

La Asociación de Profesionales de la Danza de Cataluña (1987-2010). Contexto, origen y desarrollo

Helena Patricia Ávila

Profesora de Música

Introducción

Este artículo es un extracto de la Memoria del Trabajo de Investigación «La Asociación de Profesionales de la Danza de Cataluña 1987-2006: Estudio histórico, y de su incidencia en la actividad coreográfica catalana», defendida en la Universidad de Oviedo en septiembre de 2008 bajo la dirección de la Dra. Beatriz Martínez del Fresno.¹ El trabajo se enmarca dentro del doctorado interuniversitario en musicología: Música en la España Contemporánea.

El proyecto inicial tenía como objeto investigar en torno a la profesión de la danza en Cataluña (historia, organización, evolución, creación, espacios, entidades, etc.), y me pareció adecuado elaborar un estudio previo sobre la Asociación de Profesionales de la Danza de Cataluña (APdC), pues es la entidad que, todavía hoy en día, intenta aglutinar el sector con el objeto de trabajar por unas condiciones laborales dignas.

Objetivo del estudio, fuentes y metodología

Un primer objetivo del trabajo era poner cierto orden en el archivo de la APdC para recuperar informaciones de acciones llevadas a cabo en el pasado y que, desgraciadamente, habían caído en el olvido. Este archivo conserva testigos de una profesión que nunca ha dejado de vivir en la incertidumbre laboral.

A pesar de que no podemos afirmar que la APdC represente la totalidad del sector, sin duda es el organismo que más vela por mejorar la situación de la danza en Cataluña y, además, tiene una manifiesta vocación



Cuaderno de danza.

sindical. El estudio del transcurso y de la evolución de sus veinticuatro años de historia configura el eje fundamento de este trabajo.

En cuanto a las fuentes utilizadas, la investigación se inició con la inspección de todas las cajas del archivo de la APdC y la lectura posterior de actas, boletines, circulares, recortes de prensa, revistas, etc. Desde un primer momento estuvo claro que no todas las épocas podrían ser documentadas con la misma exactitud, porque no todos los documentos habían sido guardados con el mismo cuidado, de forma que también se tuvo que confeccionar una pequeña lista de personas con las cuales había que hablar para ampliar y contrastar las informaciones aportadas por los documentos.

La información bibliográfica era más bien escasa, pero adecuada para los capítulos introductorios que resumen la evolución de la danza profesional en Cataluña desde los años cincuenta. Sin embargo, también fue necesario mencionar en estos primeros capítulos algunos estudios significativos sobre el tema, valorar la presencia e importancia de los diferentes espacios de creación y exhibición y hacer un amplio comentario sobre los presupuestos que la Generalitat de Cataluña destinó a la danza durante la década de los años ochenta, años en que se gestó la APdC.²

Han sido una fuente de información extraordinaria las diferentes webs relacionadas con el ámbito de la danza en Cataluña y, por extensión, en todo el Estado español, así como el acceso a las hemerotecas virtuales de algunas publicaciones.

La danza profesional en Cataluña en los setenta y los ochenta. Contexto y estudios

Los años setenta significaron, internacionalmente, un punto y aparte en la evolución de la danza. En nuestro país, el fin del franquismo auguraba una libertad de pensamiento en todos los ámbitos, y la danza no

fue una excepción, puesto que se nutrió de nuevas concepciones con relación al movimiento, el tiempo y el espacio. Según Bàrbara Raubert, fue precisamente la carencia de tradición en Cataluña lo que favoreció que los jóvenes bailarines catalanes empezaran a indagar libremente entre las nuevas corrientes que sacudían Norteamérica y Europa Central (RAUBERT, 2006 : 161-184).

A mediados de la década, Cataluña vio desaparecer los referentes autóctonos del Ballet Titular del Liceo y los Ballets de Joan Tena, pero a la vez nacieron nuevas propuestas, como el Ballet Contemporani de Barcelona, inicialmente de la mano de Ramon Solé. Como vías de entrada de referencia de las nuevas concepciones del movimiento, hay que mencionar los cambios curriculares hacia la danza que hubo en el Institut del Teatre bajo la dirección de Hermann Bonnín, juntamente con la acción pedagógica que Anna Maleras desarrollaba entonces desde su propio estudio de danza.

La década de los ochenta vio como se multiplicó el número de compañías en el territorio, como, por ejemplo, Danat Dansa, Trànsit, Metros, Gelabert-Azzopardi, La Irregular Dansa, Lanònima Imperial, Mudances, Nats Nuts Dansa, Mal Pelo y Robadura, entre otras. Algunas de estas compañías todavía se encuentran hoy en las programaciones de la cartelera.

A mediados de los años ochenta se realizaron algunos estudios que hoy apenas se recuerdan, pero que incidieron directamente en el panorama laboral de los profesionales de la danza. En 1985, coincidiendo con el DID, Día Internacional de la Danza, se hizo entrega al conseller de cultura, Sr. Joan Rigol, del *Memorial de la danza en Cataluña*. El texto fue elaborado por Delfí Colomé, Manel Cubeles, Beatriu Daniel, Josep M. Escudero, Montse Garcia Otzet, Cesc Gelabert, Anna Maleras, Agustí Ros y Carme del Val.³ El objetivo del *Memorial* era que el Departament de Cultura tomara conciencia de la situación que vivía la danza en aquel momento; en él se hacía men-

ción especial a su marginación en el seno de las instituciones públicas y se proponían una serie de medidas como solución a este trato discriminatorio. Se evidenciaba además una necesaria política cultural que tuviera en cuenta la danza y que contemplara la institucionalización de un «Servicio de Danza» con un personal calificado, más allá de la ambigua situación en la que se mantenía dentro del Servei de Música. En el documento se advertía que había que elaborar también unos presupuestos anuales, así como crear una comisión asesora competente en la materia. Se acusaba al gobierno de no cumplir con su responsabilidad de vertebrar adecuadamente las actividades culturales del país: «Cómo podemos esperar que una actividad sea respetada si la máxima representación del país no le da su fe de bautismo, su respeto» (AAVV, 1985 : 11), añadían. Al mismo tiempo, se hacía mención a las repercusiones que la danza tenía, cada vez más, en los diferentes ámbitos sociales y, en el caso de un cambio de actitud inminente por parte de las instituciones ante estas reivindicaciones, se les ofrecía toda la colaboración necesaria para poner en marcha una comisión interdepartamental que coordinara las acciones de las conselleries de Ensenyament, Sanitat, Benestar Social y Treball.

El *Memorial* contenía también un estudio comparativo de los presupuestos para la danza en Cataluña, el País Vasco, el País Valenciano y Madrid y, además, analizaba las políticas culturales respecto a la danza en Inglaterra, Francia y Holanda. El texto incluía una exhaustiva cronología de la danza en Cataluña que arranca con la confección del *Llibre Vermell de Montserrat* y abarca hasta el año 1983.

Al documento se le añadieron ciento cincuenta y tres firmas de apoyo, y no todas provenían del mundo de la danza. En ella figuraban pintores, músicos, críticos, fotógrafos, actores, escritores, representantes de diferentes instituciones, estudiantes y un largo etcétera bajo la firma de Joan Magrinjà, que encabezaba la lista.

Es una lástima que hoy en día casi se haya olvidado la redacción de este *Memorial*. Si el sector de la danza, nos guste o no, suele caracterizarse más por su dispersión que por el hecho contrario, habría que saber valorar justamente este momento en el que se trabajó duro por una acción concreta y conjunta, y no solo en el sector meramente académico, puesto que tenía en cuenta la danza tradicional, por poner un ejemplo. Desgraciadamente, el *Memorial* tuvo una repercusión escasa y poco continuada. El director del Departament de Cultura, Jordi Maluquer, decidió encargar a Sabine Dufrenoy la tarea de coordinar todas las acciones relativas a la danza, pero pocos años después también desapareció esta figura. Los profesionales de la danza, augurando un futuro mejor, no hicieron ningún tipo de seguimiento del *Memorial*, y la iniciativa cayó definitivamente en el olvido.⁴

El año siguiente empezó a gestarse otro estudio interesante, ahora llevado a cabo desde el ámbito privado. En septiembre de 1986, el Patronato del Consorcio del Liceo se planteó que el Teatro, como ópera de referencia en toda Europa, necesitaba un cuerpo estable de bailarines que, al mismo tiempo, fuera considerado como Ballet Nacional de Cataluña. El consorcio pidió elaborar un estudio que recogiera, en primer lugar, un análisis con toda la información sobre las actividades de danza que se habían llevado a cabo en Cataluña. También había que recopilar información de otros importantes teatros europeos, no sólo en cuanto a producción, sino también en cuanto a presupuestos. Finalmente, había que valorar las alternativas más adecuadas y convenientes para Cataluña. La creación de un elenco de bailarines estable en el Teatro del Liceo ha sido una petición constante desde la pérdida de su Ballet Titular. Justo es decir que esta reivindicación suscita todavía un fuerte debate interno, del cual hablaremos más adelante.

Del *Estudio de viabilidad para la creación de un ballet estable en el Gran Teatro del Liceo* se hicieron cargo Lluís Bonet,

Dietrich Grosse y Gemma Sendra desde el Centro de Estudios de Planificación (BONET, GROSSE, SENDRA, 1987). El documento tenía casi trescientas páginas, y su conclusión era que Cataluña no se podía comparar con las grandes capitales europeas que ya poseían una fuerte tradición en danza clásica y, por tanto, no se podía plantear la posibilidad de una Gran Compañía. El estudio argumentaba que la mejor opción era crear una compañía abierta a nuevas tendencias, a pesar de mantener una base clásica, con aportaciones de diferentes coreógrafos y bajo la tutela de un único director artístico que debería ser escogido por un consejo de asesores internacionales. Los resultados de todo esto se obtendrían pasados unos dos o tres años. Cuando la compañía estuviera consolidada, debería llevar a cabo, de media, unas cincuenta actuaciones por todo el territorio catalán durante el primer año, y entre setenta y cien actuaciones por Cataluña y el Estado español durante el segundo. El siguiente paso afectaría a los teatros internacionales, y se harían de tres a cuatro óperas anuales de media. El aumento de la actividad de la compañía provocaría que, poco a poco, se fuera desvinculando de la ópera, y entonces sería necesario un elenco aparte de bailarines. Esta nueva compañía sería sin duda un buen aliciente para todos aquellos estudiantes de ballet que solo tenían una oferta mínima para establecerse como bailarines de danza clásica en Cataluña, y ya se preveía que pudiera haber convenios con el Institut del Teatre y las diferentes escuelas de danza. El estudio desarrollaba todos los pasos que había que seguir en cuanto a creación, promoción y consolidación de la compañía: número de bailarines, dirección administrativa, infraestructura, contratos laborales, presupuestos e, incluso, los márgenes de beneficio que estos presupuestos podían originar.

Este interesante y meticuloso estudio no pasó de esto, de mero estudio. El teatro resolvió que no podía hacer frente al gasto necesario que la propuesta comportaba, y

la reivindicación de un posible cuerpo de baile para el Liceo se mantuvo durante la década siguiente.

Para entender cuál era la oferta pública destinada a la danza durante aquellos años, hay que consultar las memorias del Departament de Cultura. El Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya empezó a funcionar en 1980. Inicialmente priorizó sobre todo el refuerzo de infraestructuras, la descentralización de la oferta cultural de Barcelona, la ayuda al asociacionismo y la promoción de políticas de normalización lingüística. En 1982 llegaron las primeras ayudas específicas al sector de la danza, incorporado en el Servei de Música. Más de una tercera parte de los presupuestos anuales se destinaba al Gran Teatro del Liceo. En 1984, el presupuesto para la danza disminuyó, y los teatros «de alcance nacional» (Liceo, Palau de la Música y Orquestra Ciutat de Barcelona) obtuvieron el 80% de la dotación total anual. A pesar de todo, se inició el ciclo bienal llamado «Danza en Cataluña». En 1985, el presupuesto se duplicó, y al año siguiente los presupuestos globales ya preveían una «sección de danza», especificando tres ejes de actuación: difusión, centros de creación y espacios alternativos. No es casualidad que una fotografía de *Desfigurat* de Cesc Gelabert sirviera de portada de los presupuestos de aquel año en el Servei de Música. También en aquel momento se pudo hacer entrega del *Memorial de la Danza en Catalunya*. La danza recibió entonces unos treinta y dos millones de las antiguas pesetas provenientes del Departament de Cultura y de la Entitat Autònoma d'Organització d'Espectacles i Festes. En 1987, el presupuesto destinado a la danza se volvió a duplicar. El Gran Teatro del Liceo recibió ese año, el mismo que se decidió no tirar adelante la propuesta de constituir una compañía estable para el teatro. 955 millones de pesetas provenientes de todas las entidades públicas que lo subvencionaban. En 1988, el presupuesto empezó a menguar, en consonancia con el resto de presupuestos destinados al

Servei de Música, exceptuados los de los teatros de alcance nacional: el Liceo y el Palau. El Liceo llegó a recibir 1.120 millones de pesetas. En 1989, los presupuestos para la danza se incluyeron en el nuevo Servei de Teatre i Dansa, pero mientras el presupuesto para la danza volvía a menguar, la subvención a las compañías de teatro aumentaba un 114 por ciento. Este año, el Departament de Cultura encargó a Elisa Huertas la elaboración de un estudio para la creación de un centro coreográfico en Barcelona, del cual se hizo caso omiso. Diez años después, Elisa Huertas redactó *Centro Coreográfico 1990-2000. Observaciones en el tiempo* (HUERTAS, 1999). Este estudio contiene un segundo bloque que recoge el proyecto entregado en 1990. Este segundo trabajo resume, comparativamente, las necesidades que sufría la danza durante este periodo. La mayoría de las peticiones hechas en 1990 se mantenían intactas en el año 2000; por tanto, nada había cambiado. La tendencia general fue la de reducir progresivamente los presupuestos destinados a la danza; pero, aun así, en 1998 se produjo una remontada.

La irregularidad de los presupuestos del Departament de Cultura durante los años ochenta y noventa dejaba patente la falta de un proyecto político a largo plazo que considerara seriamente la danza, un hecho que inevitablemente frenó su desarrollo. Cabe decir, además, que las subvenciones solían llegar con retraso, y los coreógrafos se veían obligados a pedir préstamos bancarios mientras esperaban el dinero prometido. Algunas compañías tuvieron que tirar la toalla. Los cambios de legislatura en el gobierno tampoco ayudaron a que continuaran los proyectos puestos en marcha, y esta tónica se ha mantenido hasta ahora. No es el momento de analizar hasta qué punto el sistema de subvenciones es el idóneo para que la danza consiga caminar por sí misma, pero una cosa es evidente: desde el principio ha faltado una política cultural a corto, medio y largo plazo a favor de la danza.

No es casualidad, pues, que la creación

de asociaciones de profesionales de la danza se estuviera gestando en todo el país ya a mediados de los años ochenta o que se consolidaran espacios alternativos para la danza, como La Fàbrica, que, entre 1981 y 1990, funcionó como laboratorio ejerciendo una doble función: como escuela y como centro de difusión de la danza. Marjolin van der Meer escribió: «No es exagerado afirmar que el concepto coreográfico de los grupos actualmente establecidos en nuestra ciudad ha nacido, se ha nutrido o se ha consolidado en el marco de La Fàbrica» (VAN DER MEER, 1987). Otros espacios o entidades importantes fueron: El Teatre Obert (1988-1991), El Mercat de les Flors (1983), El Espacio B del Mercat de les Flors (1989-1991), El Sant Andreu Teatre (1990), el Espai de Música i Dansa de la Generalitat (1992-2006), La Porta (1992), La Caldera (1995) y un largo etcétera de teatros próximos a la danza, de escuelas y de colectivos de nueva generación. El conocimiento de estas infraestructuras es vital para entender el desarrollo de la danza en Cataluña.

Las asociaciones de profesionales de la danza. Precedente: Asociación de Profesionales de la Danza de la Comunidad de Madrid

Para entender la progresiva constitución de asociaciones profesionales de la danza en el Estado español, es necesario remitirnos a la primera que se fundó, la de Madrid. Hay que relacionar su origen con la creación de las compañías nacionales de danza (los actuales Ballet Nacional de España y Compañía Nacional de Danza) a finales de los años setenta. Las condiciones laborales de estas nuevas compañías no eran muy favorables, y los bailarines, representados por Xavier Bagà, pronto se pusieron en contacto con los sindicatos. Se consiguieron ciertas mejoras para el Ballet Nacional de España, pero se creyó necesaria la creación de un nuevo órgano capaz de asumir las necesidades del sector en general. En aquellos días se produjo un hecho que aceleraría el pro-

ceso: el gobierno propuso a bailarines y actores que se hicieran autónomos, propuesta que obtuvo el desacuerdo de ambos sectores. La única manera de pactar convenios con la administración del Estado pasaba por constituirse como entidad. Así es como en 1986 nació la Asociación de Profesionales de la Danza de la Comunidad de Madrid, y Xavier Bagà fue su vicepresidente. Una de las primeras acciones de la entidad madrileña fue de buscar cómplices en el resto del Estado español, empezando por Cataluña, donde Bagà tenía un gran número de amigos y compañeros de profesión.

Creación y evolución de la Asociación de Profesionales de la Danza de Cataluña

Los años ochenta fueron una época dorada para las compañías de danza catalanas que entonces se calificaban como grupos independientes. Tenían cabida en los circuitos internacionales y demostraban una calidad progresivamente creciente. Sus condiciones laborales, sin embargo, eran lastimosas y, pasados unos años de creatividad desbordante, había que asentar las bases para un futuro más estable que asegurara su continuidad.

En 1986, un grupo reducido de bailarines residentes en Barcelona empezó a reunirse para considerar la creación de una asociación en la ciudad que velara por los intereses de su profesión. Carecían de todo tipo de regularizaciones salariales, médicas, jurídicas o curriculares, y la opción de dedicarse profesionalmente a la danza se traducía en una inmersión en la más pura incertidumbre laboral. Afortunadamente, el empujón para intentar cambiar este panorama existía. Aquellas primeras reuniones se fueron sucediendo y dieron su fruto el 24 de diciembre de 1987, cuando Montserrat Colomé, Òscar Dasí, Elisa Huertas, M. Antònia Gelabert, Francesc Bravo, Andreu Bresca, Eulàlia Sagarra, Marta Almirall y Jordi Carbonell firmaron el acta fundacional de la Asociación de Bailarines y Coreógrafos

Profesionales de Cataluña (ABCPC). Hay que mencionar también otros profesionales que estuvieron desde el primer momento, como Alicia Pérez-Cabrero, Pilar Maese, Cristina Lügstenmann y Álvaro de la Peña, entre otros. Todos ellos, en mayor o menor medida, formaron una comisión gestora que se encargó de los trámites necesarios para la constitución de la Asociación y que pasó el relevo a la junta directiva cuando esta se constituyó.

La estructura de la nueva entidad quedaba muy delimitada. Se registraría a partir de las decisiones tomadas en la asamblea general, que se reuniría cada seis meses y marcaría las directrices que la junta directiva debía seguir. Los miembros de la junta se mantendrían tres años en los cargos, sin remuneración; se reunirían una vez al mes y se dividirían las tareas entre las figuras del presidente, vicepresidente, tesorero, secretario y cinco vocales. Los estatutos de la nueva Asociación fueron aprobados por el Departament de Treball en el mes de enero de 1988. La Asociación se presentó ante las instituciones públicas con el fin de agrupar a los profesionales de la danza para la defensa de sus intereses, para ofrecerles el asesoramiento pertinente en todos los ámbitos, para establecer las relaciones oportunas con los organismos oficiales y para fomentar todo tipo de iniciativas que estimularan las actividades relacionadas con la danza, su desarrollo, su reconocimiento y su prestigio.

El 27 de enero de 1988 tuvo lugar la primera Asamblea General de la Asociación. Se llevó a cabo en el teatro Regina y se convocó como reunión informativa. La comisión gestora se encargó de resumir el pasado y el presente de la danza en Cataluña y cómo se había gestado la propia Asociación. Ya se había establecido un diálogo directo con su homóloga madrileña y se preveía lograr el objetivo de crear una Federación de Asociaciones que tuviera voz en la nueva Dirección general de Danza del Ministerio de Cultura. Se acordaron las primeras acciones, que, además de estable-

cer las relaciones pertinentes con las instituciones públicas y los medios de comunicación, pasaban por contactar con asociaciones de médicos especializados; pactar tarifas reducidas para los profesionales con teatros vinculantes; organizar cursos; confeccionar baremos de sueldos; concretar un régimen especial en la Seguridad Social; conseguir asistencia jurídica consultiva, y, finalmente, convertirse en centro de información en cuanto a oferta y demanda laboral del sector.

En el mes de abril se presentó y se votó la única candidatura presentada para la junta directiva de la Asociación. La lista de candidatos se expuso en los locales de Roseland, La Fàbrica y Bùgè, puntos de encuentro de gran parte de los ochenta y cuatro socios que entonces tenía la entidad. Finalmente, la junta se constituyó de la manera siguiente: Monserrat Colomé, presidenta; Agustí Ros, vicepresidente; Eulàlia Sagarra, secretaria; Pilar Cambra, tesorera; y Andreu Bresca, Toni Martínez, Elisa Huertas, Marta Almirall, Francesc Bravo y Guillermina Coll, asistentes vocales. Esta fue la primera junta directiva de la Asociación, que estuvo vigente hasta el 7 de mayo de 1990.

A lo largo de esta primera etapa, la asamblea general se convocó en diez ocasiones para acordar con todos los socios las acciones más pertinentes. Los objetivos eran ambiciosos y había que priorizar los pasos que seguir. Las primeras acciones fueron dirigidas a captar nuevos socios y a comenzar contactos con las instituciones públicas para negociar todo tipo de cambios en cuanto a políticas culturales. En el mes de septiembre de 1988 se encontró en la céntrica Via Laietana de Barcelona un pequeño local en el que ubicar la sede de la Asociación.

Haciendo balance de aquellos años, hay que decir que los cambios políticos deseados no llegaron. Se presentaron manifiestos, se confeccionaron trabajos de investigación que avalaran las propuestas hechas, se mantuvo el contacto con otras asociacio-

nes cercanas, se organizaron debates y, en 1990, se consiguió constituir, junto con Madrid, la Federación de Asociaciones Profesionales de la Danza (FEAPD).

La junta directiva de la Asociación se reunía frecuentemente y distribuía el trabajo a las comisiones formadas por los mismos socios. Algunas de estas comisiones se mantuvieron con el tiempo, mientras que otras desaparecieron, bien porque terminaron su tarea, bien porque menguó la participación de sus componentes. El papel de las vocalías también se fue desdibujando. Parece ser que era demasiado difícil trabajar en una junta de diez personas, dado que no todo el mundo podía dedicarle el mismo esfuerzo. Fueron los años de creación de los primeros boletines informativos, y posteriormente nació *KOS*, la revista de gran formato de la Asociación para mantener al día a los socios en cuanto a becas, cursos, actuaciones, publicaciones, etc., y con artículos de interés del sector.⁵ Se estableció también una de las acciones anuales más importantes de la Asociación: la celebración del Día Internacional de la Danza, el DID, una jornada festiva y participativa que servía para que los medios de comunicación prestaran especial atención a las reivindicaciones de estos profesionales. Esta primera etapa cerró con un total de ciento treinta y cuatro socios.

La segunda junta directiva de la entidad, en la que se mantuvieron parte de los miembros de la anterior, trabajó desde el mes de mayo de 1990 hasta octubre de 1993. En aquel momento se intentó mejorar los diferentes sistemas de comunicación, y la revista *KOS*, por ejemplo, evolucionó de manera espectacular, a pesar de que el elevado coste que suponía ya hacía prever una duración limitada. En 1993, la revista contenía diferentes secciones regulares y tuvo que ampliar el número de colaboradores. También contenía apartados que mantenían al socio al día de los progresos de las diferentes comisiones de trabajo.

Durante estos años, las comisiones que se mantuvieron con más fuerza fueron las de

Enseñanza, Coreógrafos, Asuntos legales y fiscales y Red de Teatros. La comisión de Enseñanza analizó sobre todo los problemas derivados de la implantación de la LOGSE, mientras que el grupo de coreógrafos redactó y entregó al Ministerio unas interesantes reflexiones sobre la situación que sufrían y las posibles vías de solución.⁶ La red de teatros de la Generalitat no acababa de funcionar como se había planteado inicialmente, y era evidente que faltaban las estrategias (y el interés por parte de los agentes implicados) para la difusión de los espectáculos de danza. La concepción de la red no era del todo clara ni para la propia Generalitat. La comisión de asuntos legales y fiscales tenía en cuenta un calendario anual que se iniciaba coincidiendo con Danza Valencia, punto de encuentro para los debates relacionados con la gestión, en cuanto a la danza, a escala estatal. Estos encuentros provocaron una mayor presión al INAEM, que en 1992 elaboró un *Estudio comparativo de la situación social y fiscal de los profesionales de la danza en los principales países europeos* (RIVIERE, SENDRA, 1992).

La organización del DID acabó resultando caótica. El volumen de trabajo que originaba ultrapasaba a menudo las posibilidades de la Asociación y de sus trabajadores, con el añadido de que el escaso presupuesto recortaba claramente las propuestas iniciales. Aun así, fue durante este segundo mandato cuando la celebración se instaló en la plaza de la Catedral de Barcelona, donde año tras año se sucedieron actuaciones y talleres que unieron puntualmente a un gran número de profesionales dispuestos a participar en una acción concreta. Esta actividad se mantuvo hasta el año 2001.

Pese al retraso de las subvenciones recibidas de la Generalitat, durante este periodo la ciudad vio nacer dos nuevos espacios públicos de exhibición en los que la danza tuvo un protagonismo especial: el Sant Andreu Teatre (1990) y el Espai de Música i Dansa de la Generalitat (1992). Podríamos pensar que esto significaba un gran adelan-

to, pero hay que recordar también el cierre de otras tres grandes plataformas, muy diferentes entre ellas pero absolutamente enriquecedoras: La Fàbrica, el Espacio B del Mercat de les Flors y el Teatre Obert, donde no sólo se incentivaba la exhibición, sino también la investigación, la creación y la formación. El sector vivió como una gran incoherencia la apertura de estos nuevos espacios y el cierre de los ya existentes, y en el mes de junio de 1992 se llegó incluso a boicotear la inauguración del Espai y se exhibió una pancarta que decía «Políticos, no estáis haciendo nada. La danza no avanza» (VIGO, 1992). Una vez más se trabajaba desde la discontinuidad y se partía de cero en la gestión de estos nuevos espacios.

La Asociación continuaba, sin embargo, procurando descuentos para los socios y manteniendo al día una asesoría jurídica competente. El número de socios era de ciento sesenta y cuatro, y se preveía un cambio interno organizativo de cara al siguiente mandato que pretendía establecer unas normas de funcionamiento a partir de dar prioridad a objetivos plausibles y de intentar estabilizar los grupos de trabajo. Era necesario que hubiera un coordinador general, a modo de gestor, que debería velar por el buen funcionamiento y la continuidad de las comisiones. Pero la organización interna de la entidad todavía estaba en proceso de consolidación.

Revisando las acciones llevadas a cabo durante estos dos primeros mandatos, se observa que empiezan a detectarse ya algunas de las grandes problemáticas que, a mi parecer, asediaban a la Asociación y, en general, a todo el sector: la falta de una participación global y continuada por parte de los profesionales; la inutilidad de los esfuerzos de aquellos que participaban pero no veían continuidad de las acciones y cómo muchas se dejaban a medias; el exceso de actividades que se pretendían realizar. Interesantes proyectos, como el de las reflexiones de los coreógrafos entregadas al Consejo del Ministerio o el borrador de un primer catálogo de compañías, quedaron

en papel mojado, fuera por falta de presupuesto, de continuidad, de tiempo o de participación.

A finales del año 1993, la junta directiva pasó a llamarse consejo, y este se mantuvo hasta el mes de enero de 1997. El consejo supo repartir equitativamente cada una de sus funciones y se crearon tres puestos de trabajo en las oficinas de la entidad.

En abril de 1994 se hizo un nuevo esfuerzo para unir la profesión durante una intensa jornada de trabajo en el antiguo Palacio de Agricultura, de la que surgieron seis grupos de trabajo que estructuraban las bases de la Asociación. Fue un momento que infundió esperanza y confianza en la profesión y en la propia Asociación. Como ya había pasado anteriormente, estos grupos se fueron disgregando con el paso de los meses. Ni el Consejo ni el coordinador general consiguieron la participación continuada e imprescindible de los socios. A su vez, estos consideraban que las vías de comunicación no eran suficientes, y una de las comisiones, casi la única, la que más fuerza tomó dentro del seno de la entidad, empezó a ser conflictiva: la comisión «Por la Danza en el Liceo». Desde la creación de la Asociación, en 1987, los manifiestos presentados a los agentes públicos reivindicaban un cuerpo de baile para el Gran Teatro del Liceo; pero, dados los desacuerdos que provocó el trabajo desarrollado por esta comisión, todavía no se había conseguido hacer un planteamiento detenido y consensuado de lo que realmente se quería.

Los problemas económicos endémicos no ayudaban a mantener el buen funcionamiento de la entidad, y en julio de 1994 se cerró la revista *KOS*, cuya función se cubrió mediante circulares para mantener la comunicación con los socios. El DID se continuó celebrando en la plaza de la Catedral, y aún se añadieron otras actividades en el Mercat de les Flores y en el Espai.

En mayo de 1994, la Asociación dio un paso adelante y cambió de nombre. Pasó a ser la Asociación de Profesionales de la Danza de Cataluña (APdC) y abrió sus

puertas a toda una serie de profesionales también cercanos al mundo de la danza, más allá de coreógrafos y bailarines. Otro objetivo conseguido a finales de 1994 fue la creación de Por la Danza en Cataluña, una asociación cultural que siempre se ha mantenido bajo el paraguas de la Asociación Profesional y nunca ha tenido especial relevancia.

Durante estos años, mantener viva la Asociación fue una tarea muy difícil. Entre 1995 y 1996 dimitieron algunos miembros del consejo y nadie quiso sustituirlos. Aun así, no se dejó de promover cursos, de asistir a ferias y congresos y de mantener contacto con emisoras de radio, televisión y revistas que pudieran fomentar la danza en Cataluña.

Sobreponiéndose a la inestabilidad de la época, se consiguió mantener con fuerza la FEAPD. Entre 1994 y 1996 hubo tres encuentros generales, en el marco de Danza Valencia, y se abordaron diferentes problemáticas. Paralelamente, el INAEM elaboró el *Plan general de fomento de la danza*, que preveía una reforma absoluta en todos los niveles y planteaba realmente una política a medio y largo plazo para la danza (AAVV, 1994 : 454-482). Aparte de una serie de reflexiones diversas, este plan aportaba nuevas medidas en cuanto al sistema educativo, la investigación, la creación, las condiciones sociales y fiscales, las ayudas, etc. El documento se trabajó con rigor, y en él participaron muchos profesionales del sector. A principios de 1995 se presentó oficialmente el trabajo. Desgraciadamente, la historia se repetiría otra vez: el *Plan general de fomento de la danza* se quedó en nada, y con el paso de los meses todo el esfuerzo conjunto que supuso la creación, revisión y redacción final acabó en el fondo de un cajón olvidado. Pero la Asociación de Profesionales de la Danza continuaba adelante. El nuevo consejo directivo, con Gilberto Ruiz-Lang al frente, se puso a trabajar en enero de 1997, en un momento en que el número de socios era doscientos sesenta y cuatro. Es curioso que, a pesar de tratarse de una de

las etapas con menos asambleas generales, fue una de las mejor organizadas y menos criticadas por los socios. El número de los miembros del consejo se redujo a cuatro, que trabajaban conjuntamente con un equipo de coordinación de tres personas más y una responsable administrativa. El equipo intentó de entrada encarrilar la mayoría de las acciones en las que habían trabajado las juntas anteriores, mejoró las relaciones con el Departament d'Ensenyament y mantuvo activas las comisiones de Enseñanza y de Política Educativa durante los tres años. Los participantes en estas comisiones trabajaron en la revisión de los currículos de nivel medio, en la elaboración del proyecto de grado medio, en las reuniones con la IMBE, en las del Institut del Teatre, escuelas, FORCEM, etc. Las reuniones con las diferentes escuelas desembocaron en la constitución del Colectivo de Escuelas Autorizadas de Danza. En aquellos años se firmó también un convenio con AISGE, que debía gestionar los derechos de autor de los socios, y, además, hubo un cambio de local: la Asociación se trasladó definitivamente al local que conocemos hoy en día. Así mismo, fueron importantes las gestiones que se hicieron para el I Congreso de la Danza y la Educación, que se celebró en 2001, y la preparación de futuros convenios con TVC y con la SGAE.

En 1997 se estableció el premio anual que la Asociación, por votación de los socios, otorgaba a los profesionales, compañías o colectivos implicados en el desarrollo de la danza en Cataluña. El año siguiente se estableció también el premio al socio de honor, destinado a personas que hubieran impulsado o incentivado la danza a pesar de no pertenecer, en ocasiones, al sector.⁷

En el mes de enero de 1999 finalizó el programa que desde 1995 se hacía en Radio Desvern, *Parla Dansa*. Las actividades para el DID fueron ahora previstas con mayor antelación, y la comisión Por la Danza en el Liceo siguió haciéndose eco en los medios de comunicación. De hecho, en 1999, después de la moción conseguida en el Parla-

ment de Catalunya, el Departament de Cultura elaboró el estudio *Una compañía de danza estable en Cataluña* (1999). El estudio concluía que no había un consenso dentro de la propia profesión para establecer una compañía de danza en el Gran Teatro del Liceo y que, lo que era todavía más grave, una gran parte de los profesionales se oponía a ello. Lo que realmente se reclamaba eran más ayudas para las compañías de danza contemporánea, y se creyó que la mejor opción era la de fomentar residencias para estas compañías. Esto es lo que se hizo. Este estudio decapitó definitivamente en el 2000 las reivindicaciones de la comisión. Parece mentira que solo cinco años antes, en enero de 1995, centenares de profesionales, estudiantes y amigos de la danza, entre ellos muchos bailarines y coreógrafos de danza contemporánea, hubieran inundado las Ramblas de Barcelona con el eslogan «Danza en el Liceo», que incluso se hubiera leído un Manifiesto firmado por 6.000 personas o que se hubiera podido celebrar una gala en el Sant Andreu Teatre para conseguir que la remodelación del teatro, después del incendio, tuviera en cuenta la posibilidad de habilitar un espacio para un cuerpo de baile.⁸

Mientras algunas propuestas quedaban truncadas, otras seguían su camino. A finales de los años noventa, el sector de las artes escénicas empezó a poner en marcha plataformas y mesas de trabajo que favorecieran un mayor contacto entre los diferentes profesionales. La Asociación se preocupó también por establecer conversaciones con el colectivo y, desde la FEAPD, se trabajó en el estudio *Danza en España / 1997* (HUERTAS, 1998), que promovía una futura base de datos con toda la información sobre la danza y su desarrollo en las diferentes comunidades autónomas que sirviera para atenerse a la realidad de los medios. A finales de ese año, la memoria que se hizo llegar a los socios era exhaustiva, pero seguía faltando mayoritariamente la implicación de estos. Gilberto Ruiz-Lang escribía: «Hago un llamamiento a la participación.

La asociación nos necesita, tenemos que poner voz, cara y ojos a nuestras reivindicaciones».⁹

Entre 1999 y 2002, la Asociación colaboró con la Mesa de Coordinación de las Artes Escénicas en un diálogo permanente con el Departament de Cultura. Esta Mesa pronto se convirtió en una Federación para intentar resolver, especialmente, las problemáticas en cuanto a las regularizaciones de la Seguridad Social. Durante estos tres años, la FEAPD organizó las Jornadas de Danza e Investigación en diferentes puntos del país, en un intento por saldar, dentro de lo posible, la falta de un marco teórico en el ámbito de la danza.¹⁰

En materia educativa, la Asociación se mantuvo al pie del cañón de los procesos de aplicación de la LOGSE, hasta que decidió desvincularse de ellos porque a menudo los esfuerzos topaban con un Departament d'Ensenyament más que saturado por otras problemáticas, a su parecer, de mayor importancia. A medida que pasaban los años, la Asociación consolidaba las relaciones con diferentes entidades afines, y las circulares eran el mejor medio que el socio tenía para informarse. Las asambleas generales eran escasas, pero mucho más escasos eran los socios que participaban en ellas; las tareas cotidianas recaían siempre sobre las mismas personas, que eran pocas y estaban absolutamente desbordadas de trabajo. Aun así, se consiguió aumentar la actividad en los procesos de política cultural, educativa y sindical. El sector de coreógrafos, que años atrás había tenido un alto grado de implicación, ahora se mantenía parado, y las comisiones de trabajo estaban estancadas. La situación se volvió insostenible y se tuvo que plantear un punto y aparte en la evolución de la Asociación. A finales de 2001 se constituyó una junta provisional y en febrero de 2002 se votó, por primera vez, entre dos candidaturas diferenciadas por sendos programas electorales y unas listas de profesionales que los avalaban. Visto con perspectiva, y desde la desvinculación personal, aquella ruptura apor-

tó ventajas y desventajas. Por un lado, se truncó la continuidad de un gran número de actividades (de hecho, muchas quedaron absolutamente olvidadas y no se hizo el relevo pertinente), pero más importantes todavía me parecen la masiva participación que hubo en el proceso de votaciones del año 2002 y el hecho de que se llegaran a presentar dos candidaturas totalmente renovadas para la siguiente junta directiva. Personalmente, creo que fue un momento de inflexión que permitió que la Asociación evolucionara, sin omitir los problemas, hacia una vía marcadamente sindical.¹¹

Entre el año 2002 y el 2005, se consolida con claridad la Asociación de Profesionales de la Danza, especialmente en cuanto a la organización interna, bajo la presidencia de Toni Mira. Por primera vez se contrata personal externo al mundo de la danza para trabajos de oficina, se busca la figura del gestor cultural y la junta se reparte, desde el principio, el trabajo equitativamente. Hay que mencionar, sin embargo, que los miembros más vinculados al mundo de la educación fueron desapareciendo, y esto era evidentemente una carencia para la entidad. La Asociación se sobrepuso a los números rojos renunciando a algunas actividades tan tradicionales como las presentaciones en el Espai de las coreografías premiadas a nivel estatal, en el marco del DID, y sustituyéndolas por debates, conferencias y exposiciones. En el 2003 se publicó el estudio encargado a la Fundación Interarts *Análisis de la danza en Cataluña*. El diálogo con el Institut del Teatre se intensificó, y a principios del 2005 se logró uno de los mayores hitos de la Asociación: la firma del primer pacto laboral entre compañías y bailarines y la consecuente constitución de la Asociación de Compañías de Cataluña.¹² Por primera vez, los espacios de opinión del socio en las circulares se llenaban de demandas y críticas de todo tipo, y la lucha sindical tomaba cuerpo entre las problemáticas relacionadas con las deudas pendientes con la Seguridad Social, las reivindicaciones a la

SGAE por su propuesta de cobrar cánones de derechos de autor a las escuelas de danza y toda la problemática que arrastraba el proceso de equivalencias de la implantación de la LOGSE. La Generalitat, el ICUB y la ODA mejoraban las políticas para la danza y se daba el visto bueno al proyecto de Can Fabra. Durante estos años se empezó a gestar el proyecto del Consejo de las Artes, organismo del que debían formar parte miembros de todos los ámbitos de las artes escénicas y que pretendía gestionar los recursos públicos independientemente de los cambios políticos de cada legislatura.

En el año 2004, la Asociación se desvinculó definitivamente de la Federación de Asociaciones Profesionales de la Danza, por desavenencias constantes con esta.

El balance final del 2005 fue bastante positivo. Se había conseguido encarrilar la situación económica de la entidad y el número de socios llegó a trescientos. La relación con los socios y con las instituciones públicas había mejorado, y los procesos sindicales se encontraban en plena efervescencia. El ámbito de la enseñanza fue el que se llevó la peor parte y quedó relegado a las respectivas reivindicaciones legales.

En el año 2006, la junta mantuvo la mayor parte de sus miembros y se preparó para continuar por las mismas vías que había puesto en marcha en el 2002. La masiva participación que había habido en la votación anterior, sin embargo, no se repitió. En el 2006 hubo una renovación integral de la Asociación y se renovaron también los Estatutos de la entidad, ante la escasa votación de los solo veinte socios que asistieron a la asamblea general.

También desde 2006 se participó en los procesos de creación del Consejo de las Artes,¹³ y desde el 2007 se ha colaborado con la Asociación de Compañías en todas las gestiones referentes a la habilitación del Graner, centro de creación para la danza en la antigua fábrica Phillips de la Zona Franca.¹⁴ Este proyecto se enmarca en el *Plan estratégico de cultura por Barcelona*, dentro del programa «Barcelona laborator»,

que establece la apertura de diferentes centros de creación en toda la ciudad.

En los últimos años se ha incorporado a la entidad una persona nueva que coordina los procesos de comunicación, y la página web www.dansacat.org se ha convertido en el principal punto de información para el sector, con una media de 14.000 visitas mensuales.

En el año 2009 se aprobó el *Plan integral de la danza en Cataluña*, que pretendía mejorar las condiciones del sector de la danza. La APdC forma parte de la comisión de seguimiento de este plan. En contacto con otras asociaciones estatales, participó también en la creación del *Plan general de la Danza 2010-2014* y se integró en la Plataforma Internacional Informal de Danza. A estas alturas, habría que hacer una revisión de todas estas iniciativas para comprobar en qué punto de desarrollo se encuentran.¹⁵

Antes de acabar el 2009, la Asociación puso en marcha un estudio sobre las condiciones laborales del sector, cuyas conclusiones se darán a conocer a finales de este 2011. Este estudio tiene que ser una herramienta útil para continuar trabajando a partir del estado real y actual de la cuestión.

Finalmente, hay que destacar algunas de las últimas acciones de la entidad, como, por ejemplo, la elaboración del documento *Juntos por la danza. Medidas para el desarrollo de la danza en Cataluña*.¹⁶ Este documento ha sido consensuado entre cuatrocientos veinte representantes del sector. Se dirige a las administraciones públicas y desglosa diferentes medidas necesarias para el desarrollo de la danza en Cataluña. El escrito, elaborado entre el 2009 y el 2011, fue presentado públicamente el 28 de abril de 2011 en La Caldera. También el pasado mes de abril, el CoNCA otorgó a la Asociación el premio Nacional de Cultura 2011 en la categoría de danza «por el nuevo impulso con el que la APdC ha introducido mejoras en el ámbito de las nuevas tecnologías en cuanto a la información, la comunicación y la difusión de la danza; por la tarea de

ayuda y de apoyo a los jóvenes creadores y, sobre todo, por continuar luchando incansablemente por un reconocimiento digno de la profesión y por la regulación de los derechos laborales del sector de la danza».¹⁷

La nueva junta (2011-2014) está formada por ocho profesionales de la danza de diferentes ámbitos, y Xavier Martínez es su presidente.¹⁸ El programa de la nueva junta establece unas directrices continuistas respecto a las del periodo anterior. La base de este programa es conseguir que la APdC pueda representar lo más posible al sector de la danza en Cataluña.

Actualmente la APdC tiene cuatrocientos veintiocho socios.

Consideraciones finales

La Asociación de Profesionales de la Danza justo cumplía veinte años cuando se finalizó el grueso de este estudio. Ahora hay que preguntarse por qué veinte años después de su constitución, la APdC, pese a su consolidación y a la colaboración directa con numerosas acciones que han ayudado al crecimiento de la danza en Cataluña, continúa sin representar al sector de manera generalizada, y por qué, pasados veinte años, las carencias en cuanto a condiciones laborales continúan siendo las mismas.

La gestión de los primeros años de la entidad fue totalmente precaria. El presupuesto que la sustentaba era mínimo, y no tenía ni el espacio ni los equipamientos adecuados. Los trabajadores de la entidad eran también profesionales de la danza y, pese a su buena voluntad, eran necesarios otros profesionales para la gestión interna, ya no solo para un mejor funcionamiento administrativo y de reparto de tareas, sino para evitar fricciones personales que nada tenían que ver con la Asociación. Se tardó años en habilitar un espacio que sirviera de archivo en el que recopilar la documentación generada y al que pudieran recurrir los diferentes equipos directivos. El funcionamiento por comisiones se vio truncado una y otra

vez, y a menudo todo el trabajo organizativo recaía en el reducido grupo de personas más implicadas. La participación de los socios fue importante durante los primeros años, pero fue decayendo, y todavía hoy en día deja mucho que desear. Incluso alguna de las comisiones que más fuerza había tenido también recibió críticas del propio sector. Las condiciones laborales de los profesionales de la danza han mejorado relativamente, pero la danza se mantiene como una profesión incierta y totalmente vocacional. Se ha reflexionado mucho sobre ello y se han hecho estudios de investigación, pero nunca han tenido un eco especialmente relevante. En ocasiones, la Asociación ha previsto un número de objetivos excesivo para sus capacidades, tanto económicas como de participación, y ha tenido que empezar de cero en numerosas ocasiones. Los recursos han sido constantemente insuficientes para todas las iniciativas que se debían realizar.

Los procesos de comunicación y los pactos con el Departament de Cultura se han caracterizado también por su irregularidad. A menudo se ha llegado a acuerdos que se han difuminado con el tiempo, y cualquier cambio que ha habido en los programas culturales para Cataluña ha acabado afectando directamente al sector de la danza. En general, en el propio Departament ha faltado personal cualificado que pudiera asumir la tarea de interlocutor.

El bajo presupuesto, las subvenciones tardías, la inexistencia de acciones que generaran entradas de fondos a la entidad, el impago de cuotas, la discontinuidad de ciertas acciones, las desavenencias internas, los cambios en la gestión y la desvinculación de los socios han incidido negativamente en la Asociación, y ni el contexto político ni las líneas estratégicas del Departament de Cultura la han favorecido.

Es evidente que los últimos años han sido muy productivos. A estas alturas, las líneas de acción son concretas, se potencia la comunicación y se han consolidado muchas iniciativas a favor de la danza en Cataluña.

No podemos omitir, antes de acabar, que hay una parte del sector desvinculada de la Asociación por motivos muy diversos: el pesimismo de quienes aportaron su esfuerzo en el pasado y no vieron el fruto hasta la desconfianza en una u otra junta; los desacuerdos dentro del sector; el desinterés; el desconocimiento de los cambios internos llevados a cabo los últimos años; la marginación de algunos estilos de danza; la vinculación a otras plataformas que fomentan la danza, y también, por qué no decirlo, la imposibilidad de pagar las cuotas pertinentes.

Personalmente, opino que la desunión del sector es su punto más débil. Si se encontrara la manera de trabajar en bloque, de creer en un proyecto concreto, consensuado y común con todo el debate, la participación, la tolerancia y la constancia que esto comporta, las mejoras llegarían con mucha más fluidez. Hoy por hoy no hay ningún otro punto de encuentro al margen de la APdC.

Estas son unas consideraciones personales que parten del estudio de documentos conservados y de las conversaciones con miembros del colectivo. Es una reflexión hecha desde la distancia que supone no formar parte del sector de manera profesional y no pretende nada más que inducir a la reflexión y espolear a todos los profesionales de este mundo tan intangible y encantador como es la danza, a levantar sus voces de manera solvente y a continuar trabajando para salir de la marginalidad en la que siempre se han movido.

Referencias bibliográficas

AAVV (1985): *Memorial de la Dansa a Catalunya*, Barcelona.
 — (1987): *Història de la dansa a Catalunya*, Barcelona, Caixa de Catalunya.
 — (1994): *Plan General de Fomento de la Danza*. Ministerio de Cultura y Educación. Véanse la copia del borrador, el texto íntegro y el plan de desarrollo en el anexo del estudio: capítulo 9, apéndice VI.3.

— (1999): *Una companyia de dansa estable a Catalunya. Estudi previ*. Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya.
 — (2003): *Anàlisi de la dansa a Catalunya*. Associació de Professionals de la Dansa de Catalunya. Barcelona, Fundació Interarts.
 BONET, Lluís; GROSSE, D. y SENDRA, G. (1987): *Estudi de viabilitat per la creació d'un ballet estable al Gran Teatre del Liceu*. Barcelona, Centre d'Estudis de Planificació. Patronat del Consorci del Liceu.
 CARBÓ, Julio (1995): «La danza quiere ir a la ópera», *El Periódico*, 29/01/1995.
 COLOMÉ, Delfi (1995): «El Liceo sin ballet», *Pensar la danza*. Turner, 2007, pp. 151 y ss.
 HUERTAS, Elisa (1998): *Danza en España / 1997*. FEAPD. Entidad subvencionada por el INAEM y la Dirección Gral. de Cooperación y Comunicación Cultural del Ministerio de Educación y Cultura.
 — (1999): *Dansa. Centre coreogràfic. Projecte. 1990-2000. Observacions en el temps*.
 PATRICIO, Helena (2008): *La Asociación de Profesionales de la Danza de Catalunya 1987-2006: Estudio histórico y de su incidencia en la actividad coreográfica catalana*. Capítulo 9, apéndice IV.2 – Auto-reflexiones 1991. Universidad de Oviedo.
 PÉREZ SANZ, Javier (1995a): «Los bailarines catalanes reclaman una compañía de danza para el futuro Liceo», *El País*, 26/01/1995.
 — (1995b): «Acció per demanar un ballet estable», *Avui*, 29/01/1995.
 RAUBERT, Bárbara (2006): «La dansa des de la democràcia: moviment en expansió», *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*. Vilanova i la Geltrú: Argumenta.
 RIVIERE, Inés; SENDRA, Gemma (1992): *Estudio comparativo de la situación social y fiscal de los profesionales de la danza en los principales países europeos*. Barcelona, Centre d'Estudis de Planificació. Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya.
 SOLÍS, Xelo (1995): «Profesionales de danza piden compañía estable en el Liceo», *El Periódico*, 26/01/1995.
 SOTORRA, Andreu (1995): «El món de dansa reclama un cos de ballet al Liceu», *Avui*, 25/01/1995.

VAN DER MEER, Marjolin (1987): «La Fàbrica, a toda màquina», *La Vanguardia*, 15/03/1987.

VENDRELL, Ester (2008): *Dansa a Catalunya 1975-2000. Polítiques i identitat*. Tesis doctoral dirigida por Maria Josep Ragué Arias, presentada el 19 de febrero de 2008 en la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona.

VIGO, Miguel (1992): «La danza del nunca acabar», *El Observador*, 05/04/1992.

Notas

1. El estudio comprende 293 páginas de escritura propia y un anexo de 517 páginas que recoge toda clase de información sintetizada, documentos legales, estudios, informes, recortes de prensa, etc.

2. Para más información respecto al ámbito político-cultural de la danza, consúltese VENDRELL, 2008.

3. Exceptuando al señor Manel Cubeles, fundador del Esbart Verdaguer en 1948, todos los miembros que elaboraron el *Memorial* pertenecen, o pertenecieron en el pasado, a la APdC. Cubeles aportaría al texto la información en lo referente a la danza popular desde su experiencia como ineludible renovador artístico de la danza popular catalana. Para más información, véase AAVV, 1987 : 27.

4. «Aquel fue el único intento de los intelectuales catalanes de resolver la situación de la danza en Cataluña», afirma Manel Cubeles, frustrado por la poca relevancia que, según su parecer, tuvo el *Memorial*. Conversación telefónica mantenida el 10 de marzo de 2008.

5. Los diecisiete números de *KOS* que se publicaron entre abril de 1990 y junio de 1994 se pueden consultar en línea en la web de la APdC: [http://www.dansacat.org/quisom/5/\(30/07/2010\)](http://www.dansacat.org/quisom/5/(30/07/2010)).

6. Véanse transcripciones y síntesis en PATRICIO, 2008 : 374-414.

7. Ganadores del Premio de la APdC entre 1997 y 2008: Montse Colomé, Antonio Montllor, Eulàlia Blasi, Guillermina Coll, La Porta, Mal Pelo, Enric Castany, Anna Maleras, Àngels Margarit, Toni Jodar, Mingo Ràfols y Toni Mira. Premios al Socio de Honor: Joan Tena, Madó Aris, Xavier Bagà, Joan Francesc Marco, Pedro Almodóvar, Hermann Bonnín, Teresa

Carranza, Ana Rovira, Marta Almirall y Mercè Mor.

Premios Dansacat («Reconocimiento profesional» y «Danza y Sociedad»): Josep Aznar y la Fundació Psico-Art (2009); Guillem Alonso y «Danza en las Escuelas» de Clàudia Moreso (2010).

8. SOTORRA, 1995; SOLÍS, 1995; PÉREZ SANZ, 1995a y 1995b; CARBÓ, 1995. Véase también COLOMÉ 1995, un texto escrito y leído públicamente el 28 de enero de 1995 por Delfí Colomé en una de las manifestaciones que se celebraron en Barcelona en favor de un cuerpo de danza estable para el Liceo.

9. GILBERTO RUIZ-LANG, Hoja informativa enviada a los socios en relación con las votaciones de noviembre de 1999.

10. Las Jornadas de Danza e Investigación tuvieron lugar en Murcia (diciembre de 1999), Valencia (diciembre de 2000) y Barcelona (noviembre de 2002). De las tres se hizo la publicación correspondiente en la editorial Libros de Danza.

11. Con un censo de doscientos ochenta y cinco socios, la candidatura ganadora obtuvo cincuenta y cuatro votos, frente a los cuarenta y dos votos que recibió la otra candidatura encabezada por Margarita Cabero (más una abstención y cuatro votos nulos).

12. El Pacto Laboral quedó suspendido la pasada primavera de 2010. La Asociación de Compañías no podía asumir el aumento acordado de los mínimos salariales correspondientes a la revisión del Pacto, y la APdC se negó a dar su apoyo puesto que este no cumplía las condiciones mínimas planteadas. Para más información, véase esta noticia en: [http://www.dansacat.org/actualitat/1/935/\(30/07/2010\)](http://www.dansacat.org/actualitat/1/935/(30/07/2010)).

13. Actualmente (julio de 2011), la entidad conocida como CoNCA (Consell Nacional de la Cultura i de les Arts) continúa trabajando por un proyecto político que, como el Arts Council, esté totalmente desvinculado de los cambios de gobierno. Todavía hoy en día no acaba de encontrar la estabilidad política que requiere un proyecto de esta relevancia.

14. Desde este año 2011, el ICUB ha decidido que el Consorcio del Mercat de les Flors sea el que se encargue de gestionar este nuevo espacio de 600m² destinado a ser un centro de creación de danza y artes del movimiento. Las asociaciones profesionales tendrán en él un papel asesor.

15. Los documentos mencionados pueden consultarse en: *Plan integral de la danza trilingüe*.

güe, 2011: <http://www.dansacat.org/es/actualitat/1/634/>

Desde la web <http://www.danza.es/plan/PGD> se puede acceder al documento *Plan general de la Danza 2010-2014*, así como a los planes de referencia y a los modelos de desarrollo.

16. Véase el texto íntegro en <http://juntsperladansa.org/> (julio de 2011).

17. Extracto de <http://www.conca.cat/ca/premis/premiat-dansa2011> (julio de 2011)

18. Anna Sánchez es la vicepresidenta, Mercè Recacha la secretaria, y Pilar López la tesorera. Los vocales son: Jordi Cortés, Livio Panieri, Cecilia Colacrai y Sebastián García Ferro.



Enseñanzas artísticas y neurociencia de las emociones

Raimon Àvila

Institut del Teatre

En el mundo de las artes del espectáculo se habla a menudo sobre emociones: la capacidad que tienen determinadas obras o artistas de generarlas en el espectador, la habilidad que conviene que tengan los intérpretes para dejarlas aflorar y saber manejarlas adecuadamente, etc. Pero, ¿sabemos qué son, exactamente, las emociones? ¿Qué dice sobre ellas la ciencia? ¿Dónde se generan, por qué, y qué reacciones desencadenan en nuestro cuerpo? Y, finalmente, ¿puede la neurociencia proporcionar bases científicas que permitan planteamientos innovadores en la pedagogía de las enseñanzas artísticas?

Mover o conmover

Las emociones condicionan nuestra conducta, nuestra salud y nuestro pensamiento. No negativamente sino fundamentalmente; es decir que son su fundamento y motor principal. Si queremos entendernos algo más a nosotros mismos y a los otros, de lo

que se trata es de tomar en consideración las emociones, tenerlas en cuenta, y no ignorarlas o rechazarlas como si fueran elementos externos perturbadores. Esta idea, que empieza a coger fuerza a partir de los descubrimientos de Charles Darwin, William James y Sigmund Freud, deja atrás la posición errónea según la cual las emociones son un estorbo para la inteligencia y la racionalidad. Una nueva actitud, más amable y respetuosa con las razones del corazón, ha ido ganando terreno durante el siglo xx y ha adquirido un especial impulso en la actualidad, extendiéndose a los ámbitos de la educación, las ciencias de la comunicación, la política, la sociología, la medicina, la literatura; y también, a las artes en general, y muy especialmente, a las llamadas artes performativas. En cierto modo se puede decir que a finales del siglo xx y principios del XXI las emociones no sólo pasan a ser consideradas fundamentales para entender el comportamiento humano sino que, además, se ponen de moda. Es seguramente por eso que las campañas institucionales, dirigidas al público potencial de teatro, música y danza de los países más desarrollados, recurren una y otra vez a lemas que giran alrededor de las emociones: sentir emociones, vivir la fuerza de las emociones, etc. Por otro lado, los actores, músicos y bailarines se interesan más y más por las técnicas que les permiten entrar en contacto con sus emociones; saben que en este punto es donde se esconde la chispa que enciende el motor de la verdad escénica. Y, finalmente, los directores y creadores manifiestan su interés por utilizar las emociones como materia prima para sus obras. Cada vez, pues, vamos más al teatro o a la sala de conciertos a emocionarnos. No vamos a ver qué pasa sino qué nos pasa, como decía Lorca.² Y lo que nos pasa siempre tiene que ver con aquello que nos pasa por dentro, aquello que modifica nuestros ritmos y movimientos internos.