

El cos passa, la dansa queda

Bàrbara Raubert Nonell

Institut del Teatre

Fa unes setmanes es clausurava l'exposició *Arts del Moviment. Dansa a Catalunya 1966-2012*, que vaig comissariar juntament amb Joaquim Noguero per a l'Arts Santa Mònica. Des del començament ens enfrontàvem al repte d'exposar un art que es desfà mentre s'està fent, una art de la desaparició, certament. Altres dificultats concernien la manca de fonts bibliogràfiques exhaustives i la dispersió del material exposable. Però després de quatre anys de treball i un cop passada la mostra, mires enrere i diries que se t'ha encomanat l'esperit fugisser de la dansa. El catàleg editat per LiquidDocs que es pot trobar a les llibreries, els vídeos d'Isaki Lacuesta i els registres que se n'ha fet des del centre, són pràcticament tot el que queda a nivell tangible de la feina que va veure la llum durant el darrer trimestre del 2012. El temps ens acaba guanyant, sempre, i potser és en la dansa –aquest joc amb l'instantani que fa de l'aquí i ara el seu tresor– on podem acceptar-ho millor. Amb aquest article faig memòria dels acompanyants que van marcar aquest camí sinuós i repenso alguns dels objectes més importants de l'exposició i molts d'altres que no han arribat a mostrar-s'hi però que també formen part d'aquesta història que continua.

Material invisible. Els arxius

El paper del MAE, Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, i de Carme Carreño, la seva conservadora, ha estat crucial per construir l'exposició. Mentre aquest museu continua sense espai d'exhibició permanent –va estar al Palau Güell del carrer Nou de la Rambla des de 1954 fins el 1996, quan fou restaurat– la seva tasca es limita a la conservació del seu fons, a mostres temporals dins l'espai MAE, i a cedir material per a exposicions externes. El darrer pla de l'Ajuntament el col·loca a l'Edifici de la Premsa de Montjuïc, encara en mans de la Guàrdia Urbana. O sigui que, ara per ara, el centre de documentació sobre les arts escèniques més important de l'Estat espanyol no pot desenvolupar el paper vertebrador que li correspon i cal visitar alguns altres centres de conservació i moltíssims arxius personals per refer el trencaclosques de la dansa a Catalunya.

Elisa Huertas en guarda un dels més grans. L'exballarina d'Heura, codirectora de la Mostra de Videodansa (1985-2003) i pedagoga, eixampla la nostra narració amb històries impagables, i ens cedeix imatges de valor íntim, a més de documental: dibuixos fets a mà de cartells i programes, fotografies d'estudi, notes... També ens regalen els seus records José Landry –electricista, deixeble de José de Udaeta i expert en castanyoles–, Beatriu Daniel i Toni Jodar –parella implicada en tots els àmbits de la dansa, a més d'artífexs de les visites guiades que donaven vida a l'exposició–, o Dietrich Grosse, cofundador de Lanònima Imperial i gestor independent. La recerca ens va dur a la urbanització de Dosrius, on La Chana encara dóna classes asseguda en una cadira i marcant el ritme amb els peus i un bastó; a Navarra, per recollir algunes llibretes d'apunts infinits i dibuixos virtuoses de Concha Martínez i

José Lainez. I a París, per conèixer la vitalíssima octogenària Yvonne Alexander, fundadora d'una de les escoles de dansa més actives de la Barcelona de postguerra.

Gairebé sense voler-ho, el fotògraf Toni Catany és un dels arxivers més importants de la dansa gràcies a la recopilació d'imatges del llibre de Pilar Llorenç, *Història de la dansa a Catalunya* (1987). Però, segurament, els fotògrafs que més han treballat els escenaris són Josep Aznar i Ros Ribas, dos temperaments ben diferents: si el primer personifica la funció testimonial i ordenadora de la feina del fotògraf, el segon està íntimament lligat amb la tradició pictòrica. L'arxiu de Ros Ribas es troba en centenars de caixes negres i taronges que folren parets i aixequen muntanyes. Però en aquest laberint en penombra (les finestres tancades, perquè no s'escapin els gats), el fotògraf acaba trobant fins i tot allò que no recorda, com la foto de Ramon Solé al seu estudi de Gràcia; a l'exposició, estampada sobre fusta en els panells representatius dels anys de revolució.

Les fotos més sorprenents de Carmen Amaya les vam trobar a l'Arxiu Fotogràfic de la Ciutat, on se la veu ballant una sardana i després, en el seu impressionant enterrament, seguida per unes 20.000 persones entre els camps de Begur. La mateixa Amaya és protagonista d'una de les entrevistes de Barcelona Ràdio que guarda la Biblioteca Nacional, corresponent a la inauguració d'una font pública amb el seu nom al Somorrostro. N'hi ha una altra de Josephine Baker quan va acceptar el donatiu d'una casa a Sitges perquè hi pogués viure amb tots els seus fills adoptius (dotze), cosa que mai no va fer.

Encara que els retrats de Josep Clarà d'Isadora Duncan i l'Argentina es troben al MNAC, les altres obres d'artistes reconeguts acostumen a estar en les fundacions particulars, com la Fundació Gala-Salvador Dalí de Figueres, on tenen ingent

informació d'aquest creador polifacètic. A banda d'escenografies surrealistes per a Massine i joies amb preus astronòmics per a Rebekah Harkness, Dalí va crear una coreografia pròpia per a la companyia de Nova York. Un petit vídeo sense so mostra l'assaig que va tenir lloc a la plaça central del Parc Güell l'any 1966: un happening ultramodern d'arrel folklòrica, on s'hi veu una cobla tocant sardanes i les ballarines del Harkness Ballet movent-se dins una cúpula de plàstic transparent. Mentrestant, Dalí les embruta amb pots de pintura i durant tota l'acció, havia planificat que uns braus correguessin lliurement al seu voltant. Però ni els uns ni els altres van arribar a estrenar l'obra a Nova York i aquest vídeo tampoc no es va poder mostrar a l'exposició.

Souvenirs perduts. Fils que s'enreden entre ells

Les targetes nadalenques de Sol Picó, on protagonitzen escenes pastorals més que descregudes, són un *souvenir* d'aquests quatre anys de recorregut que no vam arribar a exposar. Caldrien tres Santa Mòniques per mostrar tot allò que trobàvem interessant en el nostre camí. El fetitxisme, estranya devoció pels objectes materials carregant-los d'una significació especial, pren mides descomunals en la dansa potser per aquesta incapacitat real d'atrapar, i nosaltres mateixos l'acusàvem. També ens delíem per les sabatilles que Arnau Puig recollia als vestuaris, ara en el fons del MAE. Toni Lander, del Royal Danish Ballet, hi afegeix la rúbrica «Please, don't forget my *jeté*».

Després, hi ha totes les restes d'escenografies fora de repertori, que ocupen caixes i magatzems plens de ceps assecats (del *Zahoríes* de Senza Tempo), cavallets de fusta (que Sabine Dahrendorf va trobar durant el viatge de recerca per a *Kaspar*), algun banc d'església (on ballen Ana Eulate i Mercedes Recacha

a *Una media de dos*) i altres coses per l'estil. També hi ha d'altres restes del moviment, com els traços dels alumnes de Belles Arts que, durant anys, han tingut com a models Rosa Muñoz o Bea Fernández. I encara hi ha *souvenirs* d'un altre tipus, que ja de base són impossibles d'arrossegar fins a les vitrines, perquè estan clavats al cos de la gent. Això és el que passa amb la professora Núria Trias quan desplega tot un món de records cada cop que fa ballar els seus braços cantant alguna cançó de les del seu avi Joan Llongueres. Cada ballarí és tot un museu.

Al catàleg de la mostra assenyalo altres fils invisibles que s'enllacen i retorcen entre les obres, com el que surt de la reusenc Roseta Mauri a l'Òpera de París el 1872, immortalitzada per Edgar Degas en el seu quadre *L'étoile*, que temps després serà utilitzat per Joan Magrinyà en una coreografia titulada *Interludio* (1973), amb música d'Amadeu Vives i estrenada al Liceu per Emili Gutiérrez (pare) i Guillermina Coll, avui repetidora d'IT Dansa. El mateix Joan Magrinyà, que a la seva primera casa de Barcelona dorm paret contra paret amb Joan Miró, l'un entrant pel carrer Avinyó, l'altre pel passatge del Crèdit, temps abans de col·laborar per al ballet *Arlequí* (1935). Uns anys després, el seu alumne Joan Tena –autoanomenat el Diaghilev català– munta un estudi al carrer Major de Gràcia amb unes persianes blaves que enamoren la joveneta Carmen del Val que viu just davant seu, i decideix començar a ballar. Més tard, es canvia a les classes de Ramon Solé, sense poder imaginar que l'impuls d'aquest mestre la duria a crear la revista *Dansa 79* amb dues companyes de barra: Montse Otzet i Beatriu Daniel. Aquesta última és qui assentarà La Caldera, unió de diverses companyies amb inquietuds dinamitzadores, com a centre de creació a Barcelona i per on han passat una cadena molt llarga de creadors. Són rotllanes obertes, com la

Sardana de Picasso, que es multipliquen, s'entrecreuen i dibuixen un mapa de fins contrastos i superposicions.

Fluorescències. Varietat de formes i precisió de les dades

Hi ha dos aspectes que transcendeixen amb mèrits propis l'exposició: la instal·lació d'Isaki Lacuesta i l'arbre genealògic de la dansa a Catalunya d'Ester Vendrell.

La primera elaboració de l'arbre genealògic formava part de la tesi doctoral que Ester Vendrell va presentar l'any 2008 a partir de les subvencions atorgades a companyies de dansa. De cara a l'exposició, aquest arbre s'amplia amb les companyies del mateix període que no havien passat el sedàs de les subvencions, amb les companyies anteriors a la política de suport econòmic, i amb les aparegudes posteriorment a la publicació de la tesi. Amb tota aquesta informació reorganitzada, els dissenyadors elaboren un gràfic extensíssim que en la seva versió reduïda (inclosa en el catàleg) fa 66x85 cm, però que ocupa tota una paret sencera a l'exposició. Així, es veuen clarament quins han estat els generadors més importants en cada moment, destacant l'Institut Joan Llongueras (1912), el Liceu (1847-1980), l'Estudi Anna Maleras (1967), la Fàbrica (1981-1989), Bugé (1984-2009) i La Caldera (1995). El gràfic també assenyala línies de continuïtat, com la que brolla des de la creació de l'Institut del Teatre fins al dia d'avui, amb *Contrapunctus Danceport* o *Enclave*, o el paraigua que es desplega a partir del Ballet Contemporani de Barcelona, amb *Lasiti*, *Nats Nus* i *Lanònima Imperial* sota seu.

Una altra aportació historiogràfica d'aquest arbre és la datació precisa de cada companyia, escrupolositat que ens obliga a entrar en un ball de números marejant. Webs, papers administratius, retalls de premsa i entrevistes personals,

presentaven discrepàncies que calia fer concordar amb la resta d'informació. Per a un creador, la feina comença a l'estudi; per al periodista és al teatre. I per a l'administració, en la constitució del NIF, sense tenir en compte les pauses necessàries, els canvis de nom d'un mateix projecte o els nous objectius d'un de vell. Només observant números t'adones que parlar d'una companyia, la major part de les vegades, és parlar d'un projecte de vida, no només professional.

L'espectre principal de la dansa a Catalunya –i aquest gràfic– està bàsicament conformat per estètiques contemporànies; els artistes de flamenc pur i les companyies de danses tradicionals es mereixen un arbre genealògic propi. Així mateix, queden per recollir els –no pocs– artistes que han emigrat, i estructures volàtils com l'intent de Joan Tharrats, que des de la seva vessant d'home de lletres i plàstica volia formular un ballet català. Però la visió en perspectiva ens mostra que el ballet català, més que una companyia concreta, són totes aquestes desenes de grups de petit i mitjà format, i professionals autònoms que diàriament es belluguen en les direccions més oposades.

Justament aquesta diversitat era el que volíem expressar en l'encàrrec a Isaki Lacuesta. Havíem col·laborat anys enrere –quan ell encara feia curts en comptes de pel·lícules, i jo anava al teatre per oci i no per feina. La seva manera d'aproximar-se als subjectes, delicada però decidida, era just el que calia per a l'apartat videogràfic de l'exposició: unes entrevistes amb les línies argumentals del recorregut, i una instal·lació de grans dimensions per donar valor al seu contingut. La dansa, en majúscules.

Vam triar personatges que reunissin tres condicions elementals –creadors amb un segell personal, en actiu com a ballarins i amb una carrera contrastada– i els vam gravar per separat, mentre ballaven sense música: Sol Picó, Andrés

Corchero, Cesc Gelabert, Maria Muñoz, Marta Carrasco, Thomas Noone i Àngels Margarit. Projectats en grans pantalles seguint l'ordre esmentat, ofereixen contrastos i diàlegs insospitats, d'uns amb els altres. El director encara va afegir un vuitè cos, el de Constanza Brncic embarassada de nou mesos. La seva nuesa sobre un fons blanc arrodonia els misteris de la creació, i els mostrava tal com són, en un equilibri perillós i plens de llum.

Aquest encàrrec fou el primer contacte d'Isaki Lacuesta amb la dansa. Després n'han vingut d'altres, com la composició firmada de bracet amb Cesc Gelabert i estrenada el setembre de 2012 al Mercat de les Flors, *Tranç*, o el documental sobre la dansa que en aquests moments enllesteix per a TV3. I de ben segur que no serà l'últim.

Més noms. Protagonistes i els seus mestres

Cada paràgraf que enceto d'aquest relat sobre l'exposició i el seu procés fàcilment es converteix en un llistat de noms inacabable i, amb tots els que falten per mencionar, és difícil acordar una jerarquia i posar-hi un punt i final. Afortunadament, perquè això vol dir que la història continua! En canvi, els ballarins acostumen a quedar com a protagonistes anònims. Pel públic, són transmissors directes d'energia, sensacions, sentiments; pel creador són fang en les seves mans de demiürg. I més: Toni Jodar per a Cesc Gelabert, Sandrine Rouault per a Ramon Oller, Pere Jané per a Álvaro de la Peña, Mercedes Recacha per a Jordi Cortés, Núria Martínez per a Thomas Noone, Lorena Nogal per a Marcos Morau... estableixen relacions més enllà de la professionalitat i es marquen mútuament: les creacions d'uns, les interpretacions dels altres. Qui dels dos fa original una peça? Amb la firma, els

creadors s'emporten els èxits i els fracassos, però el cos –i la cara– definitivament la posen els intèrprets. Els gestors mereixen un punt i apart.

L'entrellat de la dansa contemporània no es pot entendre sense parlar d'un context de producció i distribució escènica específics del darrer quart del segle xx. Cada ciutat es fa construir un teatre (si és que encara no el tenia) i les estacions vénen marcades pels festivals més que per la meteorologia, gràcies a uns personatges que per primer cop professionalitzen la seva vocació dinamitzadora. Només cal observar les companyies que introdueixen un gestor dins l'equip de direcció –amb tàndems ultraresistents com el de Pia Mazuela i Sol Picó– per a entendre el paper essencial que han jugat en el desenvolupament d'aquest art.

Però en aquest sector on els coneixements passen bàsicament a través de la imitació, l'escolta atenta d'unes directrius juntament amb la comprensió d'uns desenvolupaments, la pedagogia és vital. No hi ha llibres, manuals, ni gravacions que puguin substituir el mestre, per bé que molts ho han intentat. El mateix Joan Magriñà va enregistrar un LP titulat *Escuela de ballet* l'any 1958, on anava marcant tots els exercicis d'una classe. Ni els més recents artefactes interactius de William Forsythe no poden substituir la presència d'un professor, la seva força i els seus matisos, sobretot quan es tracta de professors-artistes, és a dir, de gent que crea pensant en l'escena i també en la classe, i per a l'aplaudiment, però sobretot per al creixement dels seus alumnes.

L'estudi pot modificar la imatge d'una persona. Entre Rosa Muñoz, Michael Jackson, Kazuo Ohno i Andrés Corchero hi ha una línia de mestratge que ha quedat sorprenentment reflectida en la seva fesomia; com a causa o com a efecte, això no està del tot clar. Les peces de Raravis, *Coplas del blanco*

Miguel (2002), homenatge de Rosa Muñoz a l'Ídol del Pop, i *Odori Gokoro* (2011), dedicat als mestres japonesos de Corchero, comparteixen l'admiració del deixeble cap als professors, encara que vinguin de llocs ben distants.

A Catalunya hi ha hagut mestres importants, tant a les aules com als teatres. A part dels ja citats Magriñà, Tena, Noreg, Lainez i Martínez, i dels anteriors Ricard Moragas i Pauleta Pàmies, o dels més recents Gilberto Ruiz Lang i Marta Munsó, molts altres continuen aquesta feina d'esculpir figures des del seu taller amb miralls, com Guillermina Coll a l'Institut del Teatre, Mercè Mor a Lleida o Carme Calvet al seu pis al Passatge Picasso, on també celebra unes festes extraordinàries de poesia, música i dansa.

Moderns fins avui. Una cronologia sense tancar

La cronologia marcada per les dues dates del títol de l'exposició, 1966 i 2012, assenyalen un inici i un final que no són tals perquè, si bé configuren el nucli dur de la mostra i sobretot encabeixen el moment de modernitat que ens ha conduït directament fins al dia d'avui, a la mostra hi ha un important preàmbul d'acció i pensament que, com vam descobrir, compartia algunes similituds amb tot el moviment posterior: la voluntat de renovació a través del contacte amb d'altres arts.

Aquest esperit aventurer es percep des del classicisme dels graciosos figurins d'insectes i flors del coreògraf i dissenyador Ricard Moragas per a *La magia nueva* (ca. 1870); fins al flamenc al cafè-teatre Villarosa, que va iniciar el guitarrista Miguel Borrull l'any 1916 amb un homenatge a Santiago Rusiñol; a les principals defensores de la dansa lliure al nostre país, especialment Àurea de Sarrà –adulada per filòlegs de la Bernat Metge i atacada pels artistes del Manifest Groc– i amb el mestre

Llongueras marcant els estudis del ritme durant els mateixos anys 20. O a les imatges de l'Esbart Verdaguer d'abans i de després de la revolució creativa de Salvador Melo que es va donar als primers 60.

Part d'aquest esperit modern que impregnà totes les escoles es deu als Ballets Russos, la companyia que reuní feliçment els tres trencaments cabdals del segle xx: el dalcrozisme, les danses lliures i les avantguardes pictòriques i musicals, i que va mostrar sense prejudicis la força d'un art copulatiu. Per això, al segon pis de l'exposició, les mans de la dansa s'han estirat fins a trobar la complicitat d'artistes d'altres disciplines: Amat, Brosa, Clavé, Dalí... Les seves obres motivades per la dansa es mostren alfabèticament, és a dir, seguint un sistema no regit ni pel temps ni per l'espai, tot el contrari que a la dansa.

En la seva primera temporada a Barcelona, l'any 1917, els Ballets Russos presenten alguns dels seus ballets mítics, com *Shéhérazade* i *Cleopatra*, i quan tornen a la tardor del mateix any escenifiquen *L'ocell de foc*, *Petrouchka*, i *Parade*. Per a l'exposició vam escollir una reproducció del circense teló de fons que Picasso havia pintat amb volums exagerats per a *Parade*, i el cartell de *Petrouchka* de l'impressor Mateu per al Liceu. Una mostra de com d'importants devien ser aquestes actuacions i del pes que tingueren en la societat i la cultura catalanes és que els balladors del Verdaguer eren convidats a les seves funcions pels patrons de l'esbart. El mateix 1917 a Barcelona, Picasso pintava el seu famós *Arlequí* utilitzant com a model Léonide Massine i, poc després, a Magriñà li proposaven formar part de la companyia.

Costa creure que algú declinés una invitació com aquella, però Magriñà preferia quedar-se a Barcelona. Això sí, amb unes sabatilles de punta com a penyora, iguals a les que va calçar en la famosa *Polka de l'equilibrista*, el primer solo que es

veia a Barcelona –concretament a la Sala Urquinaona– amb música de Manuel Blancafort i figurins i decorats de Grau Sala. Abans, les havia dut al seu amic Casimiro Valldeperas, el sabater del Liceu, per estudiar-ne l'estructura i començar una producció local que dura fins al dia d'avui gràcies a la seva néta, Cristina Valldeperas. Amb les diferents sabatilles que han sortit del seu obrador, aquesta sabatera de família i vocació ens explica com les tècniques corporals arriben a modificar les possibilitats i les necessitats del cos, i com el calçat de dansa s'adapta a aquesta evolució.

De manera similar, la narració que s'havia anat confegint entre quaderns, entrevistes, fragments de llibres i algunes idees personals, també calia adaptar-la a les necessitats de l'espai expositiu, eixamplant aspectes que demanaven més aire, estrenyent allí on es podia fer força i, en general, seleccionant entre un munt d'informació. El primer resultat ens apareixia com un paisatge d'icebergs fauvistas, amagant, darrera cada fotografia, cada vestit, cada cita, desenes d'altres que competien en força i valor documental. Però un cop més, les limitacions i la modernitat van donar el seu fruit, i l'astúcia de l'equip dissenyador encapçalat per Xavi Rovira va refer el material en una presentació que enriqueix el nostre propi discurs. La major part de la informació està estampada en unes teles translúcides que reproduïxen la vaporositat de la dansa, les ondulacions dels seus moviments i la lluita contra la força de gravetat. Un muntatge lleuger, especialment pensat perquè fos transportable a altres sales interessades en aquesta història.

Però, de moment, aquestes cortines i lones plegades s'han traslladat als magatzems del TNC, esperant un destí futur on puguin desplegar-se de nou. És la imatge del temps doblegat sobre si mateix, com piruetes i tombarelles que, per ara, queden adormides.

Abstract

Between November 2012 and January 2013 a retrospective exhibition on dance in Catalonia was presented at Arts Santa Mònica. The exhibition, whose curators are Joaquim Noguero and Bàrbara Raubert, the latter being the author of this text, is entitled Arts of Movement: Dance in Catalonia 1966-2012. It is an initial attempt at a historical review of choreography in Catalonia from the past – going back to the period prior to the transition to democracy – up to the present day. It does, however, also provide an overview of circumstances in the previous century reviewing the arts that have accompanied our research. This article also explains the documentation process which took four years to complete and the outcome of the exhibition following its conclusion.