

# Dansa catalana. Tradició d'avantguarda: un mapa

Joaquim Noguero

Pluralitat, diversitat, un gran ventall de poètiques i de formes. Si hi ha alguna cosa que es percep ràpidament d'una simple ullada sobre el panorama de la dansa autòctona és que la realitat de la dansa catalana (i de la dansa visitant programada a Catalunya que, evidentment, hi influeix) presenta una varietat objectivament calidoscòpica, rica i canviant. Al pròleg de fa un parell d'anys a la primera edició del catàleg elaborat per l'Institut Ramon Llull destinat a la promoció exterior de la dansa catalana, la crítica de dansa Rosli Ayuso feia referència al conjunt de les manifestacions d'aquest llenguatge artístic al nostre país com un fenomen fragmentat i plural que equivaldria al *trencadís* de l'arquitecte Antoni Gaudí; és a dir, un model anàleg a aquella suma de rajoles petites que configuren a la fi un mosaic unitari, tot i la seva constitució fragmentària. És així, i encara podem afegir-hi que la metàfora funcionava també en les ressonàncies fonètiques i semàntiques del substantiu (com a adjectiu, *trencadís* remet a fàcil de trencar-se), per la fragilitat mateixa que representa una acumulació tan gran de possibilitats en un país al cap i a la fi petit. Parlar de la dansa a Catalunya hauria de ser com parlar de la dansa de Finlàndia o de Nova Zelanda, realitats socials, demogràfiques i plurals no tan diferents. Però el cert és que només des de fa molt poc temps sembla que s'hagi assumit el repte que significa que, a la caldera i al motor creatius que en certa mesura sempre han representat Barcelona i Catalunya, els corresponguin estructures i plataformes d'exhibició, pedagògiques, acadèmiques o de gestió que algun dia facin justícia al cúmul d'il·lusions i d'esforç invertits fins ara, principalment de manera individual i sovint fins i tot en solitari.

## La tradició d'avantguarda com a filtre

De creativitat n'hi ha hagut perquè s'han donat les condicions històriques i culturals perquè n'hi hagués. Cal recordar que és des de Barcelona per on es van introduir a l'Estat espanyol, a final dels anys seixanta i a començament dels setanta, els nous corrents de la *modern dance* i la dansa postmoderna

americanes, i també el teatre dansa alemany (Pina Bausch, és clar). Aquest fenomen es justifica sovint apellant a la proximitat geogràfica amb la frontera i, amb això, a la condició de terra de pas, preparada també per saltar més enllà dels Pirineus, amatent a adoptar tot el que més li agradés d'aquestes visites accelerades. Però el cert és que hi havia un context cultural anterior de gruix que ho afavoria, com es constata quan comprovem en quina mesura la Barcelona de les tres primeres dècades del segle xx tenia les metròpolis de París i Berlín al punt de mira, com a guia i model, fins i tot somiant utòpicament amb una burgesia que tingués un paper protagonista semblant, compromesa culturalment com a classe dirigent tant pel que fa al mecenatge com per un consum molt més viu de les creacions artístiques del moment.

A començament del segle xx, l'assagista i columnista català Eugeni d'Ors va afirmar que tot el que «no és tradició, és plagi», ja que qualsevol nova cultura es basteix sobre els fonaments de l'anterior, que si bé abans havia estat puntera del llegat que la precedia, després esdevé base i punt de partida del que ha de venir. I, tot i que sempre hi va haver una distància entre els anhels del món cultural català i la seva realitat econòmica o l'extensió social, la curiositat amb què, a cavall dels anys seixanta i setanta, la pedagoga Anna Maleras (mestra de Cesc Gelabert, per exemple) va descobrir i va importar la dansa contemporània i la dansa jazz del centre de Rosella Hightower, a Cannes, no va sorgir del no-res, aquesta inquietud no obeïa tan sols a un impuls personal: responia a un model cultural, i en bona mesura es basava en el gust pel moviment adquirit ja de petita amb el mètode Llongueras, una adaptació del dalcrozisme que molts han arribat a considerar superior a l'original. El seu autor? Joan Llongueras, deixeble de Jacques Dalcroze i fundador, l'any 1913, de l'Institut de Rítmica i Plàstica dins de l'Orfeó Català.

Escriptor i crític influent a la *Revista Musical Catalana* i al diari *La Veu de Catalunya*, a més de pedagog activíssim, Llongueras va tenir un paper bàsic en la primera formació de Joan Magriñà i de Joan Tena, per posar l'exemple dels dos principals coreògrafs catalans del segle xx anteriors a l'explosió dels anys setanta i vuitanta, i la influència del seu mètode és important també en allò que esdevindrien Emma i Anna Maleras (pionera aquesta darrera en l'obertura dels setanta), i ha estat un referent fins i tot en intel·lectuals molts allunyats de la pràctica coreogràfica, però que van quedar sensibilitzats per la seva combinació de cançons i moviment, de manera que més tard n'esdevindrien companys de viatge sensibles i còmplices. Llongueras va ser fonamental per a la sensibilització rítmica bàsica de la societat catalana, encara que a hores d'ara molts n'ignorin l'existència perquè ja trobem d'allò més normal la necessària, saludable i lògica presència a les aules de la sensibilització

plàstica i rítmica del cos en relació al moviment. No fa pas tant, no ho era. I fins i tot D'Ors va dir d'ell l'any 1908: «Llongueras és un essencial director de cor. Però el seu cor no el constitueixen solament uns quants homes, unes quantes dones, uns quants nois, que canten, amb la boca oberta. El seu cor és tot un poble i ses gents, i ses cases, i ses fàbriques, i ses escoles, i sos periòdics, i sa infantesa» (*Glosari*, 27-IV-1908).

L'escriptora i intèrpret musical Aurora Bertrana —filla del també escriptor, important crític teatral i periodista Prudenci Bertrana— situava el qui ella anomenava el «mestre Joan Llongueras» a la mateixa alçada del seu altre gran model, el lingüista català Pompeu Fabra, per la importància i repercussió que els dos tingueren per al país. A les seves *Memòries fins al 1935* explicava: «Estic convençuda que Joan Llongueras [*sic*] ha estat únic en el seu gènere i, en certs aspectes, superior al seu propi mestre, el genial Jacques Dalcroze. Joan Llongueras no solament escrivia cançons d'infants, lletra i música, com ningú no ho ha fet fins ara, sinó que creava ritmes i els executava al piano improvisant, mentre ens feia moure els braços, el cap i les cames segons els exercicis també inventats per ell. Passar unes hores amb el mestre Llongueras escoltant improvisacions, aprenent a moure el cos segons els seus ensenyaments musicals, era un goig dels més purs.» (Barcelona: Ed. Pòrtic, 1973. Col·lecció Memòries, núm. 12, pàg. 291). La comparació amb Dalcroze, tan favorable a Llongueras (i cal tenir en compte que Bertrana, com altres alumnes del català, va acabar anant a Suïssa a rebre'n classes directament), no és en absolut gratuïta, bo i atribuint-la a la passió d'alumna. D'Ors mateix, tan poc procliu a escombrar cap a casa quan feia referència a les universitats, llibres, ciutats i homes de França i d'Alemanya i de la resta del món que ens podien servir de model, no s'estava gens d'assegurar en aquest cas: «Xènius, que com se sap, és esperit volador i viatger, ha pogut veure, no fa gaires setmanes, lo que a París se fa en qüestió de Gimnàstica Rítmica... —I bé, lo nostre, lo d'en Llongueras, és més bonic. També he pogut veure, posat a l'obra, l'inventor, el mestre dels mestres, d'aquest art, M. Dalcroze, de Ginebra. M. Dalcroze és, sens dubte, un home notable... —Però encara el nostre Llongueras fa més goig.» (*Glosari*, 9-II-1909). Com a llavor, en aquest cas la feina ben feta sí que, temps a venir, havia de tenir molt de futur.

L'atenció higienista i sensual envers el cos que els corrents liberalitzadors posteriors a la dictadura franquista van reclamar després de la mort del dictador enllaçava directament amb la que durant tantes dècades havia propiciat el mètode Llongueras. El seu ensenyament va sobreviure subterràniament durant el franquisme, fins i tot encara que contribuís a fer bategar tantes coses allunyades de la moral opressiva i repressiva del nacionalcatolicisme de l'èpo-

ca. Així que després, tot d'una, de sobte, la llibertat, l'amnistia i l'autonomia que es reclamaven valien també aplicades al fet corporal. Enmig del canvi, als anys setanta, van esclatar les ganes de sortir de casa, de recuperar el carrer i de reconquerir el propi cos. La joventut sentia aquest impuls creatiu i liberal com una novetat. Però, per dir-ho d'alguna manera, a Catalunya l'obertura es feia amb el permís i la benedicció dels pares. Perquè l'obertura d'aquella mirada no es troba exclusivament en el llegat de Llongueras. L'actitud de trencament envers el ballet clàssic més encotillat també havia tingut, a la Barcelona d'abans de la guerra civil, models equivalents a allò que va representar a tot el món la inspiració grecollatina d'Isadora Duncan o els jocs plàstics amb vels i llum de Loïe Fuller. Dones com Josefina Cira (Josefina Cira Llop), Àurea de Sarra i, sobretot, Tórtola Valencia amb el seu exotisme oriental, la seva llibertat i el seu magnetisme, van deixar indiscutiblement petjada pròpia durant els anys vint i trenta. Eren un model, servien d'exemple: sense mètode, és cert (i encara menys escolar), però amb una actitud vital excepcional.

Cal no oblidar que, ja des de 1917 i fins a dècades després, l'ombra del model interdisciplinari i d'avantguarda dels Ballets Russos de Diaghilev i de l'Original Ballet Rus del Coronel de Basil va allargar-se indiscutiblement i va tenir una importància cabdal entre els creadors més hàbils. Els treballs dins el llenguatge clàssic del coreògraf català Joan Magriñà i del seu deixeble Joan Tena es van desenvolupar segons la renovació artística d'aquest model. Si l'avantguarda catalana representada per Pablo Picasso, Josep Maria Sert, Pere Pruna, Salvador Dalí, Joan Miró i Antoni Clavé havia col·laborat amb Serge de Diaghilev, altres artistes catalans contemporanis com Joan Ponç i Antoni Tàpies als anys seixanta estaven treballant amb Antonio Gades i Joan Tena, respectivament; i si Diaghilev va representar el pas musical del XIX a la renovació d'Stravinski i Satie, la passió per la cultura que sent Tena fa que s'atreveixi a dansar el dodecatonisme i la música de Béla Bartók, de la mateixa manera que Cesc Gelabert s'alia més tard amb músics impressionants com Carles Santos i Pascal Comelade, entre d'altres, o amb la plasticitat del cineasta i artista visual Frederic Amat. Tota la cultura catalana rellevant del segle XX crida en bloc aquell conegut vers del poeta J. V. Foix que afirma: «M'exalta el nou i m'enamora el vell»; ell, el poeta que també volia «acordar raó i follia», o sigui, arribar a fondre el món racional amb tot allò intuïtiu i oníric. ¿Que potser no representa aquesta mateixa vocació un creador com l'arquitecte Antoni Gaudí o, en la dansa catalana, l'arquitectura coreogràfica tan precisa dels somnis de Cesc Gelabert, Àngels Margarit, Malpelo i Toni Mira? És la tradició de la modernitat: models que xoquen, la lenta però imparable

deriva dels continents, el món es mou, i no hi ha ningú que en baixi ni que demani espatat que pari.

Un altre exemple significatiu el trobem als *tablaos* catalans. ¿Carmen Amaya hagués pogut desenvolupar la revolució que el seu ball va significar dins el flamenc si hagués nascut al centre andalús mateix de Jerez de la Frontera, amb tot el pes de la purista tradició gitana a les seves espatlles, en lloc d'haver nascut al suburbi barceloní de la platja del Somorrostro? No és cert que el seu art es desenvolupés d'esquena a la cultura catalana, ja que una de les primeres persones que va parlar de la nena Amaya i que en va lloar el nervi va ser l'escriptor i pintor modernista Santiago Rusiñol. I el crític que més va teoritzar sobre la *bailaora* catalana (en diferents articles i en un llibre) i que, junt amb el *bailaor* Vicente Escudero, va recomanar al pare d'Amaya que la deixés fer al seu lliure impuls, sense que la influís cap altra escola sinó la que el seu geni mateix podia assimilar directament i pel seu compte dels *tablaos*, va ser Sebastià Gasch: sí, senyors!, el mateix que en defensa de la modernitat d'avantguarda més renovadora i que en contra de la cultura putrefacta va signar, amb Salvador Dalí i Lluís Muntanyà, el *Manifest Groc* el 1928; i també el mateix que ja abans, el 1925, havia estat la primera persona de l'Estat espanyol que havia escrit sobre la pintura de Joan Miró, concretament al mític número de la *Gasetta de les Arts* dedicat a les avantguardes («Els pintors d'avantguarda: Joan Miró»); i el mateix també que quan va prologar el 1930 el modern assaig en català *Una cultura del cinema (Introducció a una estètica del film)*, de Guillermo Díaz-Plaja, hi reflexionava dins paràmetres molt més renovadorament plàstics que no pas merament narratius.

Però, sense que això representi cap mena de contradicció, Gasch és també el periodista que allargava les sortides nocturnes fins a la matinada i el *bon vivant* que, per escriure'n cròniques i reportatges, es perdia de nit al Paral·lel barceloní, als cabarets i als *tablaos*, als quadrilàters de la boxa o a les pistes de circ. No ens ha d'estranyar, perquè el cordó umbilical que relaciona totes aquestes activitats mundanes amb les anteriors aparentment més intel·lectuals és que tots dos vessants es retroben en la mateixa condició d'estendard d'una modernitat sense complexos i lliure de prevencions gallinàcies. D'aquesta manera, fer referència a tota aquesta gent no significa concentrar-se en excepcions aïllades, estranyes a la norma, sinó que representa parlar d'un clima cultural renovador predominant; és a dir, significa descobrir el caràcter significatiu i pertinent de les nombroses excepcions que confirmen les regles d'una època. L'esmentat Vicente Escudero, amb qui Gasch tantes vegades va anar de bracet pels locals on es ballava flamenc, va arribar a taconejar al compàs d'un *palo* flamenc determinat sota l'auspici dels ritmes industrials de

la maquinària tèxtil, i encara que hagués nascut en l'establerta tranquil·litat de Valladolid va ser en la llavors trencadora Barcelona i amb l'estímul de crítics com Gasch que va saber ser aquell que podia arribar a ser: el ballador flamenc més revolucionari del segle xx, model per a *bailaores* actuals com el sevillà *outsider* Israel Galván, que és també a Catalunya on millor acollida havia rebut ja des dels seus inicis, als anys noranta, i fins ara (al Taller de Músics, per exemple, o en un duet-duel amb Sol Picó dins el clímax escènic de *Paella mixta*, i fins i tot a pèl, sense música, el 2007 al Mercat de la Flors, com ho certifica el recent premi Ciutat de Barcelona atorgat el passat mes de febrer de 2008).

Els precedents i els encerts esmentats no atribueixen cap essència singular ni, encara menys, cap genialitat especial a aquesta terra ni a la gent que hi viu. Són només una mostra del funcionament dels seus engranatges socioculturals, una altra manera de tornar a comprovar que perquè en algun lloc s'hi calí foc cal que coincideixin sobretot dues circumstàncies afavoridores, dos factors de risc: que hi hagi prou material combustible i que s'hi produeixi algun tipus de fricció que contribueixi a fer saltar la guspira que ha d'encendre la flama. A Catalunya la tradició ha proporcionat un model plàstic d'avantguarda que dificultava la pervivència de certs models liriconarratius rancis que són propis dels estadis més ingenus i que representen un mer plagi del passat (o sigui, la seva repetició manierista), justament perquè no són tradició, sinó plagi (si no s'han construït sobre el coneixement d'uns models que cal superar, i si per això hi ha el perill de reproduir-los i repetir-los de manera ingènua). I, d'altra banda, bones dosis de fricció necessària (entre d'altres, la de la molta competència), a Catalunya n'hi ha de sobres perquè les generacions han anat succeint-se una rere l'altra, obligades o bé a avançar o a cedir el pas, i perquè l'escalforeta creadora que desprèn el motor engegat ha atret gent de molts altres llocs que ha anat afegint llenya pròpia a la foguera.

Han contribuït a desenvolupar la dansa contemporània a Catalunya valencianes com Sol Picó, Maria Muñoz i Mar Gómez. Ana Eulate, de Santander, i la madrilenya Ana Buitrago han participat molt activament en la vida de diferents èpoques de l'associació La Porta, al costat del coreògraf i ballarí canari Carmelo Salazar, creador influent per a altres col·lectius com la companyia Las Santas (Mònica Muntaner, Silvia Sant Funk i Bea Fernández), fundadores de l'espai alternatiu La Poderosa. Un altre canari, Félix Santana, va col·laborar amb l'associació La Caldera i amb la companyia Lapsus, d'Alexis Eupierre, que és en tornar de Nova York que va començar a treballar com a coreògraf a Barcelona. I en aquesta llista també hi ha gent com Alfonso Ordóñez, vingut de Lleó, Maria Antònia Olivé de Menorca o Pep Ramis de

Mallorca; hi ha bascos com Damián Muñoz al costat d'un andalús de formació com l'eclèctic i expressiu sevillà Guillermo Weikert, que al llarg de més d'una dècada ha ballat creativament amb companyies catalanes com Danat Dansa, la General Elèctrica, Mudances i Erre que Erre, i hi ha encara un castellà d'origen com és Andrés Corchero, però avui en dia ja format llargament a Catalunya i que ha col·laborat fructíferament amb la seva personal dansa butoh japonesa al costat de poetes en català com Feliu Formosa. A Barcelona també és possible de trobar-hi, gairebé des de començament del *boom* de la dansa contemporània a la ciutat, l'armènia Lydia Azzopardi o un mexicà com el desaparegut recentment Gilberto Ruiz-Lang, dues figures claus en la formació i renovació de mitjan anys setanta i principi dels vuitanta a l'Institut del Teatre de Barcelona junt amb un matrimoni de pedagogs navarresos, els Lainez, i el francès Gerard Collins. I és una alemanya, Sabine Dahrendorf, la cofundadora i coreògrafa de Danat Dansa (1985-2000), una de les anomenades companyies històriques catalanes.

Després i fins ara, han continuat arribant i instal·lant-se a Barcelona creadors d'arreu: la belga Catherine Allard, directora d'IT Dansa (postgrau de l'Institut del Teatre, una pedrera important de bons ballarins), cubans com Pepe Hevia, argentins com el músic i coreògraf Sebastián García Ferro, uruguaians com Andrés Waksman, un portuguès com Rui Silveira (impulsor i director de l'associació La Mekánica, organitzadora del festival Complicitats), un eslovac com Peter Mika, i italians com Simona Quartucci, Moreno Bernardi i Roberto Fratini, o brasilers com el coreògraf Bebeto Cidra (companyia que viu a Vic, al centre rural de Catalunya), i el percussionista Krishoo Monthieux (col·laborador habitual del poeta en català Albert Roig). Però el millor de tot és que aquesta gent ha trobat a Catalunya un lloc on poder desenvolupar el seu treball perquè ja hi havia un model que els permetia de sumar-s'hi i integrar-s'hi: s'hi han posat a fons i hi ha remenat llenguatges, s'hi van comprometre estèticament i no han estat gent de pas, ja que a hores d'ara formen part del món que acompanya l'enorme varietat de companyies i creadors en marxa.

La caldereta, el plat típic de la costa empordanesa que consisteix en una cassola caldosa de marisc, guanya gust com més peix fresc s'hi posa. Tota bona cuina comença per un bon rebost.

## Un present que permet escollir

En la conquesta del present i del cos com a apostes per al futur i per al pensament, ja hem vist la importància que té el pòsit rebut com a herència. Establir ara tipologies tancades és gairebé impossible. Hi ha hagut una fallera tan gran per aconseguir els instruments adients i per guanyar tanta professionalitat com fos possible, que l'eclecticisme i la consegüent capacitat d'absorció han estat un model generalitzat.

Tot s'hi val: treball interdisciplinari, vídeo, plàstica i músiques experimentals. La majoria dels coreògrafs va familiaritzar-se al començament amb els models americans, i si molt al principi la influència principal provenia dels mètodes de la *modern dance* de Graham, Limón i *adlateres*, de seguida va anar guanyant posicions l'exemple de la investigació molt més formalista i abstracta del coreògraf Merce Cunningham i del compositor John Cage, fins que finalment es van imposar, a final dels anys noranta i gairebé en bloc, els corrents nord-americans dels setanta del *release* i el *contact improvisation*, amb noms com Steve Paxton d'envejable padrí baptismal. Però, d'altra banda, hi va haver gent que ja durant els vuitanta va fixar-se en el teatre dansa alemany, encara que la seva adaptació de l'estil originàriament molt més afilat i lacerat de Pina Bausch de seguida es tamisés amb la llum del sol de la mediterrània i hagi pres un to molt més suau: els treballs dels coreògrafs Carles Mallol i Inés Boza per a la seva companyia Senza Tempo, per exemple, es van distanciar ja des del principi del model de *Café Müller* amb què profitosament s'havien format, i curiosament han acabat assemblant-se molt més al registre que la mateixa Pina adoptaria molt després, ja als anys noranta, a *Masurca Fogo*, quan la coreògrafa alemanya va aplicar la seva mirada a una realitat meridional semblant, més càlida i sensual.

En una altra òrbita, el 1985 Andrés Corchero va encetar una assimilació molt pura del butoh japonès sobre el terreny mateix (viatge d'aprenentatge al Japó), però un cop Rosa Muñoz, companya seva a la companyia Raravis, va començar a partir de 1993 a jugar una mena de partida de ping-pong amistosa i enrotllada amb el magisteri d'ell, la veritat és que el panteisme inherent d'aquell primer model va acabar esdevenint una mirada irònica que utilitza en profit propi la rialla que més d'una i dues vegades el seu tractament corporal suscitava en el públic, i tot plegat ha acabat creant una mena d'apunt de personatges de molta tendresa. D'altra banda, la no-dansa francesa, sobretot tenint en compte el model capdavanter tan personal de Jérôme Bel, també ha trobat els seus seguidors en els circuits catalans més alternatius, com ara els de La Porta, La Mekánica, La Caldera, La Poderosa o L'Animal



a l'Esquena, tot i que aquests col·lectius inclouen en les seves creacions un ventall molt més extens de formes. I, per acabar, remarquem que ara ja hi ha gent que sense cap mena de complexos recorre als aspectes més rítmics de la dansa jazz (en espectacles de dansa concebuts amb una dramaturgia que els porta més enllà de les seves formes rítmiques, com ho fa per exemple Víctor Rodrigo quan col·labora amb l'actor Mingo Ràfols; i en musicals més tradicionals des de fa anys hi treballa gent com la coreògrafa Coco Comín), el *hip hop* (Alexis Eupierre de Lapsus, per exemple, practicant seriosos del *release* i de la reflexió metaartística; o la flamenca Mudit Grau, en aquest cas en diàleg amb el *zapateado* flamenc), el *tap* (usat ocasionalment per coreògrafs contemporanis com el jove Pere Faura o ininterrompudament pels veterans mestres d'aquest estil a Barcelona, els germans Méndez), i aquí hi caben igualment la *capoeira*, les danses populars i el circ (com a la companyia de l'interessant i vital tortosí Roberto Oliván), o, és clar, la refosa contemporània amb el flamenc de companyies com ara Incepción Danza (de Montse Sánchez i Ramón Baeza), Color Dansa (de la ja esmentada Mudit Grau) o la companyia Somorrostro del Taller de Músics (que ha coreografiat Javier Latorre). Totes aquestes formacions comparteixen una sintaxi contemporània des del punt de vista de la dramaturgia, però les aportacions lèxiques provenen de vocabularis molt diferents.

La condició d'iman, de pol innegable d'atracció, que ha representat el model de la dansa catalana per al conjunt del sector a l'Estat espanyol, ha obtingut també reconeixements explícits. El sector no és només un focus econòmic amb força producció, sinó que sap projectar models per a tots els gustos, la qual cosa motiva que trobem representació catalana a molts festivals estatals i internacionals. I encara més valuós és l'aval si ve de fora i per escrit, com va passar l'estiu del 2004 quan la revista *Por la danza* de Madrid, principal portaveu del sector a l'Estat, va publicar una enquesta amb la llista dels coreògrafs espanyols més influents i de major projecció internacional, votats per representats de tota la professió. El resultat del conjunt d'aquestes votacions va polaritzar-se a l'entorn de cinc noms previsibles que es destacaven, i amb avantatge, per davant de tots els altres. Un era el director de la Companyia Nacional de Danza, Nacho Duato, i l'altre La Ribot, però a la segona, tercera i quinta posició hi havia quatre catalans: concretament, Cesc Gelabert (tercer), Ramon Oller (segon) i, en duet per la seva codirecció artística de la companyia Malpelo i el centre d'investigació L'Animal a l'Esquena, Pep Ramis i Maria Muñoz (cinquens), dos coreògrafs que han fet de la masia del poblet de Celrà on viuen (Girona) cita obligada i espai de referència de molts coreògrafs joves, tant nacionals com estrangers.

Si comencem amb la feina i la trajectòria d'aquests primers noms destacats, de seguida se'ns fa avinent que la projecció internacional de les tres companyies és indiscutible. Cesc Gelabert (en solitari des de 1972) i la seva companyia Gelabert-Azzopardi (des de 1986) és, per dir-ho amb l'eco de paraules seves, una singularitat informada: com a coreògraf, ha sabut fer créixer unes arrels extretes del millor d'aquella tradició plàstica cosmopolita d'abans de la guerra, per abonar-les i regar-les amb allò de més viu de l'actualitat, o sigui, és l'avantguarda parisenca de començament de segle amanida amb les segones avantguardes sorgides als setanta a Nova York i fins ara. El seu treball coreogràfic ha esdevingut metadansa quan ha reflexionat sobre el propi bagatge i els recursos de la dansa, a partir de reprendre peces com les de l'alemany Gerhard Bohner, i més tard, en el seu personal *Preludis* i amb la música callada de Mompou, recrear ja amb personalitat pròpia tota l'herència rebuda. Aquí l'aportació del compositor Carles Santos és la d'un Cage faller, amb tota la carn posada a la graella. I la música de Pascal Comelade recorda la d'un Erik Satie juganer i de riulla irònica interpretat amb instruments de juguina. Per a Gelabert les capes culturals són esglaons i no un filtre. Damunt de l'escenari, hi destaca allò que té de nu i magnètic el moviment estilitzat i independent que busca en el cos, i tot plegat ho embolica amb el depuradíssim gust plàstic i abstracte amb què ha signat creacions per a elencs tan diferents com el White Oak Dance Project de Mijail Barishnikov, el Tanztheater der Komischen Oper alemany, l'italià Balletto di Toscana o el malaguanyat Ballet Gulbenkian de Portugal (desaparegut recentment), entre moltes altres companyies de primer ordre.

Ramon Oller ofereix una dansa directament molt més sensitiva, de gustos clarament meridionals, de vegades lleument narrativa i sovint picant l'ullet molt conscientment a l'aire més accessible i glamourós del musical. Com que treballa amb emocions i materials i clixés de la cultura popular, el seu treball sembla més senzill. És més accessible, perquè fins i tot l'eco sensitiu de les músiques que escull hi contribueix, però culturalment no és menys elaborat. Si Cesc Gelabert fos Orson Welles adaptant Shakespeare, Ramon Oller seria Baz Luhrmann. Entre l'un i l'altre hi ha la mateixa distància que entre el minimalisme i el *pop art*, però sense jerarquies ni nivells ja que serveixen déus diferents. Oller distorsiona els clàssics, tot cercant la seva visceralitat i humanitat, amb el mateix gust amb què doblega amb frescor els cossos i enfronta uns i altres a mil trencaments, per repartir-los després amb vigor pels escenaris de mig món: directament amb la seva companyia Metros des de 1985, però també amb coreografies per a altres companyies com ara el Good Speed Opera House (EUA), el Ballet d'Òpera d'Essen (Alemanya), el Ballet Hispano

de Nova York o fins i tot per a musicals de Broadway. Oller és un coreògraf influent amb la mateixa mesura que va ser també coordinador artístic del Centro Andaluz de Danza i ara dirigeix el Conservatori Superior de Dansa de Catalunya a l'Institut del Teatre de Barcelona.

Finalment, el cinquè lloc d'aquella enquesta d'àmbit estatal va ser per a Malpelo: Pep Ramis i Maria Muñoz van crear el 1989 una de les companyies que ha sabut expressar millor les fronteres entre allò humà i la visceralitat primigènia de la base fisiològica que la dansa pot arribar a explorar en el més orgànic de cadascun dels nostres gestos. Però la seva influència va encara més enllà: no van conformar-se només a ser coreògrafs inquiets, sempre immersos en un continuat procés de recerca i anàlisi, sinó que a més a més l'any 2000 van crear a Celrà el centre d'investigació L'Animal a l'Esquena, un espai que col·labora amb associacions europees semblants en projectes de creació i que ha convocat perquè treballin al seu territori noms importants dels vinculats a tècniques com, per exemple, el *contact improvisation* (Steve Paxton ha arribat a estar-se alguns mesos treballant a Celrà). El nom amb què van batejar el centre és el mateix amb què van titular l'espectacle de celebració dels primers deu anys de la companyia, i el del llibre d'aniversari sobre la seva trajectòria, i també el de l'exposició commemorativa; n'hi ha prou, doncs, per donar al significat de l'etiqueta la importància suficient com per explicar l'orientació del centre amb ella. De fet, descriu gairebé literalment l'actitud vital i física que ha caracteritzat el treball de Malpelo, la seva poètica i la seva estètica. L'Animal a l'Esquena fa referència a la idea de carregar-nos a les espatlles la nostra part animal (feina que Malpelo sempre s'ha autoimposat, fidel a les arrels dels seus components, a les seves emocions, a la seva *fisicitat*) i, alhora, la duplicitat de la frase recorda també com n'és d'habitual, al món urbà contemporani, girar-se sovint d'esquena al jo animal primigeni que hem abandonat; és a dir, donar l'esquena a les nostres emocions, al nostre cos, que ha esdevingut gairebé una closca inarticulable, adotzenats tots plegats en idèntiques i limitades sèries de moviments mecànics i inexpressius. Coreografia, escenografia, treball de la veu a escena, a Malpelo tot es pot explicar per aquesta estentòria fidelitat animal tan rica de callada sensibilitat humana, traduïda sempre en una dansa que barreja components vitalistes i elegíacs, vida a seques i memòria, presentació real del moviment i relat màgic de personatges i pobles. Un dels seus elements principals és el cabal d'imatges amb què sedueixen plàsticament l'espectador, amb un lirisme gairebé oníric, un esclat visual que no renuncia mai a adquirir un sentit dramàtic: a tenir significació i a integrar-se coherentment en el conjunt. En bona mesura, el potencial emotiu de Malpe-

lo prové d'aquest ser positivament de poble amb què Ramis i Muñoz saben parlar clar.

Aquestes tres companyies són un bon exemple de quins han estat els viarans per on ha circulat la dansa a Catalunya. Tot i això, i encara que aquests fossin els noms catalans destacats a la lliga de primera que l'enquesta de la revista *Por la danza* va reflectir el 2004, el ventall de l'oferta real al Principat és més ampli i dispar. No és estrany que allà se subratllés el paper d'aquests quatre coreògrafs ja que formen part de les anomenades companyies històriques, les que consten entre les que fa més anys que presenten les seves creacions a Catalunya, ja des dels anys vuitanta. Igualment podria haver-s'hi destacat Àngels Margarit i la seva companyia Mudances (des de 1985), sobretot si tenim en compte que la coreògrafa porta cinc anys dirigint també a Terrassa el festival Tensdansa, on hi ha una presència internacional important i col·labora amb (i dóna impuls a) molts creadors locals. Margarit va començar joveníssima i és una de les pioneres de la dansa contemporània catalana: quan era a la mítica companyia Heura (1979-1984), va ser la responsable de la conceptualització de *Temps al biaix* (1981), la primera peça a l'Estat espanyol concebuda com un bloc dramàtic d'una hora en lloc de com un mer conjunt de coreografies, una investigació abstracta que s'allunyava de l'esquelet estructural narratiu i explorava terrenys de construcció de l'espai que esdevindrien importantíssims en la tasca posterior de la coreògrafa. En els seus registres, s'hi descobreix un to clar, mediterrani, amb la mateixa forta suavitat amb què esclata la floració de les plantes, fenomen al qual ha dedicat diferents espectacles encapçalats amb un títol floral. Margarit també s'interessa per l'escriptura coreogràfica, per l'essència del moviment i la creació d'espais, per les relacions socials i per un acostament antropològic al moviment en les ciutats, ja sigui al carrer o en la solitud o intimitat de les nostres habitacions.

Un altre dels creadors classificats habitualment dins el bloc de companyies històriques catalanes és Juan Carlos García i Lanònima Imperial (des de 1986): García i la seva companyia han obtingut una important projecció internacional, sobretot a Alemanya, amb treballs fets per al Tanztheater der Komischen Oper Berlin i al Theater im Pfalzbau Ludwigshafen, on és segur que agraden pel seu rigor tant pel que fa al moviment com a l'estructura visual. Les seves coreografies són molt dinàmiques i expressives, amb intèrprets excel·lents i bones dosis de corporalitat. I, a aquesta rica base coreogràfica, García hi afegeix a més a més l'interès per capes de significats que el situen dins una ambiciosa òrbita temàtica i cultural que s'interessa pel ritus, el barroc o corrents artístics com ara el futurisme, en una potent elaboració del que en podríem anomenar grans teoremes formals.

Per tancar els classificats habitualment entre les primeres companyies històriques, en una línia igualment molt coreogràfica, que sent predilecció per la dansa en estat pur i també amb bona repercussió internacional, se situa des de 1985 el treball de Trànsit Dansa, de Maria Rovira, amb creacions per a grans elencs com ara el Ballet Nacional de Cuba i el Ballet Hispànic de Nova York, entre d'altres companyies americanes, a més a més d'algun treball important fet a Alemanya.

D'altra banda, en un altre registre més contingut, el 1987 arrenca la trajectòria de Toni Mira per a la companyia Nats Nus, i la marca de la casa és un atractiu visual indubtable. Mira es fa mirar però també mira i mima pel seu compte les relacions humanes, tractades amb un apropament lleument irònic i sota una gran multiplicitat d'enfocaments i jocs de punt de vista. Allò que s'hi imposa és el toc sensiblement plàstic, depurat i arquitectònicament molt ajustat, sòlid en les seves estructures de dramaturgia i precís quant als temps coreogràfics, amb objectes, text o vídeo agafats sense prejudicis, segons els necessiti. Mira va estudiar fins a cinquè d'arquitectura, i ara edifica en horitzontal, però mantenint la necessitat d'organitzar espais per donar cabuda a necessitats humanes molt diferents i poder-les explicar amb un bon sentit del joc, del fet lúdic o de les petites coses que ens han de permetre d'entendre les grans. I sense deixar aquesta òrbita del petit, però amb un fons profund que —recordant els seus orígens orientals— busca també la transcendència d'allò que ens envolta i de la vida quotidiana, el 1985 Andrés Corchero va instal·lar a Barcelona el seu gust íntim pel gest minúscul i l'expressivitat poètica que comporta la contenció nua del butoh japonès, après amb Min Tanaka i Kazuoh Ohno. Corchero ha dansat la poesia de Jaime Gil de Biedma, de Goethe i de Feliu Formosa, als escenaris i al carrer, en espais naturals i entre escultures mòbils, aportant-hi un treball coreogràfic concebut com a antena de prospecció de l'entorn, per fondre-s'hi. Però el divertit és veure com aquest món transcendent d'arrels orientals s'ha transformat progressivament —sobretot arran d'haver conegut Rosa Muñoz i el 1993 crear amb ella la companyia Raravis— amb propostes molt concretes de personatges que es mouen com perduts, tendres i simpàtics, i creacions curulles d'humor i de tendresa.

En un registre més teatral, però amb significats molt diferents per a la denominació segons l'ús que cadascun d'ells dona a l'etiqueta, hi ha diferents companyies. Ja hem esmentat Carles Mallol i Inés Boza, que van fundar Senza Tempo el 1991: aquests són els únics que es mouen en el territori d'allò que internacionalment es coneix com a a teatre dansa, seguint la traça de Pina Bausch, encara que han acabat aportant-hi una estilització adaptada al terri-

tori, significativament mediterrània, sensual i irònica, i on s'han anat sumant també moltes altres aportacions a partir del moment que treballen amb ballarins que, a la motxilla personal, hi porten bagatges d'altres escoles. La marca de la casa és l'estilització d'escenes quotidianes, reconvertides amb un cert halo màgic i poètic, a més de sentiments vius exposats amb un pols molt vibrant, però també amb humor, perquè hi faci de filtre, i tot plegat trenat amb el sòlid cosit dramàtic amb què lliguen els fils de la trama i presentat amb plasticitat i molta vitalitat. En canvi, la coreògrafa Sol Picó posa més força i agressivitat en la seva dansa teatre, iniciada la companyia el 1994: com el compositor Carles Santos, adopta un registre modern molt de traca i falla, d'acord amb els seus orígens valencians, i manté una duplicitat molt interessant entre sensibilitat i energia, entre vulnerabilitat i feresa. Ella combina la lleugeresa del ballet amb el nervi i el caràcter del flamenc, com ens ho recorda el *taconeo* flamenc sobre puntes de ballet amb què sovint se la identifica. És la bella i la bèstia, la nena bufona i la vampiressa, un ferm combinat de la innocent i naïf Abeja Maya i la forçada Hormiga Atòmica, l'explosiva barreja entre el petit i rosset canari Piolín i l'afamat «*lindo gatito*» dels dibuixos animats de la nostra infantesa. En els seus espectacles, que sovint es plantegen els replecs tan diversos de la condició femenina, Picó hi presenta dones que lluiten entre el quefer diari com a mare, mestressa de casa i *maruja* carregada de somnis per una vida menys monòtona i, d'altra banda, les seves obligacions glamouroses de bella, cuidada i, sobretot, projectada però mai realitzada dona fatal (*La dona manca o Baby Superstar*, es titulava un dels seus espectacles), això és, la dialèctica recurrent entre sexualitat i vulnerabilitat emocional. I justament en un terreny similar, en què també es presenten en carn viva sentiments i humanitat (més malenconiosos, però), és des de 1995 que s'inscriu de manera molt singular la dansa i el teatre de Marta Carrasco: els seus protagonistes reparteixen els esforços entre la rialla i el plor, entre la màscara amb què cobreixen el seu dolor i el sentiment elegíac per un passat perdut que s'endevina pletòric però sense futur. El llenguatge que s'hi utilitza és el del cabaret i d'altres arts parateatral, a estones és una barreja de Pina Bausch i dels suggeriments visuals d'un Philippe Genty, però també del tòpic del *clown* trist per dintre, amagat rere la ganya exagerada del seu fals somriure. Carrasco és una barreja de controlada civilització francesa en la superfície, amb un fons obscur, expressionista i vibrant, d'atmosfera melancòlica, dins el registre de «*puro teatro*» cantat i gairebé plorat pel famós bolero de la Lupe. I per acabar, en aquest mateix terreny de frontera amb el teatre, considerar Mar Gómez i la seva companyia fundada l'any 1992 ja és una altra cosa: aquí, comporta parlar de paròdia afinada, d'una dansa *achar-*

*lotada* i narrativa que capgira amb gràcia els clixés per mitjà de l'estètica del cinema mut i de l'*slapstick*. La seva col·laboració amb el lleuger i seriós Xavier Martínez els converteix en una parella creadora molt interessant, semblant a la real de Laurel i Hardy o a la imaginable entre Chaplin i Keaton, de manera que allò que caracteritza la companyia és la seva divertida capacitat per caricaturitzar cultura clàssica de molta pàtina, que revitalitzen mitjançant un vistós i ampli llenguatge de dansa, de dramaturgia senzilla però de qualitat, i igualment narrativa, intel·ligent i còmica a l'hora de capgirar tòpics.

Un repàs entre la resta de companyies (algunes aparegudes durant els darrers anys, i d'altres amb una trajectòria més llarga però de certa discontinuïtat, repartits els seus artífexs entre la tasca coreogràfica i la pedagògica) continua avalant la diversitat de registres i d'aspiracions existents. Álvaro de la Peña va fundar Iliacán el 1993, amb una força plàstica extraordinària, que indubtablement és el seu punt fort: aquest atractiu visual ha aconseguit de vegades universos molt màgics a partir d'elements senzillíssims, i el caracteritza una humilitat molt gran en el tractament, amb imatges que són com metàfores, forma i sentit fosos al servei d'un imaginari molt personal. De la Peña és qui va localitzar al barri barceloní de Gràcia l'antiga fàbrica tèxtil que l'any 1995 nou companyies van llogar plegades per passar a fundar La Caldera (Associació Cultural per al Desenvolupament d'Activitats Coreogràfiques). Membre d'aquest col·lectiu, la companyia Búbulus, de Carles Salas, havia començat la seva trajectòria uns anys abans, el 1991: atreviment, gust per imatges de bella plasticitat, un cert erotisme lleu que concentra la mirada en els cossos com a mitjà per descobrir-ne la intimitat, són alguns dels punts en comú de les peces fins que el 2005, amb *Julius y Florette*, es tanca i s'inicia un cicle. Aquesta és una peça molt interessant que fa una dissecció a cor obert de la micromemòria personal del coreògraf, amb la pulsio col·leccionista com a metàfora de les petjades del deambular vital de cadascú, dins un concepte que s'inscriu en el terreny de l'ús creatiu del jo en molta de la literatura i l'art contemporanis. I com a JO, cal destacar el de Sònia Gómez: aquesta coreògrafa atrevida i jove fins i tot ha arribat a convidar la seva mare perquè l'acompanyi a escena, i així reproduir una confessió còmplice a dues bandes que cus amb humor les dades reals d'un vestit fet a mida. La seva és una dansa en primera persona que té format de diari íntim, i treballa l'aspecte artesanal com a forma de registre versemblant de l'autenticitat perseguida. Fragmentada i lúcida, la seva mirada s'inscriu en la línia de *performances* artístiques que exposen el propi cos i que el retraten i detallen amb les seves secrecions i organicitat més fisiològica, gairebé com a ecografia i forma de

registre mentals. Però allò que segrega Sònia Gómez és memòria prenyada de cultura de consum, i el naïf i el kitsch s'hi donen la mà, per a un exercici proustià de barri amb la música disco i les sèries de la tele com a magdalenes d'ús corrent.

Alexis Eupierre i la seva companyia Lapsus (1997) també són un important actiu de La Caldera, i la seva dansa presenta mirades sobre la realitat, sobre els conflictes íntims i la seva socialització, però de manera molt essencialitzada i mesurada, sense cap caràcter narratiu i amb equilibri, gràcies a una mirada gens ingènua que recorre sovint al joc de miralls de la seva posada en escena, al reflex d'una reflexió metaartística que sap construir-se en estructures denses per l'aglomeració de capes ben travades. Una altra de les components importants de l'associació La Caldera és Lipi Hernández i la seva companyia Malqueridas (1995), interessant pel que fa a la vinculació del moviment amb d'altres arts, fins i tot a l'hora d'adaptar textos literaris com *Salomé*, d'Oscar Wilde. I un altre col·lectiu exclusivament de dones és el batejat amb el nom de Las Santas, tres creadores independents que fan ben real aquella cançó que diu que «les dones són guerreres»: elles són Mònica Muntaner, Silvia Sant Funk i Bea Fernández, aquesta darrera molt influïda per Carmelo Salazar (coreògraf que treballa amb intel·ligència els estereotips i el kitsch per fer una investigació detallada del moviment, colze a colze a La Porta amb Oscar Dasí). Les propostes de Las Santas són desenfadades, es presenten amb frescor i desvergonyiment, desacomplexades, amb consciència dels registres del cos i amb la teatralització d'un univers íntim fragmentat i humil, de vegades interpretat amb clau d'humor i en contacte permanent i sense complexos amb la realitat. La companyia Erre que Erre va néixer el 1996, i el seu registre principal ha estat físic, una força corporal que s'omplia de significats foscos i que només en la seva darrera peça, *Escupir en el tiempo*, se simplifica i pren una textura gairebé cinematogràfica, com si el punt de vista de la càmera se situés a la cambra del costat d'on fan una festa i se'ns pogués ensenyar així la tramoia dels sentiments, un transfons emocional que enxampen per sorpresa, amb la guàrdia abaixada i traduït amb la singularitat de cada caracterització coreogràfica, que s'adapta de manera distintiva als diferents personatges.

En un registre més directe, el coreògraf i intèrpret Jordi Cortés és un animal tranquil, una bèstia en repòs, que vibra encara dins la calma del potencial de la seva força. Després de passar per una carrera internacional en companyies com ara DV8 Physical Theatre i el Théâtre de Complicité, ara la seva companyia Alta Realidad (1998) es caracteritza sobretot per això mateix: fisicitat i complicitat, en un intens viatge del cos a l'emoció, i d'aquesta al pen-



sament, gràcies a la seducció que la intel·ligència de les seves propostes i el magnetisme de la seva presència escènica estableixen amb els espectadors. Una cosa semblant, però amb més joc i aplicant-hi el màxim d'elements que tenen al seu abast, és el que aconsegueixen la parella formada per Tomàs Aragay i Sofia Asencio a la seva companyia Sociedad Doctor Alonso (2001). Aragay és un nen que juga i Asencio el seu ancoratge a terra, una combinació d'exploradors escènics (ell més director, ella més coreògrafa) que ha reflexionat sobre el pas del temps i la mort, amb vells i nens que pujaven per primera vegada a un escenari: la humilitat del seu planteig toca profundament l'espectador per la sensitiva tendresa i l'amor a les persones i a les petites derrotes quotidianes que els impregnen. I també com ells dos, és una altra reivindicació molt propera de l'artesanía escènica, un cant a allò que és petit però que s'ofereix com a cos latent i viu, que vibra sincer en el temps present, còmplice amb uns espectadors convidats a integrar-se a la columna vertebral d'emocions que es posa en joc a la peça, la barreja de dansa, circ, teatre i música artesanal composta per l'hàbil i intens Roberto Oliván: la seva companyia va néixer a Bèlgica l'any 2001, després d'haver passat pel PARTS (Performing Arts Research and Training Studios) i d'haver treballat quatre anys com a intèrpret a la prestigiosa companyia belga Rosas, d'Anne Teresa de Keersmaeker. En tornar a Catalunya, Oliván utilitza a favor seu l'esperit popular inherent a les festes de les seves arrels tortosines al delta de l'Ebre, i adopta una certa dramaturgia de circ per la condició directa i real de les accions que presenta. Com qui no vol la cosa, dissimuladament atorga protagonisme a personatges i situacions socials contemporànies, i el *hip hop* del carrer, les danses populars dels Balcans, el circ i la dansa contemporània van amicalment de bracet amb el popular ball del fanalet dels nostres pares, gràcies a la mediació sense complexos del coreògraf.

La llista podria continuar, ja que continua havent-hi incorporacions interessants. Si Sònia Gómez i Roberto Oliván van passar i es van formar en bona mesura en l'experimentació del PARTS de Bèlgica, ara mateix hi són també dos joves catalans, Pere Faura i Salva Sanchis, en qui escenaris importants com el del Teatre Nacional de Catalunya i el Mercat de les Flors ja han confiat prou com per oferir-los de poder ensenyar el seu treball al públic durant el passat any 2007. I l'última de les companyies sorgides fins ara és Derivat, que va néixer també el 2007 fruit de la suma d'esforços i experiències d'un tercet d'artistes que voregen els trenta anys, sorgits de l'Institut del Teatre de Barcelona. Tots tres tenen una àmplia experiència teatral i coreogràfica, provada i invertida en altres companyies, i són Keith Morino, Anna Roblas i Juan Carlos Lèrida, al costat d'un músic jove, Oriol Rosell, formant

així una altra més de les combinacions interdisciplinàries que tan profitoses han estat dins la tradició artística del país.

No hem d'oblidar tampoc altres companyies que tenen una proporció major de moviment arrelat en una certa base de llenguatge clàssic, aportacions com les del brillant imaginari plàstic de Pepe Hevia, la fluïdesa i depurada lleugeresa de Thomas Noone, el gust narratiu i teatral de Roberto G. Alonso, el coratge i la depuració clàssica del productiu David Campos i la solidesa tècnica de la catalana Olga Cobos, juntament amb l'eslovac Peter Mika de la CobosMika Company. El conjunt esbossat és plural i ofereix una gamma molt àmplia d'estils. No som al millor dels móns possibles, és evident, perquè el fet que hi neixi la creativitat, que aquesta sigui possible, i que ho faci encarrilada en una tradició d'avantguarda que tendeix a eliminar bona part de la palla d'allò que només és merament decoratiu, manierista o putrefacte (per dir-ho com Dalí i Gasch), no és cap garantia sense les polítiques adequades, sense una estabilitat que, almenys pel que fa a l'àmbit pedagògic, seria desitjable. En aquest sentit, encara tenim sort de la tendència catalana cap a les associacions cíviques, a la vitalitat substitutòria de tants aspectes de la societat civil, tal com ho demostra en el món de la dansa el caldo de cultiu que representa, ben apropiadament, La Caldera; o les portes a la innovació que obre La Porta; o la tornada a allò més bàsic i senzill del cos que representa L'Animal a l'Esquena, per donar l'exemple de tres associacions que, al costat de La Poderosa, La Mekánica, ÀreaTangent i altres, aconsegueixen, fora dels circuits més oficials, endegar tangencialment poderoses i dinàmiques mecàniques d'aprenentatge, innovació i creativitat. Molts d'aquests grups tenen inquietuds interdisciplinàries, una actitud inquieta propensa a la creació de complicitats interpersonals i de grups. El cert és que en aquests darrers anys l'oferta coreogràfica i de les arts del moviment en general (més dansades o més *performàtiques*) s'ha estès a molts d'altres terrenys artístics. Al teatre cada vegada hi ha més ballarins que dirigeixen coreogràficament el gest dels actors: Mar Gómez, per exemple, va coreografiar els intèrprets de *Quartet* de Müller, dirigida per Ariel García Valdés; i Marta Carrasco ha fet la coreografia d'actors a la *Lulú* de Wedekind, dirigida per Mario Gas, a *Ronda de mort a Sinera* d'Espriu, dirigida per Ricard Salvat, a *Bodas de sangre* de Lorca, dirigida per Ferran Madico, i a *El perro del hortelano* de Lope de Vega, dirigida per Magüi Mira. Les interrelacions i els contagis són constants. A Barcelona, hi trobem actors i promotors de projectes com el mallorquí Pep Tosar o escriptors com el poeta tortosí Albert Roig, que en els seus espectacles combinen amb encert dansa i paraula, música i vídeo, en un mateix nivell expressiu i sensual, de la mateixa manera que hi ha hagut i hi ha poetes com

Joan Brossa (fins i tot Carles Santos, si s'entén la poesia en sentit ampli), Enric Casassas, Gerard Alaió, Josep Pedrals i Eduard Escoffet que han escrit per a la dansa.

Contra el tòpic de l'oasi polític català, en la creació no hi ha una sola forma catalana de ser tranquil·la. Al contrari: hi trobem un formiguer de formes, un món que bull, calidoscòpic, mestís i amb continuats refrecs com perquè hi saltin guspires i s'hi encengui l'inesperat. Un altre cosa és com els va pel camí, però això ja serà el tema d'un altre article. Aquest el que vol és ajudar a traçar-ne un mapa: dibuixar orografies. Queda pendent, per a un segon article, fer encara un assaig molt més intern de radiografia i de diagnòstic (fins i tot d'autodiagnòstic) de patologies.

