXIS EUPIERRE
DIRECCIÓ CSD

Portes

«Els convidats van arribant i van omplint tota la casa de color i de perfums». Les paraules de la cançó més coneguda de Jaume Sisa es presenten idònies per obrir les portes d'aquest *fanzone* un altre mes de juny, quan la florida del que ha estat la marxa diària del curs és més evident i la casa (tota la gent del CSD i de l'Institut del Teatre) es prepara per celebrar-ho en família, és a dir, entre amics.

Aquestes línies (coreo)grafiades en l'espai de la pàgina i el temps del curs, aquests fulls d'idees en ple procés de creixement, maduren de nou a l'escalfor dels que hi participen. I aquest cop som molts més. Com més siguem, millor es veuran algunes de les activitats i àrees de coneixement de l'escola que *Línies* mostra tendres. Hi ha bellesa i vida real en allò que aquests apunts de dansa assumeixen tenir d'esbós, de *making off* a la vista, de llibreta real, de miques del que part de l'alumnat fa i pensa, del procés compartit de preparació i maduració de tanta i tanta gent que aviat veurem als escenaris i a les escoles. Que retrobarem encara més creadors, més mestres i més persona del que aquí ja mostren ser.

Per imaginar, però –per ordenar el món i per crear–, també cal memòria. D'un passat que, en examinar-lo, les alumnes se sorprenden que tingui tant a dir-los d'elles mateixes. Descobrint gent que havia sortit d'aquesta mateixa casa, com Isabel Ribas o Àngels Margarit, en un moment en què tenien si fa no fa la seva edat. Reconeixent-hi models possibles. I retrobant, en altres moments d'incertesa i de futur obert, fragments de mapes possibles per a l'acció, el pensament, la creació i la docència. I dic «les alumnes» en femení genèric, perquè sou majoria i, sovint, les més actives. Però val per a tot(e)s.

Jordi Fàbrega creia en la memòria i la sabia vinculada al present. Ho veiem encara ara en la feina que ha llegat a l'escola i en el que ha escrit (sobre la interpretació en la dansa o sobre Anna Maleras i els inicis de la dansa contemporània a Catalunya). Però el juny del 2017 ho vèiem, també, en la il·lusió juvenil amb què va fer-se seu el primer número d'aquest *fanzone* en la festa de final de curs. Per això el volem recordar aquí com a exemple viu de tot el dit i d'humilitat creadora i formadora. Els bons models ens ajuden a traçar els nostres propis mapes. A mirar ahir, per fer i ser avui i demà. Perquè les alumnes sàpiguen que les portes al que pots ser les portes damunt del que fas.

Així que tornem a Sisa i als anys juganers i vitals de què aquest número fa memòria amb Jordi Fàbrega, *Le ciel est noir* d'Isabel Ribas o *El mar* d'Àngels Margarit. Ara –cantava Sisa– «també pots venir tu, si vols. T'esperem, hi ha lloc per a tots. El temps no compta ni l'espai... Oh, benvinguts, passeu, passeu, que casa nostra és casa vostra, si és que hi ha cases d'algú».

Una revista és un cor de veus. Casa mots i imatges de tots.



EN RECORD DE
JORDI FÀBREGA



Jordi Fàbrega Górriz (1956-2018)

Entre l'art escènic i l'acció cultural: un retrat dels inicis

Agustí Ros

Gràcies al canvi de règim polític que s'esdevé a Espanya durant els anys setanta del segle passat, en el país comença a consolidar-se un canvi que venia forjant-se des de la dècada anterior. Es començava a construir un nou paradigma cultural en clau catalana. Els grups teatrals es preparaven per fer el salt cap al nou escenari que prometia una recuperació cultural en tots els àmbits i entre els quals no hi podia faltar el teatre. Les noves generacions d'actors havien d'aprendre i formar-se, obtenint coneixement i tècnica teatral, una de les quals era la tècnica corporal, que havia pres un relleu inusitat.

Durant aquells anys, Barcelona es meravellava amb espectacles forans que començaven a presentar-se a la ciutat. Una de les companyies que havia fet furor era el grup polonès Pantomimentheater Tomaszewski de Wroclaw, que afegia un nou al·licient per al públic amant de l'art del mim i la pantomima. Persones com Anton Font o Albert Boadella amb la seva companyia Els Joglars feia anys que havien obert camí difonent l'art del gest, fent-se ressò de les tendències franceses a partir dels referents de Marcel Marceau, Étienne Decroux o Jacques Lecoq. No era d'estranyar que la nova mirada del polonès Henrik Tomaszewski, amb els seus «coreogrames», despertés tanta curiositat.

La visita de la companyia polonesa va donar peu a organitzar un curs de mim i pantomima a l'Institut del Teatre amb l'actor Leszec Czarnota (que vaig seguir amb devoció). Uns anys després l'actor Pawel Rouba va residir un temps a Barcelona impartint algunes classes a l'Institut del Teatre, fins que poc més tard va rebre l'encàrrec de dirigir una Escola de Mim i Pantomima dins del mateix Institut.

Jordi Fàbrega, que havia començat els estudis d'interpretació a l'Institut, de seguida es va interessar per l'art del gest i es va apuntar a la nova escola de mim amb Pawel Rouba, Irene Rouba i Andrzej Leparski, afegint als coneixements d'art dramàtic que ja havia adquirit els de mim i pantomima. Aquella escola havia de formar una generació de professionals que van influir de manera rellevant en el futur dels ensenyaments d'art dramàtic de l'Institut del Teatre, incorporats com a professors un cop esdevingueren professionals.

Acabat el seu aprenentatge, durant el període 1978-1983 Jordi Fàbrega funda el grup teatral Mim-Gest al costat d'Antonio Calderón, *Willy*, amb la intenció d'elaborar espectacles de mim i realitzar activitats per donar a conèixer aquest art. En Jordi, recollint les seves experiències de joventut (relacionades, d'una banda, amb les colles de sardanistes i, de l'altra, amb el compromís polític antifranquista de l'època), configura una doble mirada d'artista i d'activista cultural que mantindrà al llarg de la seva vida. Efectivament, el grup Mim-

Gest es planteja portar a terme la direcció de la programació teatral de La Cuina de les Arts, una petita sala de l'antiga seu de l'Institut del Teatre al carrer Sant Pere més baix, al costat de la Biblioteca Popular de la Dona, fundada per Francesca Bonnemaison.

L'objectiu de la companyia Mim-Gest fou la programació d'espectacles de petit format a fi de recuperar i renovar les arts parateatral, entre elles la pantomima. El resultat de l'activitat, a part de la programació, es va concretar en la producció i direcció de més de quinze espectacles. La feina feta no cau en sac buit, sinó que acaba essent reconeguda al cap de poc temps. És així com el grup de seguida rep diversos premis no només pel treball artístic sinó també per la direcció de La Cuina de les Arts i la recuperació d'aquestes arts, com ara els premis Aplaudent dels anys 1980 i 1983 del jurat Sebastià Gasch i el Premi Cercle de les Arts Màgiques, atorgat pel Cercle de les Arts Màgiques de Barcelona.

Amb tot, a part de les activitats artístiques, com ara la seva col·laboració amb el grup de mim Els Joglars amb l'objectiu de preparar el muntatge sobre *L'Odissea*, interromput al cap de tres mesos de treball per la detenció del director Albert Boadella, o com la seva intervenció en tant que actor-mim en el muntatge per a la temporada del Grec de Barcelona de la *Primera Història d'Esther* dirigit per Ricard Salvat, es dedica a potenciar la cultura de l'art del mim d'acord amb la seva tendència a la difusió cultural. En aquest sentit, en Jordi organitza la Primera Trobada Internacional de Teatre Parateatral de Carrer, per encàrrec de l'Ajuntament de Barcelona a les Festes de la Mercè.

10 |

A partir de l'experiència de La Cuina, l'activisme cultural d'en Jordi es torna a concretar en assumir la direcció artística de l'espai de la Sala Tecla, dedicada a les arts teatrals alternatives, un espai situat al Centre Cultural Tecla Sala de l'Hospitalet. Igualment col·labora en la creació de nous espais alternatius dedicats a difondre aquest tipus d'art i a crear un circuit estable a la ciutat, com L'Angelot, el Llantiol i molts d'altres locals. És així com durant més de cinc anys dirigeix tallers de mim i pantomima a l'Aula Cultural de Santa Eulàlia de l'Hospitalet, participant-hi amb els seus tallers, a més d'un Festival de Teatre Aficionat a escala d'Espanya. Durant tot aquest període compagina la direcció artística, la creació de nous espectacles i les actuacions amb el grup Mim-Gest, realitzant gires per circuits nacionals i festivals internacionals. En destaquen la Primera Trobada Internacional de Mims de Wroclaw (Polònia), el Festival Internacional de Teatre de Saint Jean de Braye (França) i el Primer Festival Internacional de Mim de Barcelona.

Després d'aquest període inicial es dedicà a incorporar el text en els seus treballs artístics gestuals, així com a la pedagogia i a l'acció cultural. En Jordi feu possible la connexió entre l'experiència artística i la projecció pública. La seva experiència transversal, a cavall del teatre i la dansa, l'empenyen a emprendre un camí que va de l'actor de text a l'actor de gest i al ballari, tot plegat adobat amb un incansable activisme cultural i un compromís amb l'art i la cultura del país, una acció que es veurà reflectida de manera transparent a través dels

anys posteriors dedicats a l'Institut del Teatre com a professor del Conservatori Professional de Dansa, com a director i professor del Conservatori Superior de Dansa i com a expert en la interpretació dels ballarins d'IT Dansa.

Al final de la seva vida, sent conseqüent amb si mateix, en Jordi va projectar tota l'experiència vital a l'escola, dedicant els seus esforços a transformar l'activitat docent en un acte d'acció cultural, a fi de retornar a la societat tot allò que ell havia pogut gaudir.

Antonio Calderón, *Willy*, i Jordi Fàbrega a l'època de Mim-Gest (1978-1983)



En l'enyor de Jordi Fàbrega

Joan Casas

Hi ha en el maresmí encuriosit per la cultura un pòsit estranyament britànic, que d'aquesta misteriosa arrel de les llunyanes illes n'acull tant la distinció com la indiferència davant de l'excentricitat. D'aquesta pasta era en Jordi Fàbrega, fill de la terra que dels nespres en diuen *micacos* i del pebre foll d'Espanya en diuen *aloc*, que és més senyor. Un home d'aquells que ni parpellegen quan els cavalls enfollits de la pluja galopen per rials i rieres, i arrosseguen a mar fang i vehicles i turistes badocs. Calen el monocle. Fumen la pipa.

Aquesta dotació genètica d'elegància temptada d'excentricitat el va portar a indagar en les qualitats del clown blanc, mal anomenat pallaso llest. Va aprofundir en aquesta meitat de la mirada humana, amb la tranquil·litat que donava saber que de l'altra meitat, la de l'agust, se'n feia càrrec un sòlid sevillà de Triana, esplèndid en la seva ingenuïtat revolucionària, de malnom Gülli. Això va fer la mossegada fonda d'un primer aprenentatge, diguem-ho així, bohemí.

I això va obrir la porta als misteris de l'actor. Com s'ho fa un actor per ser-hi? I, quan hi és, com s'ho fa per deixar-nos veure de la seva humanitat només allò que vol? Com podem demanar a un actor que ens faci veure una cosa determinada? Com podem articular la presència d'un actor amb la d'un altre? Com construir una coralitat dalt d'un escenari? D'aquesta alquímia humana en va aprendre els secrets amb un savi que només va descobrir que ho era massa tard en la vida, coses de la timidesa: en Jaume Melendres.

I armat, ara sí, amb un bagatge sòlid, i amb una motxilla immensa de preguntes per respondre, es va enamorar de l'elegància dels cossos que ballen. En particular, d'un d'aquests cossos, dotat a més d'una ànima de diamant, no diré més. Aquí l'aprenentatge va desembocar, ric de braços, com el Nil a la Mediterrània, en l'univers de la dansa.

D'alguna de les preguntes sense resposta en va fer sistema i tècnica: com crear en el ballari la consciència de l'interpret? Com donar-li aliment i suport? Com fer de tot això pedagogia? El pedagog era, a la Grècia antiga, aquell senyor gran que acompanyava l'estudiant a la palestra i a l'escola de les muses. El bon pedagog és encara avui aquell que ha après a fer costat als cent camins que porten els aprenents a les respostes. El gran pedagog és aquell que sistematitza els seus interrogants i que descobreix ell mateix mentre acompanya els descobridors.

D'aquesta pasta es va acabar fent en Jordi Fàbrega. La pèrdua d'un home bo és un dolor irreparable, però la pèrdua d'un gran pedagog és un sotrac de temps terrible per a una escola. I si l'home bo és generós i, només per postres, un gran pedagog? Com ens ho fem amb la buidor?

No saps pas, amic meu, com et trobem a faltar.

Passió i exigència

Guillermina Coll

En Jordi era un home tremendament inquiet. Posseïa una presència carismàtica i elegant de tarannà pausat i tranquil amb un esperit viu i perspicaç, ràpid de pensament i resposta. Es podria dir que comptava amb característiques molt properes a la hiperactivitat, però que ell canalitzava i mesurava de tal manera que no ho deixava percebre. Mai no perdia la paciència, sabia escoltar i podia mantenir converses durant hores, especialment si els interlocutors eren alumnes o amics.

El seu sentit de la responsabilitat en tasques de direcció no li impedia trobar el temps necessari per emprendre altres iniciatives, cercar ajuts, comunicar-se amb personalitats i entitats de prestigi per aconseguir suports diversos per a les idees que, fora de la feina diària, li voltaven sovint pel cap. Idees per tirar endavant projectes al voltant del món de la cultura, en general, per a les arts escèniques i, molt especialment, per a la dansa en particular.

Què va empènyer-lo a ser tan i tan prolífic? Doncs el seu sentit humanístic més profund. Ell sempre deia que li agradava la gent. El seu interès i estima per l'ésser humà, per les persones concretes, era la seva principal motivació i el que li donava forces per seguir i seguir sense aturar-se mai. Treballador obsessionat en la feina, infatigable, pràcticament no parava mai. La seva manera de reposar era canviar d'activitat, posar l'atenció en un altre focus del mateix aparador artístic, cultural i humanístic. Meticulositat i exigència formen part del segell essencial que ha caracteritzat el seu treball. Començar a impartir classes d'interpretació als alumnes del CPD (Conservatori Professional de Dansa), als d'IT Dansa (jove companyia de Dansa) i als del CSD (Conservatori Superior de Dansa) va esdevenir el punt de partida i la motivació principal del que havia de ser el treball de recerca de la seva tesi doctoral. Sortosament, aquesta tesi s'ha convertit ara en llibre (tot just va tenir



temps de fer-ne les darreres correccions). El llibre presenta un plantejament metodològic, i crec que es tracta d'una obra esclaridora sobre què és i de què parlem exactament quan esmentem el terme d'*interpretació* per a un ballari.

Tot i no haver sigut la dansa la seva dedicació principal com a intèrpret, crec que en Jordi ha estat un dels qui més ha fet per ella, i qui més coses ha aconseguit per a la dansa en el terreny institucional dins l'Institut del Teatre i a Catalunya en els darrers anys. Malgrat el seu posat seriós, sempre hi havia implícit en la seva persona un punt de bogeria que li permetia esbravar-se. M'havia confessat que es posava músiques com ara les cançons de la mexicana Paquita la del Barrio, mentre treballava a casa. Crec que el surrealisme, la irreverència i la transgressió li facilitaven l'energia per donar les classes i l'humor necessari per tirar endavant, com a bon artista!

Gaudia del treball amb els joves, l'energia, l'esperit qüestionador... I d'aquí la seva passió: l'aula. El treball a l'aula li donava empena i és on renovava el sentit de la seva tasca en la direcció. En Jordi ha estat un element clau per conduir el CSD a la renovació dels plans d'estudi i l'adscripció a la universitat.

Entre moltes d'altres coses importants del llegat d'en Jordi a l'Institut del Teatre, m'agradaria destacar el següent:

- El llibre sobre l'Anna Maleras, *Passió per la dansa*.
- L'impuls donat per propiciar el Fòrum de Pedagogia de la Dansa 2014.
- La creació del projecte Dansa Solidària amb la participació del CPD, CSD i IT Dansa.
- La creació del Premi de Coreografia de l'Institut del Teatre.
- Propiciar, junt amb els seus col·laborador/res, la participació d'alumnes del CSD al Sismògraf d'Olot, a la Fira de Teatre de Tàrraga i a molts d'altres esdeveniments culturals i artístics de Catalunya.
- El llibre *Interpretación para bailarines. Fundamentos teóricos y cien ejercicios prácticos*.

Molt particularment haig d'agrair-li la confiança que va depositar en mi, proposant-me com a Cap de Pedagogia del CSD: el suport, l'estimació i el respecte que sempre em va fer sentir en el treball en equip que vàrem compartir i, sobretot, la seva valuosa amistat.

Encara ens quedaven moltes coses per fer i aprendre al seu costat!

A la memòria del company

Toni Gómez

—**Hola, company!**

Encara puc imaginar que la salutació ressona en el despatx de la secretaria acadèmica del CSD. Ho deia sovint el Jordi, aleshores director del CSD. Els matins, jo solia arribar abans, després el sentia que obria el seu despatx i, al cap d'una estona més o menys llarga segons el que es trobava, treia el cap i deia això. I si hi era l'Esther Bové, amb qui compartia llavors el despatx de la secretaria acadèmica, feia alguna broma divertida, rèiem i se'n tornava a la feina. En aquests petits espais de salutacions i bromes, compartíem la complicitat d'haver fet tots dos Mím i Pantomima amb el Pawel i la Irene Rouba, i el Leparski.

També freqüentava l'ala dreta dels ascensors, on son els despatxos dels departaments. Quan necessitava sortir un moment del despatx, passejava per aquest passadís i es podia jugar amb ell a fet i amagar, o a jocs de paraules, mímica... La Marta Amatriain el veia passar des del despatx de Pedagogia, i sobtadament el Jordi hi treia només el cap i s'amagava. Hem parlat d'això amb la Marta i, en paraules seves, el Jordi creava així un lloc d'entesa. Tenia la capacitat de rebre't amb un detall de simpatia. Per difícil que fos el que s'hagués de parlar, ell ho abordava des d'una situació d'entesa amable i respectuosa. Tots dos, i també d'altres, enyorem a la sisena planta aquesta predisposició a jugar. Tot i que de vegades els profes fem conyes d'aquestes, quan les fa el director transmeten un tarannà especial. Divertit i entranyable.

Entranyable també quan la malaltia estava apunt de vèncer-lo. Sentia les passes lentes, arrossegant una mica els peus, quan venia a veure'm des del seu despatx. En arribar al meu, li sentia dir:

—**Hola, company! Com va?**

I rèiem. Sí, rèiem. El seu esperit continuava lluitant!

La d'aquest company ha estat una desaparició que em costa d'assimilar. Potser és perquè, si vull imaginar-me'l, encara el veig per tot arreu de la sisena planta i, de vegades, sense voler, em trobo sobtadament el seu nom a l'ordinador, o imatges i fotos, o els objectes que em va passar la Catherine, o quan veig l'Agustí Ros i altres persones afins, amb qui hem compartit tantes reunions. En aquestes, deia sempre «companys!», fins i tot en situacions difícils. Respectuós.



Un dia el vaig felicitar espontàniament per la seva intervenció en un acte. No perquè ho hagués fet bé (que sempre ho feia), o perquè hagués escollit bones paraules (que les trobava), sinó perquè havia estat «elegantot». El terme, tot i que no consta al DIEC, em remet a una elegància sense disseny, roba cara, model, perxa... O més aviat a l'equilibri entre tot allò que dóna a la presència i a l'acció un toc especial i convincent. Amb això em va enganyar, el veia «elegantot» i no m'adonava del que estava per venir. Pensava que se'n sortiria. Elegant.

Fins i tot durant les baixes que va agafar, no deixava de treballar des de casa. L'any passat estava ple de coses –de fet, el d'enguany també–, i si els/les que estem bé hi hem d'invertir hores i esforços per treure endavant els reptes i els projectes del dia a dia, en les seves condicions l'esforç era titànic. Treballador.

La seva inquietud creativa i associativa i la seva capacitat de treball i rigor van dur-lo a generar molts projectes que no enumeraré. Alguns de grans i coneguts, com el Premi de Dansa, i d'altres força desconeguts, com el que vam dur a terme amb la Laura Vilar al centre Guimbarda: un projecte pilot de dansa per a nens amb discapacitats severes. Emprenedor i innovador.

Finalment, dir que li estic agraït. D'una banda, perquè va confiar en mi quan em va proposar per al càrrec. De l'altra, i des que el conec, perquè sempre li he pogut comunicar els meus dubtes, inseguretats, intencions, idees... (també «neures» i tonteries) i m'ha escoltat. Si no podia ser en aquell moment, em deia l'hora de quedar per atendre les meves consultes. Amb això no vull menystenir els lluitadors i lluitadores que n'han pres el relleu. Al contrari, concretament el nou director, Alexis Eupierre, també li ha agraït públicament que li fes confiança. Encara menys puc trobar queixes o aspectes negatius de la seva persona. Ben segur que hi deu haver coses per les quals se'l podria criticar, «només faltaria!» (solia dir ell). Crec que és molt difícil en aquesta vida ser «gran» perquè, entre d'altres coses, penso que consisteix a considerar i valorar el «petit». Em remeto a dos exemples de personalitats de la dansa que trobo que també eren així: Merce Cunningham i Jiří Kylián. Els vaig conèixer als dos sent ballarí, en situacions en què no m'esperava ni que em veiessin, o encara menys que em diguessin res, i tots dos van tenir un moment potent per a algú insignificant al seu costat, un ballarí de Barcelona (aprenent de ballarí en aquells moments). Em van impressionar, els vaig veure encara més «grans».

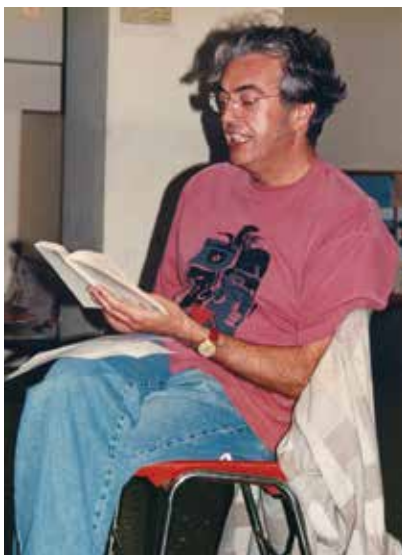
Recupero el fil i trec les cometes: en la meva memòria, avui i sempre el Jordi ha quedat com un dels grans: innovador, emprenedor, treballador, respectuós, elegant, divertit, entranyable... I mim!

Constructor de paz

Roberto Fratini

Amar a quienes se fueron significa, entre otras cosas, tener más razones, y alicientes más sagrados, de detestar todo cuanto detestaron. Jordi detestaba las crispaciones vanas, los complots frívolos, las guerrillas de pasillo. Fue un constructor de paz. Se enfrentaba con sensatez a los conflictos que tenían sentido, y sabía captar con ironía infalible la faceta ridícula de los muchos conflictos endebles, insensatos, vanos, que la casa, por una irresistible vocación teatral, suele fomentar. Jordi fue un vivo ejemplo de paciencia intelectual y de insoslayable pertinacia en construir el modelo de escuela humano y humanista con el que soñaba: un marco pensado para colegiar diferencias y multiplicar excelencias; una comunidad artística e intelectual; un lugar lúcido y feliz. Rechazaba cualquier tentación de que la coherencia de nuestros estudios fuera un efecto especial obtenido por medios expeditivos o autoritarios: sabía que ninguna dogmática le hace un buen servicio a la razón poética. Detestaba simpáticamente los «pensamientos únicos» de toda calaña. Nunca creyó que una única llave maestra fuera a abrir todas las puertas del Gran Hotel Abismo. Y consideraba que poner una teoría débil al servicio de una praxis endeble es la peor manera de imaginar el codiciado matrimonio de pensamiento y poética.

Consideraba la danza una práctica inteligente, y una forma de inteligencia práctica que no admitía descuentos ni de tipo práctico ni de tipo intelectual. No le importaba cierto desorden. Acogió con una especie de satírico fatalismo incluso aquella Chernóbil intelectual que unos fariseos llamaban, muy pomposamente, plan Bolonia. Creía en la objeción de conciencia didáctica e intelectual: fumador –y pensador– sin complejos, que decía que fumar le permitía escupir (o esculpir) en el aire las volutas de la inspiración intelectual, de los suspiros (a veces) o del jadeo que le supuso tener que ejercer a diario, por su posición, las destrezas de una corrección política que, en privado, juzgaba simplemente siniestra. Y para dedicarle, ahora que no está, un brindis de incorrección, admitiré que muchos de mis mejores recuerdos de Jordi van asociados al irreverente resquicio de tabaquismo pensativo que nos concedieron las apretadas agendas de ambos. Admi-



tiré que nos molaba, sobre todo, fumar en la azotea de la sexta planta (está prohibido, pero que nos quiten lo fumado), porque desde nuestra azotea se aprecian unas vistas impagables y silenciosas de Montjuïc. Y allí nos pareció practicable la virtud veladamente olímpica de redimensionar las cosas fútiles, de desenmascarar las trayectorias de escaso alcance, de reconocer las historias profundas. Y disfrutar, compartiéndola, la lección de relativismo que el paisaje sabe impartir.

Toda la aventura de Jordi Fàbrega, como pensador, como teórico, como historiador, fue consagrada a este ejercicio de destilación: a la práctica humanista, risueña y dulce de un escepticismo que permitía quedarse con la sensatez de lo bueno y desechar el sensacionalismo de lo ocurrente. Y así calmar los ánimos. Calmarme. Y llamándome «germà» conseguir que ambos nos sintiéramos, de manera quizá imprudente, más jóvenes y más lozanos. Confío en que llevarse a lugares más seguros la mejor parte de mi juventud residual (pues me sentí extraordinariamente viejo cuando se fue) significó dejarme como una asignatura pendiente la mejor parte de la madurez.

Walter Benjamin escribió: «Si una persona que nos es muy cercana muere, hay en los meses siguientes algo que oscuramente percibimos, algo que –por mucho que nos hubiera gustado compartirlo con él– solo su ausencia hace posible. Lo saludamos por fin en una lengua que él no comprende ya».

O quizás sí.

«Ojalá», diría Jordi.



En cos, cor i ànima

Catherine Allard

Mai no ha tingut tant de sentit, com a propòsit d'un mestre i d'un intèrpret com el Jordi, aquella frase que diu allò de «donar-se en cos i ànima». Amb humilitat i generositat, Jordi Fàbrega aportava experiència, saviesa i profund bagatge als integrants d'IT Dansa. Ho vaig veure clar des que vam tenir la primera entrevista el 2001, gràcies a Agustí Humet, que em va aconsellar de parlar amb ell quan jo buscava algú per impartir les classes d'interpretació a la companyia. Només conèixer-lo, ja vaig intuir que era algú que pensava des de les emocions que mouen el cos. Que ell podia ser de teatre i no de dansa, però que el seu bagatge de mim i pantomima no passava pel text, sinó pel co-neixement d'una corporalitat que podia anar molt bé als joves intèrprets d'IT Dansa: un cos que pensa i sent, un cos que imagina i s'expressa, un cos que, així, aprèn a comunicar-se amb els altres.

Pensar en ell, recordar-lo, encara se'm fa molt difícil i no puc evitar sentir dolor. Des de que el vaig conèixer, la nostra amistat va créixer i, paral·lelament a la seva dedicació a IT Dansa, el Jordi va esdevenir molt aviat un gran amic, algú amb qui es podia confiar i que sempre tenies a prop, donant-te el seu suport. Em consta que ho ha sentit així mateix moltíssima gent que ha tingut la sort de conèixer-lo i de treballar-hi.

El Jordi va començar a treballar a la companyia el curs 2001-2002. Des dels inicis d'IT Dansa, jo tenia clar que hi havia d'haver algú que treballés amb els ballarins per donar-los recursos per *interpretar*, és a dir, per expressar-se amb el moviment. Primer, van impartir les classes altres bons professionals com Muntsa Alcañiz, Jon Davidson i Ramon Simó, però el Jordi s'hi va estar disset anys, en contacte amb totes les promocions i va esdevenir una peça clau del nostre equip artístic.

| 19

COLITA





El Jordi sabia escoltar. Molt. Així que al llarg de tots aquests anys vam poder intercanviar impressions constantment sobre què necessitaven els ballarins. De seguida, va saber establir una relació molt estreta amb ells, i em vaig adonar que els era una influència molt beneficiosa. Hi havia un treball personal amb cadascun dels ballarins, però també un treball d'equip que creava vincles molt especials entre ells. El Jordi treballava amb ells les emocions, la presència escènica i el sentit de les coreografies, entre d'altres aspectes. Calia que possessin intenció en el que feien, des de la veritat de les emocions, del pensament, del cos. Bona part d'aquesta pràctica l'ha plasmat en el seu treball de doctorat.

En aquestes mateixes pàgines podeu llegir què en diuen els ballarins. Parlen de llum, d'elegància, de sentir-se ajudats, de calidesa, d'un somriure amic, de gentilesa, de dir els mots justos i del silenci de qui sap esperar que guanyem autoconfiança per nosaltres mateixos. També d'aprendre a imaginar el que calgui, de sentir-se i somiar, de fer i ser... Parlen de tot això i més, i fa goig perquè no són sols paraules. Reconeixen que el Jordi els ha enriquit el seu treball, que alguna cosa queda d'ell en ells, i em consola saber que, per molt que ja no hi sigui físicament, continua viu en cada persona amb qui va treballar. És tan senzill com que amb ell i com ell, aprenien a donar-se en cos, COR i ànima.

Jordi tenia un gran cor, potser massa gran...

Agustí Ros, Jordi Fàbrega i Eulàlia Bergadà en l'homenatge a Guillermina Coll (2016)

|21



En el record d'alumnes

El Jordi era una persona tranquil·la i pacient. A les classes, tractava de compartir amb nosaltres tot el seu coneixement i experiència. Volia connectar amb cada alumna i treure partit a les particularitats de cadascuna de nosaltres.

MIREIA TORRES FERRAGUD

Com a professor, el Jordi Fàbrega em va semblar sempre una persona molt aguda a l'hora de destacar les teves característiques com a ballarina: sabia donar-te la indicació que necessitaves i que no sortia.

GLÒRIA BUDRÍA FERNÁNDEZ

El Jordi era un amant apassionat de la seva feina. Em sembla que no era entès per tothom, però era algú que tenia clar què significava interpretar en la dansa i la importància que té. Amb ell tenia sobretot bones converses sobre aquesta qüestió i les disfrutava molt. Era seriós de cara a enfora, però dolç i proper quan el coneixies. Sempre em va donar suport, i alguna vegada fins i tot em va fer pujar a l'escenari del Mercat de les Flors per presentar els premis que atorga l'Institut.

Tenia energia i era contundent, elegant i discret. És la persona que amb sols cinc minuts em va donar directrius clares per treure una interpretació que no m'hagués esperat, que fins i tot em va sorprendre a mi mateixa: sí, em va ajudar a sorprendre'm a mi mateixa. Recordo el que em deia: «deixa de ballar per als altres i balla per a tu, no saps fins a on pots arribar quan ho facis». L'any passat vaig començar a fer-li cas. Llàstima que ell ja no pogués veure-ho perquè estava malalt. Era un bon professor. Sempre el recordaré. Sempre el duré al cor amb molt d'amor. Encara em cau una llàgrima per dins quan hi penso.

AINA TORNÉ DUOCASTELLA

Jordi Fàbrega era un profesional con muchos conocimientos y con mucho interés por compartir su experiencia, tanto de posibles referentes y teorías escénicas como del conocimiento en

general. Buscaba incidir en nosotras y motivarnos a llegar más allá de lo que primero podíamos creer. Es cierto que pertenecía a una red más clásica que la actual, pero siempre estaba con disposición abierta a escuchar lo que fuera del nuevo mundo artístico que hoy aún está a medio construir.

MARÍA JURADO

D'en Jordi en recordo la calma. I el convit a explorar-me, a investigar sobre mi mateixa. Em va ajudar sobretot a posar nom i a entendre allò que, durant tants anys, havia interpretat sense ser-ne conscient. Com a mestre, sabia estar present i deixar-te fer.

A sisè del Grau Mig de Clàssic, el nostre curs del 2003-2004 recordarà sempre l'anècdota de «l'ou fregit», arran de l'exercici en què cadascuna de nosaltres havia de portar una fotografia per interpretar-la a classe. I jo tinc especialment present el treball d'interpretació sobre el personatge de la Billie Holiday que ens va fer a la Raquel Miró i a mi, quan la Catherine Allard va adaptar el solo que havia ballat al Nederlands Dans Theater.

Li agraeixo molt especialment l'empenta per començar els estudis del Grau Superior, per com va ajudar-me a comprendre i a superar algunes de les dificultats teòriques de la dansa.

EVA VIAROLI SARRÀ

Al Jordi Fàbrega el recordo amb molta tendresa. Vaig aprendre molt a la seva assignatura i encara faig servir moltes de les imatges que em va proporcionar a les classes. Al Jordi el vaig tenir com a professor fa quatre anys, al meu primer any del CSD, concretament a l'assignatura d'Interpretació, i el que més me'n va quedar són els exercicis d'imaginació que ajudaven a la posició corporal i a la projecció de la mirada com a intèrpret. En la seva assignatura havíem de fer un solo i el recordo com el primer solo que vaig disfrutar de tal manera que, en el mateix moment d'acabar, ja no recordava què havia fet, com si hagués entrat en un estat de *trance*. I això no em va passar la primera vegada que havia fet el solo, sinó a l'última repetició, quan el vaig fer tenint en compte les indicacions que ell m'havia donat. El Jordi era un professor que transmetia amb molta generositat els seus coneixements. Confia en els alumnes. I, al seu costat, l'alumne sentia que creixia i que també podia ser «mestre».

MAR GARCÍA MERCADER



El Jordi era una persona molt agradable, que anava molt a l'essència i a les sensacions.

LAIA CAMPS MOLL

Tuve a Jordi Fàbrega en la asignatura de Interpretación, y me gustó mucho su manera de impartir las clases, cómo explicaba las cosas, su generosidad, lo buena persona que era. Motivaba a los alumnos y siempre sabía sacar lo mejor de cada uno. Recuerdo con cariño las palabras que me dedicó el día que íbamos a presentar en clase el solo de cada una. Yo estaba un poco nerviosa, y me dijo: «Carlota, està bé, està bé, no tinguis por». Tan solo con eso, ya pude interpretarlo mucho más tranquila y, al terminar, me dijo que había estado muy bien.

CARLOTA VILALTA CONSOLACIÓN

El Jordi era humil, amb ganes de transmetre el seu coneixement, divertit i proper. Ens tractava de tu a tu. Li interessava el que poguéssim dir, i sempre estava disposat a ajudar-nos.

PAOLA TORRIJOS ESCUER

Parla IT Dansa

When Catherine was not happy with my interpretation of Petrushka, Jordi was the one helping me out do better through rather embarrassing but very useful exercises. I remember I had to sing and shout in front of the company while dancing the solo and I did not understand why at first. Later on it all made sense. I will never forget his advice, which has stayed with me until today: “No matter what the action is, you always have to know of why you are doing it, and then you need to find an inner motivation for it as well”

Jordi Fàbrega was and will remain my George Clooney forever! (this is how I called him, behind his back and in front of his face, ever since we met)

JERNEJ BIZJAK (IT DANSA 2010-2012)

Recuerdo casi cada día una clase de interpretación con Jordi que nos hablaba de encender nuestra luz interna! No sé si fueron sus palabras o su manera de enseñárnoslo, pero cada día sigo acordándome de esas palabras.

Gracias, Jordi, por todo lo que nos has dado.

JACOB GÓMEZ RUIZ (IT DANSA 2014-2015)

Bé, només dir que em va saber molt de greu que el Jordi ens deixés. Era un exemple i un crack.

Les seves classes eren divertides i t’obligava a treure parts menys conegudes de tu mateix. Lamentablement, no en vaig tenir gaires classes, però m’hauria agradat aprofundir-hi més. A part, era un tio collonut i sempre reia amb ell.

Petons a tota la casa, sempre amb vosaltres.

XAVI AUQUER GÓMEZ (IT DANSA 2009-2010)

Bonjour,

J’ai tout de même bien pensé à vous et j’ai été très surprise par cette triste nouvelle.

Je n’ai pas vraiment d’anecdote avec Jordi mais le souvenir de quelqu’un de vraiment gentil et drôle. Il m’a aidé à prendre confiance en moi et avait toujours le petit mot juste quand je sortais de scène. C’est un souvenir plein de douceur, de gentillesse et l’image d’un sourire communicatif que je garde de lui.

MÉLANIE SUCHEL (IT DANSA 2012-2013)

An inspiration and a character. Your kind words and generosity I'll cherish and those days in IT dansa with you I'll remember forever. It seems like yesterday we were interpreting animals with you in class, your joy and charisma you brought to us was so special - and Those moments, i wished could of lasted for longer.

To a wonderful person. You'll be missed dearly from us all.

KATE COLLINGS (IT DANSA 2016-2017)

Querido Jordi.

Te has ido, pero dejas mucho en cada uno de los que tuvimos la suerte de trabajar contigo.

Gracias por las enseñanzas y los buenos momentos.

GONZALO DÍAZ (IT DANSA 2009-2010)

En Jordi va recomanar als ballarins d'anar amb la coreografia, cadascú dintre del seu rol i, a més a més, a parlar en el seu propi idioma del que estava pensant i vivint.

Un exercici perfecte per posar en pràctica i en la realitat les emocions d'un intèrpret i donar vida als nostres profunds sentiments a l'escenari.

Aquesta eina la porto amb mi, cada vegada que sóc al teatre :)

Amb molt d'amor,

MAYA GOMEZ (IT DANSA 2011-2012)

A menudo no sabes en qué momento exacto surge un cambio en ti. De lo que yo estoy segura es de que Jordi Fàbrega tuvo mucho que ver en uno de los cambios más importantes de mi vida. De esos que desencadenan una serie de nuevas maneras de ver y entender las cosas, que luego ha influido a lo largo de mi carrera artística y, en consecuencia, de mi vida.

Fue su manera de enseñar. Su humor y su ilusión. Siempre recordaré que era un alma joven que me cautivó. Supo ver en mí algo que yo era incapaz de percibir. Más tarde supe que me regaló la confianza necesaria para poder interpretar. Me regaló las herramientas para comprender y contar. Le dio sentido al movimiento.

LORENA NOGAL NAVARRO (IT DANSA 2006-2007)

Estimat Jordi.

Em sento immensament afortunada d'haver-te conegut i d'haver tingut l'oportunitat de rebre la teva guia durant els meus dos anys a IT Dansa. Sempre recordo aquest període com un dels moments més enriquidors de la meua carrera! T'estaré eternament agraïda per la teva generositat, suport i dedicació a tots nosaltres.

Gràcies per transmetre'ns la teva experiència i la teva constant devoció a aquest art. Sempre tindrè present els teus consells, el teu carinyo i les nostres converses sobre Vilassar!

Una abraçada,

ESTELA MERLOS (IT DANSA 2007-2008)

Nunca sabré cómo dirigirme a personas que ya no están entre nosotros, ni cómo darles cuerpo en cuatro palabras. Tengo en mi memoria a Jordi en un bonito lugar. Siempre con una sonrisa, buen humor y un cigarrillo a punto de terminarse o encendiéndoselo. Es así como me lo encontraba los últimos años, siempre en el insti o, alguna vez, cuando venía a vernos bailar o al terminar una función. Siempre vi en él una mirada constructiva y amiga, un tío muy natural y transparente. Siempre sentí que nos apoyaba y que se alegraba al vernos. Nunca compartí más tiempo con él que el que acabo de recordar aquí, pero puedo decir que era una persona muy carismática a la que fácilmente se le cogía mucho cariño.

Descansa en paz, Jordi, muchacho, tío grande. ¡Te llevamos en el corazón y en los escenarios!

ROBER GOMEZ LUQUE (IT DANSA 2006-2007)

ANNA FÀBREGA



Mirada intensa i plena de vida; sempre observant, bondadosa i a la vegada espurnejant d'ironia. Veu compassada, profunda i vibrant; que dient qualsevol cosa sabia captivar a tothom a l'instant. Gest humil però magistral, gran però àgil, espaiós però terrenal. Així recordo el Jordi, humil i generós, que pels seus alumnes sempre ho donava tot. Gràcies, Jordi, per les teves crítiques càlides, sempre amb el to adequat; em van fer créixer quan més em calia i mai no m'han abandonat.

ROSA SCHIPPERIJN (IT DANSA 2015-2016)

I, however, remain with the memory of his enthusiastic sparkle to help us become better artists by pushing us to move beyond replicating choreography and digging deeper into the characters that we embodied onstage. Although I might not have fully acknowledged the importance of his teachings during my time with IT Dansa, I am certain that I would not be the dancer I am without his moments of guidance to do what felt strange and unusual. I always felt that he recognised my strengths as a performer, and that gave me the confidence to counteract my relentless self-doubt.

Jordi cared about his students. The last time I visited El Institut and bumped into him, he handed me his name card and said that I should contact him if I ever wished to teach at El Insti, or if there was anything else he could help me with. It was such a heartwarming gesture of support that I will cherish always.

Much love from Malmö,

PAUL PUI WO LEE (IT DANSA 2005-2006)



ANNA FÀBREGA

Fa 10 anys vaig fer l'audició al Ballet Basel, la companyia on continuo al dia d'avui. Recordo perfectament que a l'última etapa de l'audició ens van demanar de fer un solo que ens havien coreografiat, però parlant a la vegada. No era el més habitual a fer, però me'n vaig sortir prou bé gràcies a les classes del Jordi, això va fer que em contractessin. Vaig tenir molta sort.

Et dono les gràcies, Jordi, perquè em vas ajudar a trobar un lloc on he ballat, he creat una família i tinc una vida feliç.

TANA ROSÁS SUÑÉ (IT DANSA 2009-2010)

Quan penso en el Jordi recordo la seva veu. La seva veu greu, profunda i serena com un llac en repòs. La seva veu ens convidava, a través d'exercicis de relaxació, a baixar les escales i endinsar-nos en el nucli del nostre cos, a relaxar des de les puntes dels dits dels peus fins a l'últim bri de la cabellera. I en nits com avui, en què em costa agafar el son, d'alguna manera penso amb en Jordi i la seva veu, i busco la manera de baixar aquelles escales fosques que, si les trobaves, et conduïen a un racó negre i secret on tot era repòs per uns instants. Només desitjo que trobis el teu llac de la tranquil·litat, estimat Jordi, on el teu cos surí en repòs per sempre.

ELENA MONTES VIZA (IT DANSA 2009-2010)

Yo siempre vi a Jordi como a un pionero, y todos estos años de experiencia no han hecho más que confirmarlo. Damos por hecho que la danza, dado que es un arte escénico, está íntimamente relacionado con el arte dramático y, aunque debería de ser así, no siempre lo es. La esencia de la danza es la interpretación, la teatralidad. Jordi nos ayudó a todos a encontrar esa esencia y a indagar de verdad en lo que verdaderamente es bailar.

Su enseñanza, a través del artista, no sólo aporta al público una experiencia más íntima, emocional y, en general, una sensación superior al simple entretenimiento; además, enriquece la actuación del bailarín de una manera muy personal, ayudándole a sumergirse en el escenario y a convertir ese momento en algo inexplicable.

Gracias, Jordi, por ayudar a tantas generaciones a amar cada día más nuestra profesión. Te echaremos de menos.

LYDIA BUSTINDUY (CPD I IT DANSA 1998-1999)

Un clown blanco... con ángel

Antonio Calderón, *Willy*

Mientras las llamas del recuerdo sigan encendidas en la memoria, nunca nadie acaba de morir del todo. En mi caso, lo más frecuente es que no pase un día sin que me rondan por la cabeza las luces encendidas de historias y vivencias que compartimos juntos. Jordi y yo nos conocimos en el primer curso de interpretación del Institut del Teatre, cuando aún estaba en la calle Elisabets (de esto hará más de cuarenta y tres años), y desde esos primeros días fuimos tejiendo una amistad y una complicidad que duró hasta su muerte.

Desde sus primeras improvisaciones en las clases de interpretación hasta los últimos montajes que hicimos juntos, siempre había aspectos de sus trabajos que me sorprendían y que no me importaba verlos y volverlos a ver cientos de veces, asombrándome y deleitándome con la finura y el duende oculto que encerraban. Desde el primer momento, supe que Jordi era una persona con «ángel». En Andalucía, a las buenas y malas personas, las distinguimos según el ángel que ha tomado posesión de su espíritu. Por eso cuando decimos de alguien que tiene ángel, o que tiene un ángel, queremos decir que esa persona está poseída por un ángel bueno. Estos individuos suelen desprender un halo de encanto que genera confianza y bondad en los demás. Dando por sabido que, si está poseído por un buen ángel, además de ser una buena persona, el resto de cualidades o atributos que solemos poseer los seres humanos también serán positivos. Por el contrario, cuando decimos de un sujeto que es «un malaje», queremos decir que es alguien poseído por un mal ángel o un ángel malo. «Malaje» es la contracción gramatical andaluza de mal ángel. El malaje, contrariamente a la persona con ángel, es ese tipo de individuo que todo cuanto diga o haga suele chirriarnos por dentro, despertando en los demás desazón y desconfianza. Dicho esto, no cabe la menor duda de que Jordi estaba poseído por un buen ángel y, si en el trato personal ya percibíamos ese halo especial, en escena también era un actor capaz de brillar con luz propia.

En todos los espectáculos, él siempre tenía un número lleno de virtuosismo y encanto. Un número en el que no me cansaba de verle y mirarle una y otra vez. Yo lo disfrutaba desde los ensayos hasta el último día, siempre como si viera ese número por primera vez. Él era uno de esos raros artistas capaces de convocar a los duendes escénicos y convertir una interpretación en algo mágico.

Es posible que alguien pueda pensar que lo que digo es la opinión y la mirada subjetiva del amigo y compañero; por eso me gustaría subrayar lo expresado con una anécdota que nos ocurrió en La Cuina de les Arts. La Cuina era un pequeño teatro dentro del Institut del Teatre (cuando aún estaba en la calle Sant Pere més baix) que creamos y dirigimos durante tres temporadas con la intención de recuperar las artes parateatrales: el mimo, la magia y el clown.

Con veinte años, Jordi ya andaba obsesionado con la vida teatral y cabaretera de Barcelona, sobre todo del mundo del Paralelo de principios del siglo pasado. Para esa recuperación y con la ayuda del poeta Joan Brossa, nos pusimos en contacto con viejos profesionales de estas artes. Aquellos artistas solían asistir a los estrenos y era frecuente que al finalizar se formaran corrillos críticos. Tanto Jordi como yo apreciábamos mucho sus comentarios, porque en ellos aprendíamos de artes y técnicas que no tendían a enseñarse en el Instituto.

En uno de los espectáculos que presentamos, los dos actuamos como pareja con un número de clown. Una vez finalizado salimos al vestíbulo para saludar a los amigos y, al vernos, el grupo de viejos payasos que asistieron ese día rodearon a Jordi para felicitarlo efusivamente, casi ignorando mi presencia. Eso me sorprendió, porque, como que en todos los números yo solía hacer de agosto, el clown más tonto, era muy frecuente que el público se encariñara conmigo. Extrañado, y como soy extrovertido y no puedo callarme, enseguida pregunté a uno de los viejos clowns que conocía:

—¿Qué te ha parecido el número?

—Excelente, sobre todo el Jordi: te sirve los gags en bandeja. Tú solo tienes que rematarlos. Con un clown blanco de ese nivel, es muy fácil y cualquiera podría salir al escenario y hacer de agosto.





Breu història d'una relació

Alexis Eupierre

La millor forma de descriure el tipus de relació que tenia amb en Jordi és la de pare i fill. Va decidir d'adoptar-me sense el meu permís. I, pobre, en alguns moments li vaig fer passar força malament, com el més rebel dels fills. Sempre em deia per saludar-me: «hola, xaval» o «hola, xavalín», als meus 50 anys! Ho feia per picar-me i la veritat és que m'encantava.

Al llarg dels diversos anys de treballar junts, vam passar per moltes etapes, com totes les relacions. Durant la primera etapa em va seduir amb el seu bon caràcter, la seva aparent calma, les seves preguntes i, sobretot, amb la sensació que li interessava el que jo li explicava. Semblava que estàvem d'acord en tot, com qui viu una història d'amor en tota regla, perquè, cal dir-ho, en Jordi, quan volia, era un gran seductor. Després, va venir la convivència diària, les responsabilitats i els càrrecs; i ja ho sabeu, la convivència genera friccions i desgast, però sempre vàrem mantenir l'admiració mútua i, sobretot, l'afecte.

La malaltia va arribar de sobte. I, amb ella, les absències i la impotència. La seva i la meua. La seva perquè era un controlador consumat i no podia deixar anar mai res: era massa responsable, perfeccionista i meticulós, i la cessió d'aquest control l'angoixava. La meua perquè, si volia ajudar-lo, en certs moments havia de prendre el control i, massa sovint, havia de confrontar-lo i aturar-lo. Ell és qui em va ensenyar com anava la casa i, per tant, també va ser una mica el meu mestre. El Jordi em va lligar a aquesta escola i a la seva comunitat fent-me sentir el seu compromís, la seva passió i el seu amor pel projecte del CSD. Tenia confiança en el futur de l'escola. I la veritat és que no m'hauria imaginat mai haver de fer front tan de sobte al buit que ell hi ha deixat. Mai no m'havia arribat a fer idea com ara de la molta feina que en Jordi assumia sense queixar-se i de la dificultat que comportava dur-la a terme. Per a mi, va ser un bon pare adoptiu. Em va saber posar límits i em va donar totes les oportunitats que necessitava. Va creure en mi més que jo mateix.

Gràcies, Jordi: només dir-te que, en molts moments, em tornen al cap les teves paraules, els teus consells, la imatge del teu somriure juganer i una mica maliciós o els teus comentaris políticament incorrectes, que em trencaven els esquemes i, alhora, em feien petar de riure. Només puc retreure't una cosa: que no m'hagis donat més temps i la possibilitat d'agrair-te en persona tot allò que m'has ensenyat. Sé que per a tu la fidelitat i la lleialtat eren molt importants. Et puc dir que et sóc fidel i que continuo lleial als nostres ideals compartits i al projecte.

Per què sempre és davant de l'absència que recordem allò que estimem i tant ens fa falta?



DEL
RETROVISOR

Desconocida e impredecible

María Jurado

Do my movement and my thinking have an intimate connection?
First of all, I don't think my body doesn't think.

TRISHA BROWN

36 | En *Water Motor* (1978), el cuerpo de Trisha Brown recoge la experiencia de sus trabajos anteriores. El propio nombre de la pieza ayuda a profundizar en su concepto de la danza: la idea de que el cuerpo, lo interno, la anatomía humana de la que estamos compuestos, está a disposición de la danza, es su motor, pero tan adaptable como el agua, lo que hace que todo se convierta en un bucle infinito de ecos y correspondencias. En ello radica la belleza de su danza: en esta insistencia de Trisha, apareciendo y desapareciendo en un bucle de movimientos repetidos que nunca llegan a ser iguales. Porque, si profundizáramos en la idea de «anatomía», nuestro intelecto intentaría buscar la forma, los ángulos, la dirección, el peso, el volumen, y Trisha Brown transcribe sus lecturas geométricas tanto en el espacio como en su cuerpo. En este caso, reconociendo que su cuerpo las tiene totalmente integradas. Logra así crear una gran dualidad en su ejecución, ya que el dibujo que trazan las zonas independientes de su cuerpo acaban transformadas por la danza que las ejecuta. Siento la necesidad de compararlo con la degustación de un plato de alta cocina: cuando masticas, logras diferenciar los distintos ingredientes que estás saboreando, pero si escupes lo que tienes en la boca tan solo verás una masa viscosa recubierta de saliva.

En la danza de Trisha Brown, el espectador puede sentirse identificado con lo que me atrevo a denominar, de forma un tanto paradójica, efecto de la «vaguedad matemática». Tengo la sensación de estar totalmente conducida por su forma, pero a la vez siento la misma dosis hipnótica por la sensación de libertad de sus movimientos, lo que te hace sentir en dos sitios a la vez, o quizá en ninguno. Además, Trisha lo congenia con una musicalidad brillante y detallada, que «suena en silencio», y con una multidireccionalidad que hace que el cuerpo cobre una dimensión distinta y todo quede en manos de la incertidumbre. Su danza se vuelve totalmente impredecible, y tu cuerpo identifica como propia la sensación de no reconocerse como espectador en ningún lugar concreto, gravitando inmóvil aparentemente entre tiempo y espacio. Su cuerpo es una delgada línea que juega en medio de todos los conceptos anteriores: danza y movimiento, forma y caos, estructura y lugar desconocido, ruido y silencio. *Water Motor* llega a conectar con tu ritmo interno y te traslada todas las preguntas y sensaciones que genera una danza simple, directa, que sabe ser todo y nada.

Esculpir el movimiento

Marina Fueyo Rodríguez

En 1978, Babette Mangolte –fotógrafa habitual de Trisha Brown– filmó en 16 mm la pieza *Water Motor* de la coreógrafa al percatarse de la imposibilidad que más adelante la pionera de la *postmodern dance* ejecutase la coreografía con la misma intensidad, y poder así traspasar la barrera del tiempo a medida que el envejecimiento invadiera el cuerpo de la intérprete.

A este motivo, se le sumaba también la posibilidad de añadir capas a una pieza que ya las contiene en su misma concepción de desarrollo repetitivo del movimiento en el tiempo. En *Water Motor*, las ondas que generan en el aire los miembros y el pelo de Trisha difuminan la definición estricta de la coreografía que esculpe con su cuerpo.

La filmación descontextualiza los gestos, revela el movimiento, descubre el ritmo, mientras teje un hilo de continuidad que fluye horizontalmente, sin orientar la visión del espectador hacia el próximo descenso, y consiguiendo que el último gesto de la secuencia rompa repentinamente con el ritmo y la transformación del movimiento, quitando peso al final, presentándolo como una decisión más, idéntica a cualquiera de los pasos anteriores.

Este final parece aún más nimio, cuando la pieza vuelve a comenzar, ralentizada a 48 fotogramas por segundo en la filmación. Con ello, Mangolte desajusta la línea entre movimiento y tiempo, y aísla y subraya aún más el aspecto de cada uno de los pasos de la bailarina norteamericana.

| 37



Safareig d'època

Mar García Mercader

Le ciel est noir, d'Isabel Ribas, és una peça de dansa-teatre feta «a la manera de» Pina Bausch l'any 1984 a Barcelona amb alumnes de l'Institut del Teatre (l'Àngels Margarit n'era una).

La peça presenta un seguit d'escenes quotidianes enllaçades com un àlbum de fotografies. El paper més important el tenen les accions, i el context de la Transició espanyola n'és el fil conductor. L'espai escènic està delimitat per uns murs eixuts, en mig dels quals hi ha el petit apunt de vida d'un arbre. L'espai recorda un safareig, un pati de veïns, una plaça o un pati d'escola. Tot comença amb els intèrprets saltant en rotllana al voltant de l'arbre, en una escena molt infantil que dóna un gir quan tots marxen, menys l'únic que va vestit de frac, que es queda sol i pregunta en veu alta: «¿Los gatos van al cielo?». En aquest moment, entren els altres i li posen una vena als ulls per posar-se a jugar al joc de la «gallinita ciega».

Tota la peça adopta aquest estira-i-arronsa de situacions infantils interposades dins situacions i records d'una realitat crua: amb la ironia, es dóna un punt humorístic a allò que era sagrat en el moment de la dictadura i que ara sembla una comèdia. Queda clar en l'escena en què entrem dins d'una classe de l'escola franquista, amb els alumnes que s'aixequen i s'asseuen quan entra el mestre, i rituals que semblen de missa, mentre repeteixen com un lloro lliçons de memòria: refranys, normes ortogràfiques, problemes matemàtics, sempre en castellà i amb rimes fàcils que prenen un punt ridícul, ja que descontextualitzades no tenen cap sentit, si és que mai el van tenir. En aquest bloc, hi ha una escena en què a un el castiguen a quedar-se quiet de braços en creu, i els altres li van penjant tot de complements fins que acaba semblant un arbre de Nadal. En un altre moment, el simple acte de menjar espaguetis es torna tota una gimnàstica del fideu amb la forquilla. Escenes com aquesta, un enterrament o un pícnic conformen un primer bloc sobre les convencions socials, concebudes com una dansa on cadascú s'aprèn el seu paper (uns moviments) i segueix obedient una coreografia social que acaba anant contra els seus desigs més primaris.

El segon bloc agafa una altra dinàmica. Els intèrprets es presenten d'un en un dient el seu nom, la seva edat i la seva procedència. Seguidament ballen tots junts, i és l'únic moment on tots semblen algú que s'allibera d'aquelles convencions d'abans. L'obra acaba amb una escena equivalent, quan es retiren marxant cap al fons, d'esquena, i saluden un per a un a un públic que sembla que tinguin a l'altra banda. Amb aquesta acció donen un gir de 180° a l'escenari, com si ens diguessin que a partir d'ara hi haurà una nova manera de saludar, una nova manera d'acabar, una nova manera de fer i ser. I se'n van d'un en un, amb un petó i un somriure.

Círculos cotidianos

Mireia Torres Ferragud

Le ciel est noir es una pieza de la bailarina y coreógrafa catalana Isabel Ribas estrenada en 1984. Isabel fue intérprete en la compañía de Pina Baush y su pieza muestra algunas características de la célebre coreógrafa. Las piezas de la alemana no siguen una estructura narrativa con una progresión lineal, sino que cuentan con el elemento repetitivo, acciones escénicas simultáneas, actividades cotidianas, textos recitados al público... Y todos estos componentes están también en la pieza de Isabel Ribas.

En *Le ciel est noir* hay un número elevado de escenas simultáneas de corta duración y distinto ritmo que no llegan a desarrollarse. No existe una correlación entre estas escenas (más yuxtapuestas-sumadas que jerarquizadas), pero todas giran en torno al mismo tema: las convenciones como control social (la educación tiene un papel relevante en este bloque) y, en contraposición a la sociedad represiva de la época, el juego y la libertad como elementos de esperanza e individualización. Se plantea una mirada crítica hacia el pasado inmediato, en el que se perciben valores ideológicos y morales procedentes del régimen franquista pesando sobre muchos aspectos de la vida cotidiana de los intérpretes, y abordado en conjunto desde un lugar relajado y esperanzador. También la ironía y la crítica son asumidas desde un lugar divertido, lo que desencadena la sonrisa cómplice de los espectadores, incluso ahora, pasados tantos años.

La danza de los bailarines se caracteriza por movimientos sencillos y repetitivos. Se recurre a gestos cotidianos. El rostro de los bailarines es significativamente expresivo. No se busca el virtuosismo técnico de la danza, sino que el gesto esté al servicio de lo que la coreógrafa y los intérpretes buscaban: expresarse. La pieza se desarrolla en un espacio sencillo y cotidiano. La escenografía no cambia: parece una azotea vecinal o un patio escolar, al que la iluminación, el vestuario y los elementos de utilería añaden capas para que el espacio inicial se vaya transformando.

Las escenas que relaciono con el juego y la libertad, y muestran el pasado desde un lugar más optimista y esperanzador, son las siguientes. La primera escena, en la que suena una música de ópera y los bailarines ruedan en corro alrededor de un árbol, realizando pequeños saltos con acento hacia arriba. Luego, la escena en la que una intérprete tapa los ojos a otro e inicia el juego de la gallinita ciega (un juego típico de la niñez, por lo que se adopta un tono juguetón, infantil, simple). Y también la escena en la que van todos con abrigos negros y joyas, mientras realizan gestos individualizados, como en las famosas series en cola de Pina. En todas estas escenas, aparece el elemento circular (en el que no hay jerarquía) como símbolo de plenitud, unidad y

libertad. Temáticamente, también tiene que ver con este bloque la escena en la que todos se levantan de uno en uno encima de las sillas y desvelan a los espectadores cómo se llaman (usan su nombre de pila real), de dónde proceden y la edad. Estos datos nos permiten conectar con cada intérprete como individuo. De hecho, en la última escena, la coreógrafa vuelve a dar un momento a cada uno para que se despidiera del público realizando un gesto con la mano.

Las escenas que relaciono con las convenciones sociales aceptadas son las siguientes. La escena de las intérpretes tomando café, como congeladas en el tiempo, mientras otro bailarín manipula sus cuerpos. O la del chico sentado en la mesa a punto de comer, donde se plasma el respeto y los buenos modales en la mesa. Esta fue la que más despertó mi curiosidad y con la que más conecté. No quería que terminara tan pronto, el intérprete casi parecía un científico realizando un experimento importante, desarrollando cada paso de la serie de procedimientos necesarios para llevarlo a cabo: peinaba el fideo, lo enrollaba y seguía con ello hasta tenerlo listo para ingerir. En escenas como estas quedaba subrayado hiperbólicamente el orden establecido, incluso para acciones cotidianas tan sencillas como cepillarse los dientes y enjuagarse la boca, con los bailarines sentados de cara al público y realizando los mismos gestos al unísono. En esta pretensión de plasmar de forma paródica los estándares sociales, también se refleja críticamente el aprendizaje en la escuela franquista, con el típico método *machaca* de «la letra con sangre entra» y los alumnos repitiendo como papagayos las mismas tonterías y contenidos superficiales, con la típica entonación cantarina de tipo memorialístico. Entran aquí la escena del médico, la del maestro o la de los castigos de la época (el niño con los brazos en cruz).

Solo en unas pocas escenas, el movimiento es el principal protagonista y no hay ningún elemento teatral o simbólico. En estos casos, la coreografía es repetitiva, definida y musical. El torso y los brazos son las partes del cuerpo predominantes, y el empleo del espacio se distribuye de forma muy geométrica. En cualquier caso, aunque el gesto y las imágenes predominen sobre la danza, gracias a los distintos ritmos y registros, se trata de una pieza llena de dinamismo.



JOSEP AZNAR

Geometria, pell i poma

Laia Camps Moll

L'escultor alemany George Kolbe i el substantiu que designa un mercat o conjunt divers de peces («basar») conformen el títol d'una de les obres fonamentals d'Àngels Margarit: *Kolbebasar*. Estrenada l'any 1988 a Figueres, l'obra va recórrer Europa amb bones crítiques i premis, com el Grand Prix du Concours Chorégraphique de Bagnolet de París (1988).

Es tracta d'una peça estructurada per diferents coreografies en format de solo, duet, quartet i sextet, interpretades per set ballarines que donen origen a una construcció polifacètica d'engranatges diversos. El moviment és la superfície i també el rerefons de l'obra. Es tracta d'una coreografia mecànica i exacta. El moviment parteix d'una partitura molt precisa que dibuixa línies interrelacionades polidament amb la composició musical de Joan Saura i Xavier Maristany. Tant la música com el moviment tracen la mateixa partitura i teixeixen un puzzle dinàmic, un conjunt d'estructures abstractes que es desenvolupen i se superposen.

La dansa de *Kolbebasar* viatja i s'instal·la en l'espai de forma simètrica, deixant una imatge concreta i corpòria en els ulls de qui la mira. Sovint neixen interrupcions en el moviment que seguidament troben una altra continuïtat,

| 41

JOSEP AZNAR (*Kolbebasar*)



rodejant un camí menys orgànic, però que finalment s'exposa com a tal. La precisió i el joc abstracte també es poden veure reflectits en el vestuari del quartet: per exemple, les camises verdes i vermelles, intercalades entre els moments d'uníson i de desencaixament, reflecteixen una espècie de mirall sense ser-ho, la idea de l'individu i les accions de cadascun, la culpa o fins i tot l'efecte inesperat del proper devenir. La coordinació i l'accent en la impulsivitat del moviment són algunes de les característiques més rellevants en la mecànica de l'obra, a més d'una postura corporal molt recta i rígida. Els girs i les extremitats són en gran part el que més ressona visualment, amb concordança amb els diferents punts de partida d'una mateixa temporalitat.

A diferència de *Kolbebasar*, la coreografia de *Suite d'estiu* (1993) recolza sobre una estructura orgànica i càlida, i parteix d'un moviment més respirat i acrobàtic. La suite musical que acompanya l'obra està estructurada, igual que la coreografia, en la successió de moviments ràpids i lents, parades sobtades i diverses velocitats, de manera que es van creant formes més complexes. Destaca l'agressivitat sonora de l'instrument de corda que acompanya els ballarins, reflectida en la dinàmica de la seva dansa, una dansa desbocada i enèrgica que remou l'espai que habita. Gran part de la coreografia treballa amb el terra, i els ballarins requereixen molta resistència per l'esforç físic que els exigeix, ja que hi intervenen salts sostinguts en l'aire, girs, carregades en parelles i el joc de l'espiral en el cos.

L'escenari s'omple d'un aroma fresc i rebel com el cabell ondulat i amollat d'una de les ballarines. La pell de la poma acabada de pelar i la palla que hi ha a l'escenari són algunes de les metàfores que s'interrelacionen amb la plàstica dels ballarins. El propi traçat del moviment és vist com una matèria mal·leable, desorganitzada, voluminosa i orgànica que esdevé tan efímera com la dansa. Aquesta obra són sensacions, entre l'oratge remogut d'un dia calorós i una energia cinètica amb un punt amarg, com de final de l'estiu, com quan de jove saps que tot s'està acabant, com quan tot l'idíl·lic de l'estiu per un moment es veu eclipsat davant el retorn a la realitat apagada d'un dia descolorit.



JOSEP AZNAR (*Suite d'estiu*)

Domini màgic

Mabel Olea Alarcón

En el videodansa *El mar* (1989), Àngels Margarit hi planteja aparentment una dansa despreocupada pel tipus de moviment que ens proposa, amb molt d'aire i saltat. Recorda un infant per la seva presència, la innocència amb què es mou i una energia que inspira positivitat.

Però, sota aquesta aparença espontània i natural, hi ha una dansa molt precisa, rigorosa, controlada, plena de línies, espirals i direccions concretes. Juga amb la repetició, també. I és justament el domini de la tècnica el que permet aquella primera impressió. És la tècnica el que li deixa posar el focus en la dansa, despreocupadament, i no exterioritzar cap esforç. Al capdavant, la perfecció no radica a visibilitzar la tècnica, sinó a saber controlar-la per poder deixar-la anar, de manera que la intèrpret es pugui fins i tot sorprendre a si mateixa, a més del públic. Arribar a ser transcendent no depèn del domini tècnic, sinó del que en fem. I aquí, expressiva i màgica, Margarit és un estat d'ànim.

Em ve al cap, comparar-ho a molt petita escala amb la diferència entre el cigne blanc i el cigne negre. Potser m'hi ha fet pensar, de manera poètica, la imatge en blanc i negre del vídeo o com vesteix la ballarina, però en la línia continua de la carretera hi veig la frontera entre aquests dos pols de la personalitat: el control del cigne blanc i la fluïdesa, l'expressivitat i la seducció del cigne negre.

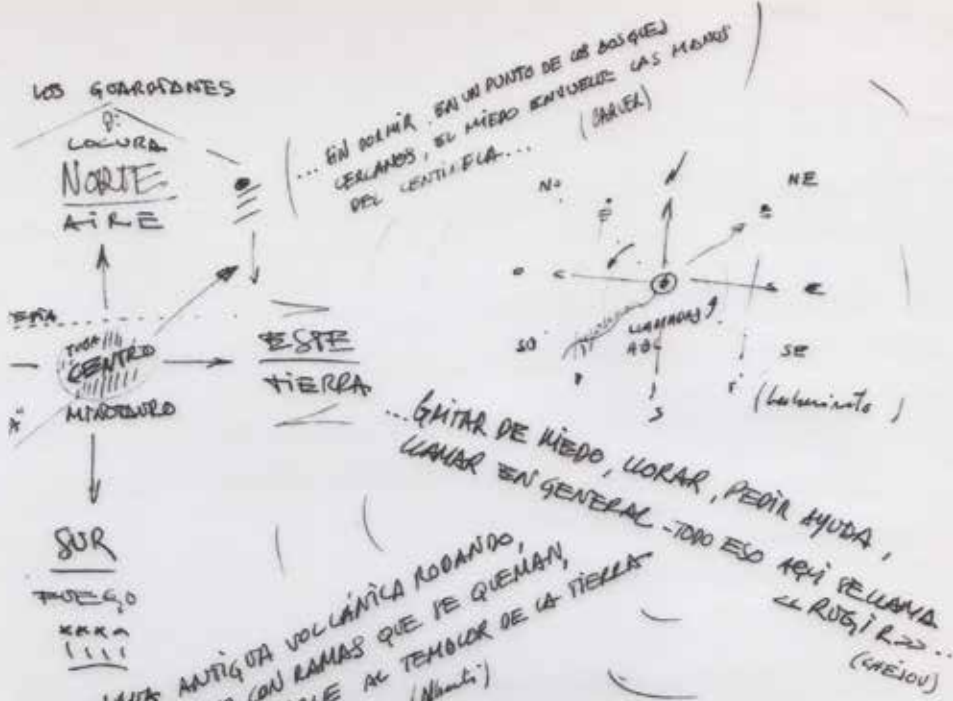
Fins i tot el títol conté aquesta dialèctica: d'una banda, la mar calma, clara, transparent; de l'altra, la mar brava, esvalotada, ondulada. Tot això vibra en el cos de Margarit. En la seva mostra de llibertat. En la seva mediterraneïtat. En el seu fer màgic i fantasiós. En els seus girs hipnòtics.

| 43

COM QUI PASSEJA PERQUÈ SÍ

Embolcallada per la música d'Agustí Fernández, pianista i compositor mallorquí considerat pel prestigiós setmanari cultural *The Village Voice* de Nova York com un dels exploradors més importants de la música d'avantguarda del nostre país, a *El mar* Àngels Margarit es mou vivaç i jovial. En els seus dos minuts de duració, aquest vídeo en blanc i negre pren un aura com de pel·lícula muda dels anys vint, un aire còmic i juganer. La ballarina es desplaça per la carretera del costat del jardí botànic de Barcelona amb tal naturalitat que sembla que balli perquè vol, com qui passeja perquè sí, sense objectiu, pel sol plaer de fer-ho. Un gust.

MARINA FUEYO RODRÍGUEZ



(IDEA PARA EL

La fuerza de los mitos

Sergio Pla Roig

Letter to a man es una creación dirigida por Bob Wilson (célebre director escénico de vanguardia) e interpretada por Mikhail Baryshnikov (el más insigne bailarín de la segunda mitad del siglo XX). La representación gira en torno a los febriles, a la par que incandescentes, textos del *Diario* de Vaslav Nijinsky (la figura más revolucionaria y trascendental en la historia de la danza).

Quizás con esta carta de presentación, no resulte tan relevante que Baryshnikov apenas baile. El contexto histórico ya danza por sí solo sobre el escenario. Quizás no sea tan importante que el ritmo del espectáculo sea tedioso, pues cada pequeño gesto sobre la escena tiene en sí mismo un aura de poder especial. Quizás no moleste que las escenas sean siempre planas y repetitivas, ya que nos encontramos ante una obra realizada para admirar de manera contemplativa. Estamos ante un acontecimiento teatral.

La obra aúna texto, música, iluminación y composición coreográfica de manera equilibrada y trenzado pulcro. Bob Wilson asume la puesta en escena mediante acciones contenidas, claras y totalmente medidas. Los actos no son nada relajados. Los significados escénicos quedan totalmente intensificados y con cierto volumen en su interior. La puesta en escena queda regida por la creación de diseños geométricos a modo de composiciones pictóricas vivientes. Las escenas recuerdan a obras como podrían ser las de pintores como Giotto, Edvard Munch, René Magritte o Caspar David Friedrich.

Con una apariencia a lo Joel Grey en la película *Cabaret* de Bob Fosse, Baryshnikov nos acompaña cual maestro de ceremonias por todo un retablo de imágenes que remiten a una mente inconexa a la vez que fantasiosa. La atmósfera de la pieza remite al vodevil y al music hall para plasmar sobre el escenario diferentes pasajes de los textos que escribió Nijinsky en sus últimos años de vida. Aunque dicha obra trate sobre Nijinsky y sea interpretada por Baryshnikov, *Letter to a man* no es una obra sobre danza: se caracteriza por mostrar de manera coreográficamente peculiar una inmersión dentro del intelecto fragmentado y enloquecido de Nijinsky. El espectáculo no intenta ser una imitación ni una interpretación de alguien que sufre un trastorno. Se basa en una exposición visual de panoramas oníricos que aluden a diferentes párrafos del *Diario* de Nijinsky, en los que por momentos creía ser Dios y, en otros, su payaso.

Letter to a man / Direcció, disseny d'escenografia i concepte d'il·luminació Bob Wilson / Interpretació Mikhail Baryshnikov / Teatre Nacional de Catalunya, juny-juliol de 2017



DES DE LA
PANTALLA,
DANSES
DE CINE

Rubor (els estats de l'amor)

Vanessa Mingorance

El llargmetratge *Blush* (2004), del coreògraf belga Wim Vandekeybus, ens introdueix en la dualitat entre contraris: bo/dolent, bellesa/lletjor, vergonya/im-pudor... Tot un món d'emocions, difícils de controlar, explicat a partir de tots els estadis de l'amor. El film és ple de rituals, convencions, mites i simbolismes. Per exemple, el mite d'Orfeu i Eurídice en la part de l'infern i del suïcidi, o el símbol de la granota, que pren diferents sentits al llarg de la pel·lícula, així com convencions socials com la boda, el banquet de noces, la vetlla i els rituals fúnebres, etc. Aquí em centraré en l'anàlisi de l'escena del funeral per com m'ha commogut, no sols estèticament; és a dir, per com aconsegueix mostrar el silenci a través de les accions i el moviment dels intèrprets. El silenci com a expressió de dol i de reflexió sobre la mort, més enllà de la música que hi sona.

L'escena comença amb la imatge d'una dona rossa dins del mar, com ofegada. El seu rostre està tranquil i té els ulls tancats. A continuació, veiem una sala gran on apareix a terra, de bocaterrosa, un home jove amb una camisa blanca descordada, pantalons negres de vestir i sense sabates. La mateixa dona rossa d'abans entra a escena pentinant-se. Porta una camisa de dormir llarga de color blanc i sabates negres de taló. Camina lentament, va directa cap a l'home i, sense deixar de pentinar-se, li trepitja les mans. Aleshores, l'home comença a arrossegar-se, com si es volgués aixecar, i entra una altra dona vestida de negre que substitueix la dona rossa i inicia un breu *pas à trois*. Tot seguit, entren a la sala diferents ballarins, homes i dones, alguns mig vestits, i tots es van arreglant mentre té lloc aquesta dansa ritual, una coreografia com de «preparació» per al funeral, amb els ballarins movent-se mentre van vestint-se de negre.

La dansa d'aquests cossos ens els mostra esquivant-se, recollint-se, arrossegant-se, trepitjant-se, sentint, contactant... Són moviments necessaris de supervivència, que propicien tota una reflexió sobre la mort i les convencions socials. Destaca la posició dels intèrprets en dos plans, uns arrossegant-se a terra i els altres, verticals. Aquestes mateixes línies verticals i horitzontals simbolitzen el nostre món, apuntant amunt cap al cel, i la baixada a l'infern de la mort. És prou significatiu que els moviments dels ballarins, tot i la seva fisicitat, mantinguin aquesta contenció serena de ritual, de fer tranquil·lament el que toca fer, sense deixar explotar les emocions.

L'escena té lloc en un gran saló. Al fons, hi ha una escenari amb el cartell «El Dorado». Hi toquen uns músics, i hi veiem molts altres personatges —nens, homes, dones i gent gran— que tenen un paper estàtic, de mers observadors. Tots vesteixen de negre, excepte la dona que s'ha llançat al mar. Sembla el seu funeral, i hi ha un ambient de tristor i obscuritat. Un dels ballarins comença a fer un fraseig al terra, es mostra tot l'espai, passant la càmera pels personatges

asseguts al voltant de la sala i acabant amb la imatge d'una parella de ballarins. A partir d'aquí comença pròpiament l'esmentada coreografia de «preparació» per al funeral, i els ballarins executen els moviments a la vegada que es vesteixen de negre. Ho fan en silenci, menys la dona a qui s'està fent el funeral, que encara que s'entén que és morta, és present en l'escena, xiuxiueja paraules a l'oïda dels altres personatges i els ajuda a vestir-se. Aleshores, una dona gran s'alça de la cadira i comença a aplaudir, com per marcar el ritme, i la resta s'hi afegeix, fins que, ben mudats, el grup protagonista es col·loca al centre de la sala com per fer-se de nou una foto, en un posat idèntic a la del banquet. Però aquesta vegada ningú somriu i el lloc de la dona rossa és buit. L'escena es connecta, precisament, amb la imatge d'ella mentre s'enfonsa al mar, amb una bonica granota verda sortint-li de la boca, com si fos l'ànima que al morir li abandona el cos.

Vandekeybus tenyeix aquesta escena de dol amb tota la seva solemnitat i ritual. Per això és interessant la presència de la morta en escena, parlant amb la resta de personatges que es preparen a acomiadar-la. Tot i ser un compàs ternari, l'ambient sonor dóna sensació de marxa perquè es repeteix tota l'estona, i això crea un ritme constant i molt marcat, solemne, que entra en bucles i recorda la preparació ritual del funeral. En aquest mateix sentit, cal destacar també l'ús de la veu del cantant, quan entra com un instrument més a la meitat de la cançó, gairebé més recitada que cantada, amb lletania d'oració. O la manera com Vandekeybus filma la dansa, ja que recorre a tot tipus d'estratègies cinematogràfiques –plans molt curts, tallar o repetir moviments, canvis cronològics, la il·luminació, la fotografia–, però sempre significa a través dels cossos en moviment. Tots els recursos que posa en joc centren l'atenció en el ballari.

| 49

Blush (2004) / Direcció i guió Wim Vandekeybus / Música David Eugene Edwards / Companyia Última Vez / Intèrprets Laura Arís Álvarez, Elena Fokina, Jozef Frucek, Ina Geerts, Robert M. Hayden, Germán Jauregui, Linda Kapetanea, Thi-Mai Nguyen, Thomas Steyaert, Wim Vandekeybus, David Eugene Edwards, Daniel McMahon, Ordy Garrison, Shane Trost y extras / Textos Peter Verheslt i Última Vez.



Liberar la danza

Mireia Torres Ferragud

Blush es la versión cinematográfica que Wim Vandekeybus estrenó en 2005, a partir del espectáculo escénico de idéntico título. La película es muy rica, ya que se nutre de elementos de diferentes disciplinas (cine, danza, teatro, música...) y ello permite al coreógrafo crear un lenguaje innovador y atractivo. La aplicación de efectos cinematográficos sobre la coreografía sitúa la imagen al servicio de la danza. El montaje y los efectos añadidos manipulan el tiempo y modifican la percepción del cuerpo y de los movimientos. Vandekeybus expande así la escena y libera la danza.

La danza de los intérpretes de *Blush* se caracteriza por una fisicidad exigente: el riesgo y la velocidad desafían sus cuerpos, que sufren a lo largo de las escenas una metamorfosis que les permite explorar sus emociones. La relación entre los intérpretes es cambiante; en ocasiones, aparece la atracción; y, en otros momentos, la repulsión e incluso la lucha. El cuerpo de los bailarines desafía los límites de la gravedad y es capaz de realizar grandes saltos, caídas y *portés* altamente complejos y virtuosos. El lenguaje de movimiento se caracteriza por un uso muy intenso de la técnica de *contacty partnering*. Los intérpretes gozan de un físico admirable, cuerpos atléticos y ágiles que les permiten pasar por ambos roles en los *portés*. Aparecen elementos acrobáticos propios del teatro físico y el uso de la técnica de suelo, en las caídas, deslizamientos, giros... Cada escena de la película nos sitúa en un espacio muy concreto, abierto o cerrado, más realista o imaginario, y cada uno de estos ambientes influye en la danza de los bailarines y la relación que mantienen entre sí.

En la escena del banquete prima la palabra y la acción al movimiento dancístico. Se nos presenta a los personajes alrededor de la mesa repleta de restos de comida. La acción de un personaje de beberse una rana triturada tiene inmediatamente una repercusión y todo se transforma: los personajes empiezan a realizar acciones impulsivas o tan desmesuradas como morder la mesa, caminar por encima de los vasos, un personaje se desnuda... Y finaliza la escena con la fotografía final, como tratando de capturar ese instante efímero para que permanezca en la eternidad (la chica está a punto de morir y lo sabe).

En la escena del bosque y del lago, la danza se convierte en la protagonista. Hay un traspaso de la barrera de la realidad a la ficción. Es como una liberación de los instintos. Los bailarines se dejan llevar por la intuición y asumen la metamorfosis del animal. Sus movimientos se vuelven salvajes y ligeros. Es como si viéramos la parte más animal de cada uno de ellos reflejada en su corporalidad. Los hombres permanecen en la tierra (símbolo de lo racional) y adoptan las características de la oveja, su sonido, su docilidad, mientras las

mujeres adoptan una fisicidad como de lagartos y realizan movimientos orgánicos y articulados. Son como ninfas salidas del agua, que acechan desde detrás de los árboles y esperan el momento de abalanzarse sobre los hombres. En este fragmento, la danza está llena de desplazamientos y de un flujo de energía desmesurado. Aparece el riesgo, se producen saltos desde los árboles, los intérpretes se persiguen entre ellos, chocan con sus cuerpos, bucean en el agua... Son cuerpos que reaccionan entre sí, que se tocan, chocan, se aprietan y pellizcan.

En la siguiente escena del funeral, la estética y la música empleada por el coreógrafo es increíble. Aparece la muerte como tema de peso y tabú, que requiere acto de silencio y de respeto. La única que habla es la novia de blanco, que ríe y susurra a los allí presentes. La danza es mucho más horizontal y contenida, los cuerpos se deslizan en el suelo, los movimientos van ligados a la acción de vestirse. Y, cuando están todos listos, la escena termina con otra fotografía conjunta, igual que la del banquete, pero ahora con un espacio vacío: el de la novia.



L'essència filmada de Wim Vandekeybus

Aina Torné Duocastella

Agressiu, punyent, agut, instintiu i humà. *Blush* transmet l'essència integrada i consolidada de l'art de Vandekeybus, jugant amb les condicions que conformen l'ésser humà: els desitjos, les perversitats, la bellesa i, sobretot, l'amor.

El film s'inicia amb imatges d'herba verda, abraçades per una veu femenina, mentre les lletres de crèdits se superposen a la pantalla. Música i imatge creen expectatives, i el fil de veu les travessa i ens crida a mantenir la mirada. Entre el verd, una granota. El relat de la veu és amarg, records de l'ahir, esquitxos del que és a punt de quedar enrere. Les expressions facials de la noia, la tonalitat de la seva veu i el cantussol dels ocells per darrere donen a entendre un anhel de llibertat, de que tot ha d'acabar o ja s'ha acabat. El relat continua en una habitació obscura, amb la noia acompanyada d'altres dones, però ara dirigint-se a un home, que sembla la seva parella. Ella continua parlant amb perversitat i punts malaltissos. L'espai de confort i harmonia acaba convertit en una voràgine de malversacions de tendresa. El dispositiu escènic s'articula entorn d'una taula, on els plats acabats s'amunteguen els uns sobre els altres. Els intèrprets semblen un grup d'amics o una família, un conjunt d'individus que comparteix conversa de forma desenfrenada. Els moviments que acompanyen l'escena són quotidians, perfectament identificables dins l'àmbit d'un dinar d'estil occidental. El parloiteig es barreja amb música, i tot plegat pren un aire vertiginós que ens condueix al moment en què una de les intèrprets beu un batut de gripau. Accions com aquesta semblen remetre a l'animal que l'ésser humà duu a dins, a tot allò que viu dins nostre, més o menys domesticat. Els cossos nus, els peus sobre la taula i les boques mossegant el cantell de la taula culminen al final de l'escena amb un brindis trencadís i una fotografia de família.

Tot seguit, Vandekeybus torna a conduir-nos a un indret de naturalesa. Camps, porcs cridaners, ramats i muntanyes inunden la pantalla. Entrem en l'escena de la riera, de la tranquil·litat de l'aigua, amb tonalitats verdes com de llacuna. Submergides dins, les intèrprets hi afloren com hipopòtams o cocodrils, amb mirades intenses i canvis de focus sobtats que creen un efecte de vigilància perpètua. Fora de l'aigua els cossos mostren energies sobtades, canvis de nivell, qualitats lligades amb l'impuls, contorsions corporals, pivots i accions que estilitzen moviments animals i creen harmonia amb el paisatge i la música. Dins l'aigua hi veiem nedar tranquil un dofí a mode de metonímia, una representació de la vitalitat harmònica de la naturalesa. Tot sembla tranquil, paradisiac, apol·lini, fins que la presència masculina irromp en l'escena. Els homes aporten agressivitat a les accions i la coreografia creix en potència

muscular. La rivalitat que es desprèn de la dinàmica coreogràfica, l'intent de dominació per part dels intèrprets masculins i la lluita constant que elles exerceixen sobre les seves accions fan pensar en la relació que estableix la humanitat amb la naturalesa. La dissonància de relació que es crea entre amor i odi, entre estimar i asfixiar. Els tríos i duets que van formant-se presenten agilitat i precisió, i els intèrprets executen els moviments amb contundència i rigor. Vandekeybus coreografia l'escena amb una fisicitat molt clara, més a prop del teatre físic i d'un moviment quotidià esportiu que no pas dansístic virtuós. El virtuosisme recau, si de cas, en la dinàmica dels *portés* i la manipulació de les frases de moviment des de formes identificables per a qualsevol tipus de públic. Entremig de tot aquest batibull d'accions de moviment que executen els intèrprets, les imatges de dansa s'intercalen amb les de la protagonista de camí cap a un penya-segat, fins que al llindar de l'abisme obre els braços i es llança al mar. La seva imatge enfonsant-se a l'aigua i la carrera desesperada de qui imaginem que és la seva parella, ens condueixen per un estat d'angoixa, suïcidi i alliberament.

En la següent escena, hi retrobem de nou el grup d'amics, la família, les persones de l'inici, ara sense ella. El color canvia a tons obscurs, negres. Som en una mena de teatre o de saló de ball, on la música és tocada en directe des de l'escenari. És una escena de vetlla. La dansa és l'excusa per vestir-se per a l'enterrament. La coreografia es basa en duets, tríos i solos que intercalen accions quotidianes amb elements dancístics. A diferència d'abans, ara la coreografia és més suau i presenta molt més contacte amb el terra. Manté una dinàmica semblant pel que fa a la fluïdesa, però el contacte entre intèrprets i la intenció que els acompanya remet a la pèrdua i a la tristor d'haver-se d'acomiar. L'escena acaba amb una foto de família, la mateixa fotografia de l'inici del film, amb els intèrprets en la mateixa posició, però aquest cop amb una persona menys. Sense ella.

Tot el film juga amb aquests mateixos elements de tensió de les primeres escenes. El conflicte dels cossos ens convida a reflexionar sobre les relacions humanes des de la perspectiva del moviment: una forma expressiva que permet a l'espectador viatjar amb molta més llibertat per construir el seu propi relat.



Regresión animal

Xulián Sambade

«Al menos yo seré fiel a mi naturaleza», gritaban 200 personas hace un año en la Sala B Good de Barcelona en el concierto de Cuchillo de Fuego, pegándose puños en el pecho, saltando por encima de la gente, golpeándose entre ellos. Esa misma regresión a lo animal es lo que le invade a uno cuando se enfrenta a *Blush*. La frase de los músicos gallegos ilustra a la perfección el conflicto que Vandekeybus representa con gran habilidad en la obra mediante coreografías que oscilan entre el salvajismo y la civilización, la improvisación y lo milimétricamente calculado, lo racional y lo salvaje; en otras palabras, la condición humana, pues es este último el tema central de la película.

Los contrastes perfectamente calculados entre lo natural y lo «civilizado» se advierten ya desde el inicio del film, en una especie de bacanal esquizofrénica cuyos personajes recuerdan a los de *Los Idiotas* de Lars von Trier y que se enmarcan en una estancia dominada por claroscuros que se repiten a lo largo de la película. La siguiente escena nos sumerge en la naturaleza, y en una especie de metamorfosis danzante los personajes se funden con su entorno. Otra vez, los contrastes: la civilización se presenta oscura, represora, mientras que en lo natural está la libertad. La violencia y la energía alcanzan aquí su máxima expresión.

54 |

Por decirlo de alguna forma, Wim Vandekeybus agarra un martillo con el que se dedica a destruir constantemente los límites impuestos, tanto los diegéticos como los formales, al servicio de una obra posmoderna a medio camino entre la danza, el cine, el videoarte y el videoclip musical. Al romper los diques entre las distintas disciplinas, el resultado hace de los 50 minutos de duración de la obra una especie de lapsus en la percepción temporal del espectador. La música de David Eugene Edwards y Woven Hand funciona de hilo conductor a la vez que acompaña a los danzantes. La melódica voz de Edwards y su guitarra contrastan con el primitivismo y la violencia de los timbales y las percusiones.

Blush no es una película cómoda. Transmite emociones contradictorias que nos sitúan en un lugar entre dos mundos en conflicto que los espectadores compartimos. El montaje cinematográfico está supeditado a las coreografías, la cámara es un danzante más que participa de la pasión y las emociones que emanan de los intérpretes. Así pues, momentos de calma y de paz como el de los delfines entre dos aguas alternan con otros de terrible violencia, pero a ambos los ampara un mismo halo de sensualidad arrebatadora.

Blush (2004) / Direcció Wim Vandekeybus / Música David Eugene Edwards / Companyia Última Vez

Collage de emociones

Mireia Torres Ferragud

El lamento de la emperatriz es el único proyecto cinematográfico escrito y dirigido por la prestigiosa e influyente coreógrafa Pina Baush. Fue estrenado en 1990 y lo protagonizaron los bailarines de la compañía Tanztheater de Wuppertal.

Como se sabe, a Pina Baush le interesa encontrar qué es lo que mueve realmente a la gente. Prioriza la emoción al movimiento sin sentido, y el largometraje refleja de lleno este pensamiento: los intérpretes realizan gestos cotidianos como andar, correr, hablar... El movimiento danzado queda suprimido. Aquí, los subrayados expresionistas de las emociones pasan por otras formas de estilización visual, la coreografía está en la sucesión de los planos y no de los pasos, lo que deja espacio a que las emociones resulten igualmente potentísimas.

La película no sigue una estructura narrativa lineal, sino que se articula mediante la exposición de distintas escenas aleatorias y simultáneas de corta duración que no llegan a desarrollarse del todo y generan un punto de fuga que, como espectador, te permite relacionar diferentes fragmentos de la pieza según tu criterio. Desde mi punto de vista, sería similar a un engranaje compuesto por diversas piezas que generan un todo o al conjunto de vértebras que construyen nuestra columna vertebral. Me genera la sensación de que dentro de esta vorágine de situaciones existe una lógica: es como si estuvieran coexistiendo estas situaciones en un mismo tiempo, pero en distinto lugar, y que el ojo que ve tiene vista satelital y puede enfocar, en cada una de las escenas, todos los detalles, cambiar a otro o, incluso, volver atrás.

En este formato *collage*, aflora la obsesión estética y conceptual de la coreógrafa por ciertos aspectos. El cuerpo es el gran protagonista, y durante el film se exponen y se descubren diversos sujetos vestidos, desnudos, pintados, mojados, de edades diversas y de distinto género. El rol femenino cobra mucho protagonismo, y en muchos fragmentos aparecen mujeres solas sin familia, perdidas, buscando un rumbo... Fijémonos en la chica vestida de conejito *Playboy* con tacones altos, que trata de andar por un terreno irregular y fangoso, pero se cae de forma reiterada. O en la mujer ebria de vestido blanco, que va con una botella de alcohol en la mano y camina desorientada entre los árboles, haciendo círculos.

Distingo en la película distintos temas relevantes: la opresión social, la crítica de roles, la vida cotidiana y el sinsentido de la misma, la incomunicación, la relación entre los sexos, la nostalgia y la soledad. El dominio social y la limitación que te produce como sujeto quedan reflejados en la escena del hombre en un campo, mientras carga sobre sus hombros un armario enorme y trata de avanzar hacia adelante, lo que es superior a sus esfuerzos y se desmorona. O está también en la escena de la mujer que trata de trasladar una cabra que se le resiste y la coge en brazos. Hay una imagen impactante del cuerpo de una mujer que aparece con los senos descubiertos y los ojos tapados. O la mujer

que se encuentra en un invernadero y trata de perder tallas abrochándose más fuerte el pantalón.

La vida cotidiana y su incongruencia aparecen cuando observamos a una mujer fumando en su salón y, de pronto, está en medio de una carretera con mucho tráfico, sin que su espacio interior se vea afectado. O cuando un hombre se cepilla el cabello con un tenedor. También vemos una piscina climatizada en la que hay gente nadando y una mujer se pasea por delante del cristal con una mirada inquietante. Y no inquieta menos el hombre que se afeita cerca de un bordillo utilizando el agua del suelo y lo salpican los vehículos que circulan por la calle. La crítica de los roles aparece en escenas como la de los hombres de los abrigos que llevan en sus brazos unos bebés, la del hombre vestido de mujer que fuma en su comedor o la escena del final, en la que dos bailarines vestidos de mujer patinan por la sala.

La soledad, la angustia y la incomunicación son bien presentes en el film por medio de imágenes como estas. Vale la pena recordar también la escena del primer plano de un rostro femenino en posición lateral, con ojos azules y labios rojos, que mira de forma intrigante al objetivo de la cámara, hasta que aparece una mano que se desliza sobre sus facciones. O el mismo rostro en otro plano, que trata de sonreír, sin conseguirlo, como si escondiera o contuviera su dolor.

Es igualmente destacable el uso del espacio y el contexto cambiante. En la película, aparecen lugares abiertos y naturales, a veces desconocidos, y otros más familiares como calles, un invernadero, una tienda, una piscina, un baño, que coexisten a su vez con espacios sociales y privados. Pina Bausch está interesada en las diferentes texturas (la nieve, la tierra, el césped, el arcén, el agua, el barro...) que, junto al espacio y al sonido, generan una dinámica tímbrica rica y cambiante. He disfrutado especialmente esta contraposición de elementos, con la extraña impresión de incoherencia que provoca en el espectador. Los cuerpos de los intérpretes a ratos parecían muy humanos, mientras que en otros momentos eran cuerpos utópicos atrapados en una acción cotidiana. Imágenes y espacios bien concretos se convierten así en emociones y pensamientos muy diversos.

56 |

Die Klage der Kaiserin (1990) / Direcció i guió Pina Bausch / Fotografia Detlef Erler, Martin Schäfer.



La Chana vibra

Noelia Llopis Giner

Vestida de negre, amb faldilla de vol i volants i un simple top nugat al pit, la Chana entra exuberant a l'escenari dels Tarantos en la pel·lícula *The Bobo* (1967), de Robert Parrish, i comença la seva dansa amb una tremenda explosió de palmes seguida d'un enèrgic sabatejat. Comença la coreografia pentinada, amb el cabell arreplegat amb una cua baixa, i perfectament maquillada, però la seva dansa és tan tremendament enèrgica que acaba amb les grenyes envaint-li la cara.

Té una energia aclaparadora. És difícil deixar de mirar aquesta dansa apassionada. El ritme i la rapidesa dels seus peus no deixa indiferent a cap espectador, quan es desplaça per tot l'escenari amb la força d'un huracà feroç. Combina el sabatejar dels peus amb els *pitos* de les mans, i el cos sencer –peus, mans, llavis, cara– li vibra al compàs de la rítmica de dintre. A poc a poc, fruit de l'esforç i del moviment enèrgic del cos, el cabell cau i se li enganxa a la cara. Sua, mentre el ritme la recorre com un corrent. La seva interpretació és totalment musical, i els seus peus provoquen un terratrèmol indescriptible, amb un so net i clar. Cada cop queda perfectament definit, cap és fora de ritme. Sembla posseïda, però el control és absolut. En contrast amb la velocitat dels peus, les mans respiren tranquil·les amb un moviment sobri i elegant que aporta a la seva dansa una extrema expressivitat.

Combina, doncs, els moviments més explosius amb d'altres extremadament lents, subtils i elegants. I tota l'estona la cara de la Chana mostra una expressivitat majestuosa i inimitable, una mescla entre cansament, esforç, patiment, satisfacció i superioritat que la fa sublim.

| 57

EL CENTRE DE LES MIRADES

De formació autodidacta, la Chana (Antonia Santiago Amador, Barcelona, 24 de setembre de 1946) és una de les ballarines catalanes de dansa flamenca que més escenaris ha omplert en tot el món, fins que es va retirar el 1991. La força dels seus peus enganxa a l'espectador. A *The Bobo*, ella i el seu ball són el centre de tot: fins i tot Peter Sellers sembla tenir el paper d'orientar-hi la nostra mirada.

En destaca el virtuosisme i control del *zapateao*. L'escena s'inicia amb un *remate* per compàs d'*alegrías* que reclama l'atenció del públic amb las palmes i atura el temps per un segon. La ballarina marca la velocitat del compàs tota l'estona, els instrumentistes en segueixen les indicacions. Quan entra la guitarra comença el que seria el *marcaje* o lletra, tot i que en aquest cas la veu sols apareix just abans d'acabar l'actuació, i tot acaba amb una última seqüència de *zapateao*, que remata de manera brillant després d'haver mantingut en tot moment el compàs de dotze i el *palo* de les *alegrías*.

TANIA XIMÉNEZ RESINA



APUNTS
COREOGRÀFICS

Cristina Martí Vela

Llibreta per a Improvisació II
(Professora de l'assignatura: Lipi Hernández)

60 |



Interpretación de una cualidad del cuerpo
del otro. La autoconciencia.

Y lo presentamos. → Este otro sí.

Sentido de la propiedad se valoran.

16 de Julio



No abrir descubriendo la
pierna al bailar.
+ ayuda de hombros que
de piernas.

Percepción → emoción → acción

No tiene que
dictar la forma

Sírvase hecho
de esta
manera no
soy yo
bailando

No adherirse a nada.
Esto nos hace bailarines. Lo intentamos.
Tenemos que bailar neutros.

Baile de la profundidad.

Reajustar el cuerpo para que te sea un sujeto
público.

Cuerpo tecnológico.

Sentido de conocimiento.

Con un conocimiento me pongo al servicio
de otro.

Empuñamos la línea con manipulación.

Dejamos peso musculares.

Localizamos el punto doloroso, bajar de la
joroba. Geta. cetera - nocente

↓
Punto!

Corrección la parte alta de la espalda
en costillas y cuello

Movimiento interno.

Pasamos de los libros como un mano.
debe ser correcta con un pie itiquibado.



Como repente en mi gesto.

Al apoyar la mano derecha y izquierda
para y quitar presión hace que mi
pierna izquierda se mueva.

Vamos ampliando este movimiento
interno. Nos movemos con un sentido
profundo, y esto repercute en nuestros
entendidos.

Construimos, fijámbos en los ejes
de los pies.

Por último conexión cabeza con planta
del pie, y con otras partes del cuerpo.

¿Qué cuerpo crea estos puntos?



28 de Julio

Piso: Descubrir el mismo punto en
varios de altura pero con un nivel

Este punto se convierte en forma.

Impulso que se mueve en forma.
cuerpo!

En personas por dar peso y estimulación
de hipotéticos.



Empuñamos de nuevo con un instrumento.

Ejemplo.



Relación
del brazo.
depués la pierna que



Es necesario
de gestos.

4. Delante 5. A la derecha.



Para los pasos a todos los pasos
cabeleiros. Desde los pies en diferentes
posiciones. Desde todos el pie!

varias poses. En el lado izquierdo es los
diferentes posiciones como todos el
pie. Cabeira pie. Para estas posiciones
una vez arriba en diferentes posiciones de
pies balanceo. De lado a lado, delante
detrás. Elle balanceo me voy a la
derecha, a la izquierda, a la cabeza.

Para estar más acostumbrado, unido un
diferente parte del cuerpo. Esta cabeleira
está conectada a los pies.



Principios del pulso:

Comenzamos siguiente del pulso,
delante, atrás, brazo y piee controlado y
brazo y piee juntos.

Trasnos entre pulso unificando el
ritmo de ambos miembros unificando diferentes.
De este pulso inicial pasamos lo unificamos
a un movimiento más grande. Una lo
llamamos.

Hecho unificando ritmo del pulso un
a donde un lugar.

Por último, en principio nos movemos en
contacto, piee a el contacto del brazo.
La compaña un firme conexión a la
dirección que yo pasamos.

Entre direcciones piee a donde un solo
doble brazo también desde otros partes
del cuerpo.



62

También desarrollo en cuenta lo que
compañía paso a la compañía.

20 de Abril

Concepto rítmico
compás/ritmo

Habitar el silencio tiene que ver con
la pausa.

3 sentidos

vista
tacto
gusto
oído
olfato

3 movimientos

arriba/abajo (vertical)
izquierda/derecha
delante/detrás
abrir/cerrar



El descubrimiento te lleva a la acción.
La repetición ayuda.

TEMPO

Controlar el tempo (estar)

El espacio que habitamos el silencio (ritmo)

El ritmo con el tiempo se convertirá
en un compás.

Oscila un ritmo que se repite y lo llevamos
al cuerpo unificando. Sobre este ritmo
posemos una música exterior unificando
nuestro ritmo interno - Unificando
muy guay!!



Info

Tipo de curvas
que vemos
en el ojo

1. Articulación

Ligula - pliegue de doblez.

El pliegue hace tensión y dentro de la articulación hay tensión.

- Ligula
- tensión } brachyuris

Hacia dónde va el eje?
No relacionamos con el espacio.

Crear la forma → ubicación en el espacio

Dirigir las líneas → Aparte a dos
superficies, es un lugar
correcto.

Para crear un árbol físico me interesa
cómo logo dentro de un cuerpo
que habitan estas formas.

2. Equilibrio - desequilibrio

El núcleo de equilibrio es el árbol.

El Principio de los equilibrios está en
el eje vertical.

Es un cuerpo que se desplaza.

A más desequilibrio sobre el eje más
desplazamiento.

3. Flujos

Forma que accionan su impulso
vital.

4. El tiempo de la columna.

Tiempo de estar. Delgado de dentro.

Tiempo de núcleo vivo.

¿Cómo entender el tiempo de la forma?

5. La tensión de la forma.

Tres ejes del cuerpo:

1. Tejido (sangre)

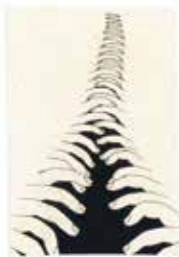
2. Tensión (tejido vivo)

Límite de la forma.

3. Desdramatizado es una cualidad

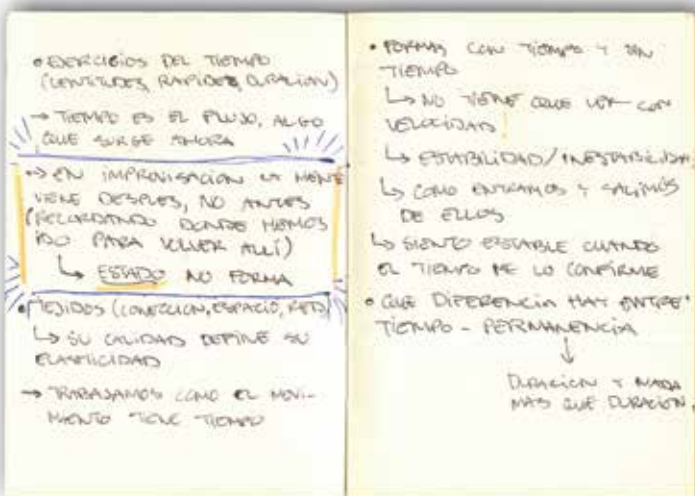
Desdramatizado de la forma

que se genera → Son árboles
que se mantienen muy poco tiempo.



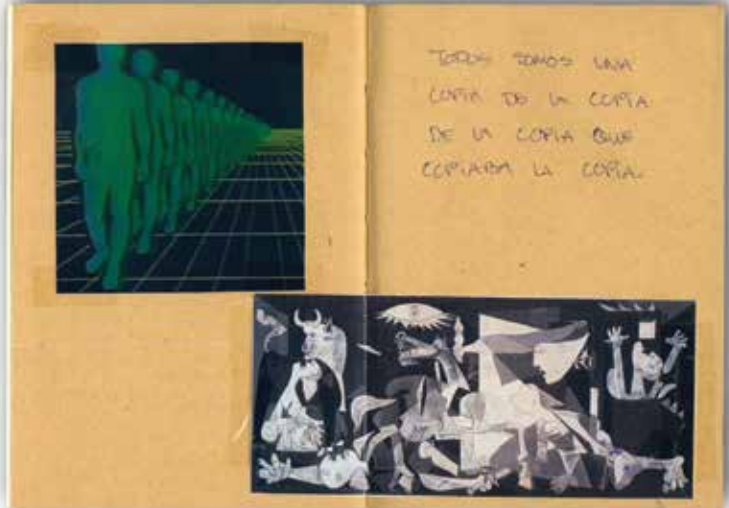
Hanna Tervonen

Libreta per a Improvisació II



64 |





|65





COMPARTINT
DANSA



‘Cossos en comú’ a ASPACE

Carlota Vilalta Consolación

Com a estudiants de Pedagogia de la dansa de l’Institut del Teatre estem convençudes que qualsevol col·lectiu pot ballar i beneficiar-se de la pràctica de la dansa. És per això que, des de les assignatures d’Organització, Gestió, Elaboració de Projectes i Didàctica de la Dansa, hem dut a terme un projecte de dansa inclusiva a la Fundació ASPACE (Associació Paràlisi Cerebral), situada a Montjuïc, els divendres 26 d’abril i 3, 10 i 17 de maig del 2019. El projecte «Cossos en comú» ha estat liderat per les professores Anna Roblas, Maria Pujol i Maria Muñoz, junt amb altres docents que ens donaven suport en les sessions, i l’hem realitzat onze alumnes de tercer i quart del CSD: Albert Bonet, Evangelina Esteves, Eva Viaroli, Bruno Ramírez, Aina Torné, Noelia Llopis, Amada Tinoco, Mar Juárez, Paola Torrijos, Julia Pavo i jo mateixa. Aquesta col·laboració amb els onze participants d’ASPACE, acompanyats dels seus fisioterapeutes i d’altre personal de suport, ens ha donat una bona oportunitat de relacionar-nos amb persones amb qui no estem habituats a treballar i, doncs, d’aprofundir en els nostres coneixements pedagògics des d’un altre context.

|69

Tot i que primer ens sentíem nervioses i expectants, la nostra sorpresa va ser la bona acollida que hi va haver des del primer moment. Han estat quatre sessions divertides, dinàmiques i profundament enriquidores per a nosaltres i especialment per als participants d’ASPACE. Ha estat molt gratificant poder veure en tan poques sessions el gran canvi corporal i motor que experimentaven. S’han anat deixant portar i han aconseguit expressar emocions i millorar la seva autoestima i coordinació. Els hem vist riure. I destaca l’actitud positiva, la bona predisposició, l’alegria, la motivació i el desbordament constant d’energia i d’entusiasme que ens regalaven. Com a bons companys d’equip, hem estat molt cohesionats, compenetrats, amb ganes de tirar endavant tots junts aquest projecte tan especial per a nosaltres. Els hem pogut fer arribar la dansa al cor. Ha estat un veritable regal per a tothom!

El projecte a ASPACE s’ha dut a terme a 3r i 4r de Pedagogia, vinculat a les assignatures «Didàctiques específiques de la dansa contemporània I i II» (professores: Anna Roblas i Anna Sánchez), «Didàctica específica de la dansa clàssica I» (professora: Maria Muñoz) i «Pedagogies del segle XX» i «Organització, gestió i elaboració de projectes pedagògics» (professora: Maria Pujol), amb el suport de l’Observatori de les Arts Escèniques Aplicades (Josan Domínguez i Eulàlia Conangla) i de l’especialista en dansa inclusiva Neus Canalas.
(Carlota Vilalta és la alumna del CSD que està al mig, parlant, a la fotografia central.)





Eva Viaroli (de costat, a l'esquerra) i Cristina Freixa, d'ASPACE (a la dreta de la foto)

EL SOMRIURE DE LA CRISTINA

La confiança que em va regalar la Cristina Freixa a la primera sessió d'ASPACE se'm va fer ben clara ja des del primer moment de conèixer-nos. M'escoltava amb un somriure de felicitat, mentre li explicava què faríem. Hi havia molt de respecte per part de totes dues: meu cap a ella, per entendre què necessitava; i seu cap a mi, mostrant-se comprensiva i pacient amb el meu desconeixement. La connexió entre nosaltres a través del moviment i del sentiment de la dansa s'ha manifestat en aquestes sessions de complicitat a través de la nostra mirada. Les sessions han estat intenses, cognitives i físiques. La Cristina captava de seguida què es prenia en cada exercici. Observava i reclamava implicació. La necessitat i el plaer que ara li produeix la dansa s'han convertit en una cura: és un bàlsam, tant per a la seva ment com per al seu físic, que li demana moure's.

Quan la intenció ho fa significar tot, una mirada, un petit gest o un somriure et fan passar a un nou estat. Així no és possible ni equivocar-se ni errar, perquè el que es fa és de veritat. I no ens sentim jutjats, ni seguim cap dictat, perquè tot el que fem és ple de sentit. És en aquest moment que sorgeix la dansa que estimo. Quan és autèntica.

EVA VIAROLI SARRÀ

Projecte-laboratori d'investigació des del flamenc IT

El Projecte-Laboratori d'Investigació des del Flamenc IT va néixer el 2017, a partir d'una idea de l'artista i investigador del flamenc Juan Carlos Lérída, docent de l'Institut del Teatre, i gràcies a l'impuls que la idea va rebre aleshores del director del CSD Jordi Fàbrega.

Amb aquest projecte s'ha introduït a l'escola la investigació teòrica i pràctica dins l'àmbit del flamenc. Amb ell, el CSD promou la trobada dels docents i l'alumnat de Pedagogia i de Coreografia i Interpretació amb artistes d'àmbits diversos, a més d'investigadores i teòrics de les arts escèniques.

Convocats junts, de cada trobada se n'extreuen, se n'amplien i es desenvolupen línies d'investigació sobre el flamenc, sempre des d'un pensament i una pràctica plenament contemporanis.

<https://laboratorioflamencoit.wordpress.com>



‘Moulin Rouge’ a Wad-Ras

Aina Torné Duocastella

L'última setmana de gener va tenir lloc el projecte «Moulin Rouge» a la presó preventiva de dones de Barcelona Wad-Ras. Aquesta iniciativa, que ja és el segon any que es duu a terme, va ser impulsada des de l'assignatura de Desplegament curricular dels estudis de Pedagogia de la Dansa del CSD, a càrrec del docent Enric Sebastiani, i amb la col·laboració del departament d'esports del centre Wad-Ras, liderat per la Mariona Miró.

Uns quants alumnes de 3r de l'esmentada especialitat –Eva Viaroli, Paola Torrijos, Ingrid Solé, Tania Ximénez, Noelia Llopis, Carlota Vilalta, Júlia Pavo, Amada Tinoco, Albert Bonet i jo mateixa– vam desenvolupar durant cinc dies dues peces coreogràfiques que van culminar amb un espectacle final. Hi assistien bona part de les integrants del centre i de l'equip de treballadores, i després vam mantenir una xerrada entre totes en què es va posar de manifest la necessitat d'incorporar la dansa a la vida de qualsevol persona. A elles, practicar-la els havia permès guanyar autoconfiança, va instaurar cohesió en el grup i les feia experimentar l'empoderament femení, mitjançant l'exploració dels moviments treballats amb les coreografies.

El projecte pretén impulsar l'apropament a la dansa en qualsevol àmbit social i per mitjà seu donar visibilitat als contextos més desfavorits. Sens dubte, a Wad-Ras ha representat una bonica experiència d'aprenentatge recíproc.

| 73





74 |



El projecte Wad-Ras s'ha dut a terme a 3r de Pedagogia, en el marc de l'assignatura «Disseny curricular», impartida pel professor Enric Sebastiani. Al centre de Wad-Ras, la monitora d'esports i coordinadora del projecte era Mariona Miró i el monitor d'art i fotografia, Agustín Jiménez Pimentel (fotografies: Camila Cassiana i Giovana Redivo).



Albert Bonet a l'esquerra de la imatge

ESMICOLANT NÚVOLS

Parets esgrocèides i rajoles envellides, acompanyades de dos arbres en un pati gris dins d'uns murs de totxana, comprimeixen però també embolcallen un grapat de sensacions de les internes i de totes les que venim de «fora».

La incertesa ens envaeix, a tu i a mí, però també s'apiada de tu (interna) i de mi (extern), acostant-nos amb un gest, un pas, un somriure, una mirada...

Cinc dies que calia omplir, que calia omplir-nos. I no només de dansa, també d'allò que potser més ens reconforta: una alenada d'aire fresc que ens acarona en obrir la finestra i ens uneix en una abraçada.

La grisor de quatre parets s'acaba convertint en un esclat de color i vivacitat. Per uns instants ens sentim lliures, dones, dones lliures. I el més important és que ens n'adonem que, de vegades, totes arrecerem i empresonem allò que sentim.

Com aquell que intenta esmicolar un núvol, intento descriure cada sensació, cada mot, cada espurna de somriures i aquelles mirades que encara no sé si són de desconfiança o de complicitat.

Un garbuix d'emocions ens aclapara entre el flaix de les càmeres de fotos i unes mans que es lliuren a donar i a rebre. Ja ho deia Anthony de Mello, *després de viure i somniar, hi ha allò que més importa: DESPERTAR-SE.*

ALBERT BONET CARRERAS

SISTEMA

D
A
N
Z
A

Política

Educació

LOE LOGSE LOMCE

LEC

Les d'educació de Catalunya

L'AVALUACIÓ

Metavaluació
Avaluació contínua
- Anual
- Final/Inicial

CONSTANT(1)
INTERACCIÓ

Real DECRET

Protagonista del aprenentatge

Alumne = Educando

GRAU ELEMENTAL

GRAU PROFESSIONAL

grau Superior

EQUIP DIRECTIU
CÀRTER DEL PROFESSORAT

Referències Bibliogràfiques:

¡ APRENDRE A AP

FIRMAT: PEDAGÒGUES

APRENENTAJE SIGNIFICATIVO

Repetitivo

- Autoconciència
- Comprenentent pròpi
- Reptes abordables
- Ajuda ajustada
- Constructivisme
- Relació Actiu entre iguals



EDUCATIU

SABER + SABER FER + SABER SER

(APA)

CONCEPTES

PROCEDIMENTS

ACTITUDS

Subsistema familiar

Technologies /
necess a la int.

ESCOLA

alumne

COMUNICACIÓ

COMPETÈNCIES
per al desenvolupament a la vida

GRACIAS

TREBALL EN EQUIPE



PER FAVOR...
MISIONES PEDAGOGICAS

cooperació

Cooperació

Col laboració entre docents

individualitat versus individualisme
↳ (ego)

≠ Bulcanització

PROFESSORS

FINLANDIA

PEC PAT PAC PAula comunitat

Dansa

PRENDRE!

SARRA MONA
PROCÉS DE HUMANITZACIÓ
↳ Para Martí

Mural de 2n de Pedagogia, a l'assignatura «La dansa en el sistema educatiu» (professora: Xènia Gumà)



PANORÂMIQUES

Baile de neuronas

Omar Khan - director de la revista *SusyQ*

Alguien contaba que tenía un amigo muy cercano al mundillo de la danza que, cuando a la salida de un espectáculo que no le había gustado le increpaba el coreógrafo para conocer su opinión, solía decirle: «No tengo palabras». La astuta salida le permitía superar el percance pero no es en absoluto aplicable a un crítico que debe expresar su opinión en un medio. Un crítico tiene que tener palabras, y muchas, pero lejos de lo que el común de la gente piensa no todas ellas han de ser calificativos. Malo, raro o aburrido. Bonito, genial o maravilloso. Resumir y reducir un trabajo coreográfico a calificativos de esta índole es el camino más fácil e irrelevante para expresar una opinión. Pegarle dos calificativos hacia arriba si nos parece bien o dos para abajo si nos parece mal es lícito entre el público en general, pero no para gente de danza (que incluye a los críticos, pero no excluye a bailarines, coreógrafos, estudiantes, docentes, programadores o gestores). Si has elegido la danza como profesión no basta con saber moverte, deberías entender lo que pasa en este universo. Hablar con propiedad, discernir, analizar, conectar, reflexionar, relacionar y englobar la pieza en un todo (sea en el universo del coreógrafo, sea en su espacio-tiempo) es lo que procede, es lo que nos hace formar parte por derecho de la comunidad de la danza. Lo que avala un calificativo y legitima una opinión son los datos verificables, la información, la capacidad de relacionar y contextualizar.

Esta es la primera idea que trato de inyectar en las venas a los alumnos que asisten a mi asignatura en el Conservatorio Superior de Danza María de Ávila, de Madrid. Tradicionalmente el Análisis Coreográfico, que es la asignatura en cuestión, suele resolverse en sesiones de vídeo, donde se analiza en detalle la obra de un coreógrafo. Es un camino válido y nada desdeñable. No obstante, creo que no hay nada comparable a la experiencia de ir al teatro a ver danza. Después de todo, la danza es un hecho escénico y ocurre en directo, es su naturaleza, lo que le da sentido. Un buen ejercicio de análisis coreográfico es entonces la práctica sistemática de la crítica porque permite articular discursos desde unos parámetros periodísticos e informativos, donde hay opinión y lugar para los calificativos, pero encajados en un contexto informativo que debería dar luces más allá de lo representado y colocar a la obra en una dimensión, en un estilo, en una corriente, que ha de ser identificada. A lo largo del curso los estudiantes deben ir al teatro y escribir sus críticas. Hacemos sesiones de discusión de los trabajos y, generalmente, se pasa de unos primeros textos llenos de calificativos y carentes de información a textos más concretos, ricos, fluidos e informativos. No se trata de que los estudiantes se hagan críticos, aunque sería deseable que así ocurriera. Se trata más bien de que tengan herramientas para articular un discurso no a partir de impulsos emocionales sino de datos y conocimiento, de veracidad.

Esta misma experiencia ha sido condensada en el taller Palabras en Movimiento, una iniciativa del Certamen Coreográfico de Madrid, que he dictado durante ocho años consecutivos durante este certamen y se ha extendido al Mes de Danza de Sevilla y adaptado para la Escuela de Espectadores del Mercat de les Flors, de Barcelona, entre otros. Abierto no solamente a estudiantes de danza sino de periodismo, a blogueros y a cualquier persona interesada en la práctica de la crítica, ha resultado una experiencia muy enriquecedora para los participantes.

Tampoco nos pasamos el semestre del Conservatorio haciendo críticas. Esta es una actividad intermitente a lo largo del curso. El resto del tiempo intentamos aproximarnos y entender el fenómeno de la danza en los tiempos actuales, desde una perspectiva sociopolítica, entendiendo la danza como un fenómeno artístico que forma parte y tiene su explicación última en una sociedad y un momento en particular. Concretamente impartí la asignatura (que tiene un complemento práctico con un profesor/artista en el segundo semestre) en tercero y cuarto año, que corresponde al período que va desde los años ochenta hasta hoy. La dificultad obvia es que se trata de danza muy reciente y heterogénea, escasea la bibliografía y se estudian movimientos y coreógrafos que siguen trabajando, creando y produciendo. De hecho, uno de los recursos más valiosos al alcance son las críticas que han salido en medios relevantes de esos espectáculos analizados. Pero al mismo tiempo es fascinante tener la oportunidad de estudiar a creadores a los que probablemente podamos ver, asistir a un estreno de un nuevo trabajo que nos toca vaticinar si marcará su carrera y estar en conexión con el más auténtico aquí y ahora de la danza contemporánea. Habría que destacar que, en algunos casos, los estudiantes han acabado bailando para las compañías que hemos analizado en clase.

Gracias a la facilidad para diseñar las asignaturas que ofrece el Plan Bolonia en el contexto de la educación superior europea, el contenido se ha organizado libremente de una manera geográfica, destacando a artistas y movimientos concretos en países que hacen aportaciones relevantes y de donde han salido movimientos influyentes (o no) y destacables creadores. Tratamos de entender la danza más allá de lo que ocurre en el escenario. Intentamos establecer conexiones entre la política, la economía, la sociedad, las creencias y los valores con la danza que producen las ciudades, los países. ¿Está la nueva danza de Israel influenciada por el clima político del país? ¿Responde el surgimiento de la nueva danza en Bélgica a un avance hacia la modernidad de la sociedad belga? ¿Se debe la pérdida de influencia actual de la danza norteamericana al crecimiento del capitalismo?

No hay respuestas definitivas a estas interrogantes, pero en clase lo importante no es resolverlas sino plantearse y tratar de darles respuestas coherentes. El análisis coreográfico puede ser, desde luego, abordado a la manera tradicional, donde en un vídeo a cámara lenta se pueden determinar las claves de un estilo, el lenguaje y motivaciones de un coreógrafo o la manera de mover a sus bailarines. No obstante, para estudiantes que están constantemente en práctica, bailando distintos estilos, teniendo experiencias físicas con gran cantidad de maestros y creadores, parece relevante que experimenten también la danza desde la postura de espectadores inteligentes. En el fondo, el objetivo último es incentivar la creación de un público capaz de ver y entender la danza más allá de la misma representación.

Equip directiu del **Conservatori Superior de Dansa (CSD)**

Direcció **Alexis Eupierre**

Sotsdirecció **Anna Roblas**

Cap d'especialitat de pedagogia **Montserrat Lloret**

Cap d'especialitat de coreografia **Lipi Hernández**

Secretari Acadèmic **Toni Gómez**

Secretaria CSD **Sandra Parreu**



Diputació
Barcelona

| Institut del Teatre