

Danza catalana. Tradición en vanguardia: un mapa

Joaquim Noguero



Cuaderno de danza.

Pluralidad, diversidad, un gran abanico de poéticas y de formas. Si algo se percibe rápidamente con una simple ojeada al panorama de la danza autóctona, es que la realidad de la danza catalana (y de la danza visitante programada en Cataluña, que evidentemente influye en la propia) goza de una variedad objetivamente calidoscópica, rica y cambiante. En el prólogo de hace un par de años a la primera edición del catálogo del Institut Ramon Llull, destinado a la promoción exterior de la danza catalana, la crítica de danza Rosli Ayuso se refería al conjunto de las manifestaciones de este lenguaje artístico en nuestro país como algo equivalente al *trencadís* del arquitecto Antoni Gaudí, un modelo análogo a esa suma de pequeñas baldositas que configuran un mosaico final unitario, pese a su constitución fragmentaria. Y podemos añadir que la metáfora funciona incluso en las resonancias fonéticas y semánticas del sustantivo (*trencadís* significa literalmente «rompedizo») por la fragilidad que entraña una acumulación tal de posibilidades en un país al fin y al cabo pequeño. Hablar de la danza en Cataluña debería ser como hacerlo de la danza en Finlandia o en Nueva Zelanda, realidades sociales, demográficas y plurales no tan distintas. Pero parece que tan sólo haga muy poco tiempo que hayamos asumido el reto que supone que, al hervidero creativo que en gran medida siempre han representado Barcelona y Cataluña, le correspondan estructuras y plataformas de exhibición, pedagógicas, académicas o de gestión que algún día hagan justicia a todo el cúmulo de ilusiones y esfuerzo invertidos hasta ahora, principalmente de forma individual y a menudo incluso en solitario.

La tradición de vanguardia como filtro

En Cataluña ha habido creatividad porque se han dado las condiciones históricas y culturales para que la hubiera. Fue por Barcelona desde donde se introdujeron en España, a finales de los sesenta y los primeros setenta, las nuevas corrientes de la *modern dance* y la danza postmoderna americanas, así como también del teatro danza alemán (Pina Bausch, claro). El fenómeno se justifica a menudo por su cercanía geográfica con la frontera y, por ello, su condición de tierra de paso, dispuesta a dar saltos más allá de los Pirineos, propicia a adoptar lo que le gustara en esas visitas relámpago. Pero había también un entorno cultural más sólido que lo propiciaba, cuando comprobamos hasta qué punto la Barcelona de las tres primeras décadas del siglo xx tenía las metrópolis de París y Berlín en el punto de mira, como faro y modelo e incluso soñaba algo utópicamente con una burguesía que tuviera un papel rector similar, culturalmente comprometida como clase dirigente, tanto directamente con su mecenazgo como con un consumo mucho más vivo de las creaciones artísticas en boga.

A principios de siglo, el ensayista y columnista catalán Eugeni d'Ors afirmó que todo lo que «no es tradición, es plagio», pues toda nueva cultura se construye sobre los cimientos de la anterior, y si antes fue punta de lanza del legado precedente después sirve de base y punto de partida a lo que vendrá. Y, aunque siempre hubo una distancia entre los anhelos del mundo cultural catalán y su realidad económica o su extensión social, la curiosidad con la que, en el paso de los años sesenta a los setenta, la pedagoga Anna Maleras (maestra de Cesc Gelabert, por ejemplo) descubrió e importó la danza contemporánea y la danza jazz del centro de Rosella Hightower, en Cannes, no surgió de la nada. Esa inquietud no obedecía tan sólo a un impulso personal, respondía a un modelo cultural, y en gran medida se basaba en el gusto por el movimiento adquirido en su infancia con el mé-

todo Llongueras, una adaptación del dalcrozismo que muchos han llegado a considerar superior al original. Su autor, Joan Llongueras, fue discípulo de Jacques Dalcroze y fundó en 1913 el Institut de Rítmica i Plàstica, dentro del Orfeó Català.

Influyente escritor en la *Revista Musical Catalana* y en el periódico *La Veu de Catalunya*, además de pedagogo activísimo, Llongueras desempeñó un papel básico tanto en la primera formación de Joan Magriñà y de Joan Tena, por poner el ejemplo de los dos principales coreógrafos catalanes del siglo xx anteriores a la explosión de los años setenta y ochenta, como en Emma y Anna Maleras (pionera en la obertura de los setenta), e incluso en intelectuales muy alejados de la práctica coreográfica, pero que quedaron sensibilizados por el movimiento y pudieron convertirse luego en compañeros de viaje perceptivos y cómplices. Fue fundamental para la sensibilización rítmica básica de la sociedad catalana, incluso hoy cuando muchos ignoran todavía su existencia porque se ha normalizado ya la necesaria, saludable y lógica presencia en las aulas de la sensibilización plástica y rítmica del cuerpo hacia el movimiento. Pero en ese momento no lo era. Y el mismo D'Ors dijo de él, ya en 1908: «Llongueras es esencialmente un director de coro. Pero su coro no lo constituyen solamente unos cuantos hombres, unas cuantas mujeres, unos cuantos chicos, que cantan, con la boca abierta. Su coro es todo un pueblo y sus gentes, y sus casas, y sus fábricas, y sus escuelas, y sus periódicos, y su infancia» (*Glossari*, 27-IV-1908).

También la escritora e intérprete musical Aurora Bertrana, hija del igualmente escritor, importante crítico teatral y periodista Prudenci Bertrana, situaba a quien llamaba su «maestro Joan Llongueras» a la misma altura que su otro modelo, el lingüista catalán Pompeu Fabra, por la importancia y repercusión que ambos tuvieron en el país. Contaba en sus *Memòries fins al 1935*: «Estoy convencida de que Joan Llongueras ha sido único en su género y, en ciertos aspec-

tos, superior incluso a su propio maestro, el genial Jacques Dalcroze. Joan Llongueras no solamente escribía canciones para niños, letra y música, como nadie lo ha hecho hasta ahora, sino que también creaba ritmos y los interpretaba al piano improvisando, mientras nos invitaba a mover los brazos, la cabeza y las piernas según unos ejercicios también inventados por él. Pasar unas horas con el maestro Llongueras escuchando sus improvisaciones, aprendiendo a mover el cuerpo según sus enseñanzas, era un auténtico gozo de los más puros» (Barcelona, Ed. Pòrtic, 1973, Col·lecció Memòries núm. 12, p. 291). La comparación con Dalcroze, tan favorable a Llongueras (y hay que tener en cuenta que Bertrana, como otros alumnos del artista catalán, acabó en Suiza para recibir clases directamente de él), no es en absoluto menospreciable, aunque se pueda atribuir a la pasión de la alumna; el mismo D'Ors, tan poco proclive a barrer para casa cuando se refería a las universidades, libros, ciudades y hombres de Francia y de Alemania y del resto del mundo que nos podían servir de modelo, no ahorra palabras para asegurar, en este caso: «Xènius, que como se sabe, es espíritu volador y viajero, ha podido ver, hace pocas semanas, lo que se hace en París sobre Gimnasia Rítmica... –Pues bien, lo nuestro, lo de Llongueras, es más bonito. También he podido ver, a pie de obra, al inventor, al maestro de los maestros, de este arte, M. Dalcroze, de Ginebra. M. Dalcroze es, sin duda, un hombre notable... –Pero nuestro Llongueras todavía luce más» (*Glosari*, 9-11-1909). Como semilla, en este caso el trabajo bien hecho, sí que, más adelante, tendría futuro.

La atención higienista y sensual hacia el cuerpo que las corrientes liberalizadoras posteriores a la dictadura franquista reclamaron tras la muerte del dictador se daba la mano con la propiciada durante tantas décadas por el método de Llongueras. Su enseñanza sobrevivió subterráneamente durante el franquismo, incluso cuando contribuía a hacer latir tantas cosas alejadas de la moral opresiva y represiva del nacional-

catolicismo de la época. Así que luego, de pronto, la libertad, la amnistía y la autonomía reclamadas valieron igualmente para lo corporal. En pleno cambio, en los setenta, explotaron las ganas de salir de casa, de recuperar la calle y de reconquistar el propio cuerpo. La juventud sentía como algo novedoso todo este impulso creativo y liberal. Pero, por decirlo de alguna forma, dicha apertura se hacía en Cataluña con el permiso y la bendición de los padres. Porque Llongueras no era el único en tener esa mirada abierta. La actitud de ruptura con el ballet clásico más encorsetado también tenía en la Barcelona de antes de la guerra civil modelos equivalentes a lo que representaron en todo el mundo la inspiración grecolatina de Isadora Duncan o los juegos plásticos con velos y luz de Loie Fuller. Mujeres como Josefina Cira (Josefina Cirera Llop), Àurea de Sarra y, sobre todo, el exotismo oriental, la libertad y el magnetismo representados por Tórtola Valencia dejaron sin duda su propia huella en los años veinte y treinta. Servían de ejemplo: sin método, es cierto (y mucho menos, escolar), pero con una actitud vital descollante.

Y por supuesto, ya desde 1917 hasta varias décadas después, la sombra del modelo interdisciplinario y de vanguardia de los Ballets Rusos de Diaghilev y del Original Ballet Ruso del Coronel de Basil fue indiscutiblemente alargada y tuvo una importancia capital en los creadores más capaces. Los trabajos en el lenguaje clásico del coreógrafo catalán Joan Magriñà y de su discípulo Joan Tena se desarrollaron bajo la renovación artística de dicho modelo. Si la vanguardia catalana representada por Pablo Picasso, Josep Maria Sert, Pere Pruna, Salvador Dalí, Joan Miró y Antoni Clavé había colaborado con Serge de Diaghilev, artistas catalanes contemporáneos como Joan Ponç y Antoni Tàpies trabajan en los sesenta con Antonio Gades y Joan Tena, respectivamente; y si Diaghilev representó el paso musical del XIX a la renovación de Stravinski y Satie, la pasión por la cultura que abraza Tena se atreve a danzar el do-

decafonismo y la música de Béla Bartók, de la misma forma que Cesc Gelabert se alía más tarde con músicos impresionantes como Carles Santos y Pascal Comelade, entre otros, o con la plasticidad del cineasta y artista visual Frederic Amat. Toda la cultura catalana de relieve del siglo xx grita en conjunto ese verso del poeta J. V. Foix que afirma: «M'exalta el nou i m'enamora el vell» («Me exalta lo nuevo y me enamora lo viejo»); él, el poeta que también quería «acordar raó i follia», o sea, fundir el mundo racional con lo intuitivo y onírico. ¿Y acaso no representan esta misma vocación un creador como el arquitecto Antoni Gaudí o, en la danza catalana, la precisa arquitectura coreográfica de los sueños de Cesc Gelabert, Àngels Margarit, Malpelo y Toni Mira? Es la tradición de la modernidad: modelos que chocan, la lenta pero firme deriva de los continentes, el mundo se mueve, y aquí no hay nadie que se apee o quien pida asustado que pare.

Otro ejemplo significativo lo hallamos en los tablaos catalanes. ¿Carmen Amaya habría podido desarrollar la revolución que su baile representó para el flamenco si hubiera nacido en el foco andaluz de Jerez de la Frontera, con todo el peso de la purista tradición gitana a sus espaldas, en lugar de en el suburbio barcelonés de la playa de Somorrostro? No es cierto que su arte se desarrollara a espaldas de la cultura catalana, pues una de las primeras personas que habló de la Amaya niña y ensalzó su nervio fue el escritor y pintor modernista Santiago Rusiñol. Y el crítico que más teorizó sobre la bailaora catalana (en artículos y en libro) y que incluso, junto con el bailar Vicente Escudero, recomendó al padre de Amaya dejarla a su libre impulso, sin otra escuela que lo que su genio asimilaba de los tablaos por su cuenta y riesgo, fue Sebastià Gasch: sí, señores, el mismo que en defensa de la modernidad de vanguardia más renovadora y contra la cultura putrefacta firmó junto con Salvador Dalí y Lluís Muntanyà el *Manifest Groc* en 1928; y el mismo también que antes, en 1925, se había convertido ya

en la primera persona en España que escribía sobre la pintura de Joan Miró, concretamente en el mítico número de la *Gasete de les Arts* sobre las vanguardias («Els pintors d'avantguarda: Joan Miró»); y el mismo también que, cuando en 1930 prologó el moderno ensayo en catalán *Una cultura del cinema (Introducció a una estètica del film)*, de Guillermo Díaz-Plaja, instalaba su reflexión en parámetros mucho más renovadoramente plásticos que no meramente narrativos.

Pero, sin que suponga contradicción ninguna, Gasch es también el periodista trasnochador y *bon vivant* que en sus crónicas se perdía en la noche del Paralelo barcelonés, en los cabarets, los tablaos, los cuadriláteros de boxeo o las pistas de circo. No es extraño, puesto que el cordón umbilical de todas estas actividades mundanas con las anteriores aparentemente más intelectuales está en su misma condición de estandarte de una modernidad desacomplejada y sin prevenciones gallináceas. Así, hacer referencia a toda esta gente no representa concentrarse en excepciones aisladas, extrañas a reglas, sino hablar de un predominante clima cultural renovador; es decir, descubrir lo significativo y pertinente de las numerosas excepciones que confirman las reglas de una época. Porque el mencionado Vicente Escudero, con quien Gasch tantas veces fue de lado por los locales flamencos, llegó a taconear al compás de un palo determinado bajo el auspicio de los ritmos industriales de maquinaria textil, y si había nacido en la tranquilidad establecida de Valladolid fue en la entonces rompedora Barcelona, y con el estímulo de críticos como Gasch, que supo ser quien podía llegar a ser: el más revolucionario flamenco del siglo xx, un modelo para bailaoras actuales como el sevillano *outsider* Israel Galván. Puesto que es en Cataluña donde mejor se acogió a Galván a finales de la década de los noventa (en el Taller de Músics, en su dueto-duelo con Sol Picó en el clímax escénico de la *Paella mixta* de ésta e incluso a pelo, sin música, en el Mercat de les Flors,

como certifica el reciente premio Ciutat de Barcelona el pasado febrero de 2008).

Los mencionados precedentes y aciertos no atribuyen ninguna esencia ni mucho menos ningún genio especial a esta tierra ni a sus habitantes. Son sólo una muestra del funcionamiento de sus engranajes socioculturales, una forma más de comprobar que para que en cualquier lugar se encienda el fuego se deben dar sobre todo dos circunstancias favorecedoras, dos factores de riesgo: que haya suficiente material combustible y que se produzca algún tipo de fricción que contribuya a hacer saltar la chispa y haga prender la llama. En Cataluña, la tradición ha proporcionado un modelo plástico de vanguardia que dificultaba la supervivencia de ciertos modelos lírico-narrativos rancios que se dan en los estadios más ingenuos y que representan un mero plagio del pasado (o sea, su repetición manierista), precisamente porque no son tradición y son plagio (si no se han construido sobre el conocimiento de unos modelos que hay que superar, y si por ello se corre el peligro de reproducirlos y repetirlos de forma ingenua). Y, por otra parte, buenas dosis de necesaria fricción (entre otras, la de la mucha competencia), en Cataluña las hay de sobras, porque las generaciones se han sucedido una tras otra, obligadas a avanzar o a ceder paso, y porque el calorcillo creador que ya desprende el motor puesto en marcha ha atraído gente de muchos otros lugares que ha añadido su propia leña a la hoguera.

Han contribuido a desarrollar la danza contemporánea en Cataluña valencianas como Sol Picó, María Muñoz y Mar Gómez. Una santanderina como Ana Eulate y una madrileña como Ana Buitrago han participado muy activamente en la vida de distintas épocas de la asociación La Porta, junto con el coreógrafo y bailarín canario Carmelo Salazar, creador influyente para otros colectivos como la compañía Las Santas (Mònica Muntaner, Silvia Sant Funk y Bea Fernández), fundadoras del espacio alternativo La Poderosa. Otro canario, Félix

Santana, colaboraba con la asociación La Caldera y con la compañía Lapsus, de Alexis Eupierre, que, tras su vuelta de Nueva York, empezó a trabajar coreográficamente en Barcelona. Y ahí están también leoneses como Alfonso Ordóñez, gente de la isla de Menorca como Maria Antònia Olivé o de Mallorca como Pep Ramis, vascos como Damián Muñoz, un andaluz de formación como el ecléctico y expresivo Guillermo Weikert, que ha bailado creativamente con Danat Dansa, la General Elèctrica, Mudances y Erre que Erre, y un castellano viejo de origen como Andrés Corchero, largamente formado en Cataluña y que ha colaborado tan fructíferamente con su personal danza butoh japonesa con poetas en catalán como Feliu Formosa. En Barcelona también es posible encontrar casi desde el principio del *boom* de la danza contemporánea a una armenia como Lydia Azzopardi o a un mejicano como el recientemente fallecido Gilberto Ruiz-Lang, claves en la formación y la renovación a mediados de los años setenta y primeros ochenta del Institut del Teatre de Barcelona, junto con un matrimonio de pedagogos navarros como los Laínez y un francés como Gerard Collins, y es la alemana Sabine Dahrendorf la cofundadora y coreógrafa de Danat Dansa (1985-2000), una de las llamadas compañías históricas catalanas.

Luego han seguido llegando e instalándose en Barcelona creadores de todas partes: la belga Catherine Allard, directora de IT Dansa (postgrado del Institut del Teatre, una importante cantera de buenos bailarines), cubanos como Pepe Hevia, argentinos como el músico y coreógrafo Sebastián García Ferro, uruguayos como Andrés Waksman, un portugués como Rui Silveira (impulsor y director de la dinámica pequeña asociación La Mekánica, organizadora del festival Complicitats), y un eslovaco como Peter Mika, e italianos como Simona Quartucci, Moreno Bernardi y Roberto Fratini, o brasileños como el coreógrafo Bebeto Cidra (compañía residente en Vic, en el centro rural de Cataluña) y el percu-

sionista Krishoo Monthieux (colaborador habitual del poeta en catalán Albert Roig). Pero lo mejor es que toda esta gente ha encontrado en Cataluña un lugar donde desarrollar su trabajo porque existía un modelo en el que podían meter baza: así lo hicieron, mezclaron lenguajes, se comprometieron estéticamente y no han sido gente de paso, pues en la actualidad forman parte de la vidilla que acompaña a la enorme variedad de compañías y creadores en marcha.

La *caldereta*, ese plato típico de la costa ampurdanesa catalana que consiste en una cazuela caldosa de marisco, gana sabor cuanto más pesca fresca incorpore. Toda gran cocina tiene su primer activo en una buena despensa.

Un presente en el que elegir

En la conquista del presente y del cuerpo como apuestas de futuro y del pensamiento, ya hemos visto el peso del poso pasado recibido como herencia. Establecer tipologías de forma cerrada es casi imposible. Ha habido tal ansia por hacerse con instrumentos apropiados y ganar tanto oficio como fuera posible que el eclecticismo y su consiguiente buena capacidad de absorción han sido un modelo generalizado.

Todo vale: trabajo interdisciplinario, vídeo, plástica y músicas experimentales. La mayoría de coreógrafos se familiarizó primero con los modelos americanos, y si muy inicialmente la principal influencia estaba en los métodos de la *modern dance* de Graham, Limón y *adlateres*, en seguida ganó puntos el ejemplo mucho más investigadoramente formalista y abstracto del coreógrafo Merce Cunningham y el compositor John Cage, hasta finalmente imponerse bastante en bloque a finales de los años noventa las corrientes setenteras del *release* i el *contact improvisation*, con nombres como el de Steve Paxton como anhelado padrino bautismal. Por otro lado, hubo quien ya en los años ochenta fijó su atención en el teatro danza alemán, aunque su adaptación del

estilo mucho más afilado y lacerante de Pina Bausch quedó en seguida tamizada por la luz solar mediterránea y prefirió un pulso mucho más suave. Los trabajos de los coreógrafos Carles Mallol e Inés Boza para su compañía Senza Tempo, por ejemplo, se han distanciado ya desde buen principio del modelo de *Café Müller* con el que se formaron provechosamente, y lo curioso es que de hecho han acabado pareciéndose mucho más a lo que, posteriormente, Pina realizaría en los noventa con *Masurca Fogo*, cuando aplicó su mirada a una realidad meridional parecida, más cálida y sensual.

En otra órbita, en 1985 Andrés Corchero empezó con una asimilación muy pura del butoh japonés en su propio terreno (viaje de aprendizaje a Japón), pero una vez Rosa Muñoz, su compañera en la compañía Ravavis, empezó a partir de 1993 a jugar una especie de partida de ping-pong amistosa y enrollada con el magisterio de él, lo cierto es que al panteísmo inherente en aquel primer modelo le ha sucedido al final una mirada irónica que usa en beneficio propio la sonrisa que más de una y de dos veces su tratamiento corporal suscitaba en el público, y todo ello ha acabado creando una suerte de esbozo de personajes de gran ternura. Por su parte, la no-danza francesa, con principalmente el modelo tan personal de Jérôme Bel al frente, también ha hallado seguidores en los circuitos catalanes más alternativos, como los de La Porta, la Mekanica, La Caldera, La Poderosa o L'Animal a l'Esquena, pese a incluir todos estos colectivos un abanico mucho más amplio de formas. Y, para finalizar, remarquemos que hoy ya hay quien recurre sin complejos a lo más rítmico de la danza jazz (en espectáculos de danza concebidos con una dramaturgia que la lleve más allá de sus formas está el ejemplo de Víctor Rodrigo, en colaboración con el actor Mingo Ràfols; y en musicales de corte más tradicional se encuentra desde hace años gente como la coreógrafa Coco Comín), el *hip hop* (Alexis Eupierre de Lapsus, por ejemplo, serio practicante del *release* y de la reflexión metaar-

tística; o la flamenca Mudit Grau, en este caso en diálogo con el zapateado flamenco), el *tap* (usado ocasionalmente por coreógrafos contemporáneos como el joven Pere Faura o ininterrumpidamente por los maestros veteranos de este estilo en Barcelona, los hermanos Méndez), y aquí igualmente la *capoeira* y danzas populares y circo (como en la compañía del interesante y vital tortosino Roberto Oliván) o, claro está, la refundición contemporánea con el flamenco de compañías como Increpación Danza (de Montse Sánchez y Ramón Baeza), Color Dansa (de la mencionada Mudit Grau) o la compañía Somorrostro del Taller de Músics (que coreografía Javier Latorre). En todas estas formaciones la sintaxis es dramáticamente contemporánea, pero las aportaciones léxicas provienen de vocabularios muy variados.

La condición de imán, de polo de atracción innegable, que este modelo plural de la danza catalana ha representado para el conjunto del sector en España ha obtenido también reconocimientos explícitos. El sector no es sólo un foco económico con bastante producción, sino que proyecta modelos para todos los gustos, lo que motiva que cuenten con representación catalana un gran número de festivales estatales e internacionales. Y todavía más valioso es el aval ajeno cuando llega por escrito, como cuando en verano del 2004 la revista *Por la danza* de Madrid, principal portavoz del sector, publicó una encuesta que listaba los coreógrafos españoles de mayor influencia y proyección internacional, votados por representantes de toda la profesión. El resultado del conjunto de las votaciones se polarizó en torno a cinco nombres previsible, destacados con ventaja con respecto al resto. Uno era el director de la Compañía Nacional de Danza, Nacho Duato, y otro La Ribot, pero en segunda, tercera y quinta posición estaban cuatro catalanes: concretamente, Cesc Gelabert (tercero), Ramon Oller (segundo) y, en dueto por su codirección artística de la compañía Malpelo y el centro de investigación L'Animal a l'Es-

quena, Pep Ramis y Maria Muñoz (quintos), que han convertido la masía del pueblecito de Celrà donde viven (Girona) en cita obligada y espacio de referencia para muchos coreógrafos jóvenes, nacionales y extranjeros.

Si empezamos por el trabajo y la trayectoria de estos primeros nombres destacados, en seguida vemos que la proyección internacional de las tres compañías es indiscutible. Cesc Gelabert (en solitario desde 1972) y su compañía Gelabert-Azzopardi (desde 1986) es, dicho con ecos de palabras suyas, una singularidad informada: un coreógrafo que ha sabido desarrollar raíces extraídas de lo mejor de esa tradición plástica cosmopolita de antes de la guerra, para abonarlas y regarlas con lo más vivo de la actualidad, o sea, es la vanguardia parisina de primeros de siglo aliñada con las segundas vanguardias surgidas del Nueva York de los sesenta hasta hoy. Su trabajo coreográfico ha sido metadanza cuando ha reflexionado sobre su propio bagaje y recursos, a partir de retomar piezas como las del alemán Gerhard Bohner, para más tarde, en su personal *Preludis* y con la música llamada de Mompou, recrear ya con personalidad propia toda esa herencia. Su colaboración con el compositor Carles Santos es la de un Cage fallero, con toda la carne puesta en el asador. Y la música de Pascal Comelade recuerda la de un Erik Satie juguetón y con sonrisa irónica, interpretado con instrumentos de juguete. En Gelabert las capas culturales son escalones, y no un filtro. Sobre el escenario, destaca lo desnudo y magnético del movimiento estilizado e independiente que busca en el cuerpo, envuelto con un muy depurado gusto plástico y abstracto con el que ha firmado creaciones para elencos tan distintos como el White Oak Dance Project de Mijail Barishnikov, el Tanztheater Der Komischen Oper alemán, el italiano Balletto di Toscana o el malogrado, por recientemente desaparecido, Ballet Gulbenkian de Portugal, entre muchas otras compañías de primerísimo nivel.

A su vez, Ramon Oller ofrece una danza mucho más directamente sensitiva, de claros sabores meridionales, en ocasiones levemente narrativa y a menudo con guiños muy conscientes del aire más accesible y glamouroso del musical. Al trabajar con emociones y con materiales y clichés de la cultura popular, su trabajo parece más sencillo. Es más accesible, porque incluso el eco sensitivo de las músicas elegidas contribuye a ello. Pero no es menos culturalmente elaborado. Donde Cesc Gelabert podría ser Orson Welles adaptando a Shakespeare, Ramon Oller sería Baz Luhrmann; entre uno y otro hay la misma distancia que entre el minimalismo y el *pop art*, pero sin jerarquías y niveles, por cuanto sirven distintos dioses. Oller distorsiona los clásicos buscando su visceralidad y humanidad con el mismo gusto con que torsiona con frescura los cuerpos, para enfrentar unos y otros a mil rupturas, que reparte con vigor por los escenarios de medio mundo: directamente con su compañía Metros desde 1985, pero también con coreografías para otras compañías como el Good Speed Opera House (EUA), el Ballet d'Opera d'Essen (Alemania), el Ballet Hispano de Nueva York o incluso directamente para musicales de Broadway. Oller es un coreógrafo influyente en la misma medida que también fue coordinador artístico del Centro Andaluz de Danza y que hoy dirige el Conservatori Superior de Dansa de Cataluña en el Institut del Teatre de Barcelona.

Por último, el quinto puesto de esa encuesta de ámbito estatal fue para Malpelo: Pep Ramis y María Muñoz crearon en 1989 una de las compañías que mejor ha sabido expresar las fronteras entre lo humano y la visceralidad primigenia de esa base fisiológica que la danza puede llegar a explorar en lo más orgánico de cada uno de nuestros gestos. Pero su influencia no es tanto por la compañía en sí como porque, no conformes con reducir a ésta su labor como coreógrafos en continuo proceso de búsqueda y análisis, en el año 2000 crearon en Celrà el centro de investigación L'Animal a L'Es-

quena, un espacio que colabora con asociaciones similares europeas en proyectos de creación y que ha convocado para que trabajen en su territorio a nombres clave de técnicas como el *contact improvisation* (Steve Paxton ha llegado a residir algunos meses en Celrà). El nombre con el que bautizaron el centro es el mismo con el que titularon el espectáculo de celebración de los primeros diez años de la compañía, y el del libro de aniversario sobre su trayectoria y también el de la exposición conmemorativa, lo que parece dar al significado de la etiqueta la suficiente importancia como para explicarlos con ella. De hecho, describe casi literalmente su actitud vital y física, su poética y su estética. L'Animal a L'Esquena significa «el animal en la espalda», lo que remite tanto a la idea de cargar a hombros a nuestra parte animal (tarea que Malpelo se ha autoimpuesto siempre, fiel a las raíces de sus componentes, a sus emociones, a su fisicidad), al mismo tiempo que la duplicidad de la frase recuerda también lo habitual que es, en el mundo urbano contemporáneo, dar a menudo la espalda a ese yo animal primigenio, a nuestras emociones, a nuestro cuerpo, convertido casi en un caparazón inarticulable, adocenados todos en idénticas y limitadas series de movimientos mecánicos e inexpresivos. Coreografía, escenografía, trabajo de la voz en escena, todo en Malpelo puede explicarse por esta estentórea fidelidad animal tan rica de callada sensibilidad humana, traducida siempre en una danza que mezcla componentes vitalistas y elegíacos, vida sin más y memoria, presentación real de movimiento y relato mágico de personajes y pueblos. Una de sus principales bazas es el caudal de imágenes con que seducen plásticamente al espectador con un lirismo casi onírico, un estallido visual que no renuncia nunca a adquirir un sentido dramático: a tener significación e integrarse coherentemente en el conjunto. En buena medida, el potencial emotivo de Malpelo proviene de este modo positivo de ser auténtico con el que Ramis y Muñoz saben hablar claro.

Estas tres compañías son un buen ejemplo de los derroteros por los que ha circulado la danza en Cataluña. Sin embargo, aunque estos fueron los nombres catalanes destacados en la primerísima liga reflejada por esa encuesta de la revista *Por la danza*, el abanico de la oferta real en el Principado es mucho más amplio y dispar. No es extraño que se subrayara el papel de esos cuatro coreógrafos porque forman parte de las llamadas compañías históricas, al estar clasificadas entre las que más años llevan presentando sus creaciones. Con igual derecho se podría haber destacado a Àngels Margarit y su compañía Mudances (desde 1985), sobre todo cuando la coreógrafa lleva cinco años dirigiendo también en Terrassa el festival Tensdansa, con una muy interesante presencia internacional y colaboración e impulso a muchos otros creadores locales. Como empezó siendo muy joven, Margarit es una de las pioneras de la danza contemporánea catalana: en su paso por la mítica compañía Heura (1979-1984) fue la responsable de la conceptualización de *Temps al biaix* (1981), la primera pieza en España concebida como un bloque dramático de una hora en lugar de un mero conjunto de coreografías, una investigación abstracta que se alejaba ya del esqueleto estructural narrativo y exploraba terrenos de construcción del espacio que tan importante serían en la labor posterior de la coreógrafa. Hay en sus registros un tono claro, mediterráneo, con la misma fuerte suavidad con que estalla la floración de las plantas, fenómeno al que ha dedicado distintos espectáculos de título floral, al mismo tiempo que se interesa por la escritura coreográfica propiamente dicha, por la esencia del movimiento y su creación de espacios, así como por las relaciones sociales y un acercamiento antropológico al movimiento en las ciudades, sea en la calle o en la soledad e intimidad de nuestras habitaciones.

Otro de los creadores clasificados habitualmente dentro del bloque de compañías históricas catalanas es Juan Carlos García y Lanònima Imperial, que data de 1986:

García y su compañía han tenido una importante proyección internacional, sobre todo en Alemania, con trabajos para el Tanztheater der Komischen Oper Berlin y el Theater im Pfalzbau Ludwigshafen, donde seguro que gusta por su rigor tanto para el movimiento propiamente dicho como para su estructura visual. Sus coreografías son muy dinámicas y expresivas, con excelentes intérpretes y buenas dosis de corporalidad, y aún a esa rica base coreográfica el interés por capas de significados que lo sitúan dentro de una ambiciosa órbita temática y cultural, interesada por el rito, el barroco o movimientos como el futurismo, en su elaboración de lo que podríamos llamar grandes teoremas formales. En una línea igualmente muy coreográfica, con predilección por la danza en estado puro y buena repercusión internacional, se sitúa desde 1985 el trabajo de Trànsit Dansa, de Maria Rovira, con creaciones para grandes elencos como el Ballet Nacional de Cuba y el Ballet Hispánico de Nueva York, entre otras compañías americanas, además de algún importante trabajo para Alemania. En otro registro más contenido, en 1987 arranca la trayectoria de Toni Mira para su compañía Nats Nus, y la marca de la casa es un indudable atractivo visual. Mira se hace mirar, pero también mira y mima por su cuenta y riesgo las relaciones humanas, tratadas con un acercamiento levemente irónico y bajo una gran multiplicidad de enfoques y juegos de punto de vista. Lo que se impone es su toque sensiblemente plástico, depurado y arquitectónicamente muy ajustado, sólido en sus estructuras dramáticas y preciso en los tiempos coreográficos, con objetos, texto o vídeo tomados sin prejuicios, según necesite. Mira iba para arquitecto, y ahora edifica en horizontal, pero mantiene la necesidad de organizar espacios para dar cabida a las muy distintas necesidades humanas, y así poder explicarlas con sentido del juego, de lo lúdico, de las pequeñas cosas que nos permiten entender las grandes. Y también en esta misma órbita de lo pequeño, pero con mucho fon-

do que –como en sus orígenes orientales– busca también la trascendencia de lo que nos rodea y de la vida cotidiana, Andrés Corchero había instalado en Barcelona ya desde 1985 su gusto íntimo por el gesto minúsculo y la expresividad poética que conlleva la contención desnuda del butoh japonés, aprendido con Min Tanaka i Kazuoh Ohno. Corchero ha danzado la poesía de Jaime Gil de Biedma, de Goethe y de Feliu Formosa, en escenarios y en la calle, en espacios naturales y entre esculturas móviles, con un trabajo coreográfico concebido como una antena de prospección del entorno y como para fundirse con él; lo divertido es cómo ese mundo trascendente de raíces orientales se ha transformado en gran parte desde que el coreógrafo conoció a Rosa Muñoz y fundaron la compañía Raravis en 1993, con propuestas muy concretas de personajes que se mueven como perdidos, tiernos y simpáticos, en creaciones rebosantes de humor y ternura.

En un registro más teatral, pero con significados muy distintos para el uso que cada uno de ellos da a la misma etiqueta, se encuentran diversas compañías. Los ya mencionados Carles Mallol e Inés Boza, que fundaron Senza Tempo en 1991, son los únicos que se mueven en el territorio de lo que internacionalmente se conoce como teatro danza, tras la estela de Pina Bausch, aunque con una estilización desde su terreno, significativamente mediterránea, sensual e irónica, sumadas también a muchas otras aportaciones, igual que se trabaja con bailarines que traen en su mochila personal bagajes de otras escuelas. La marca de la casa es la estilización de escenas cotidianas, reconvertidas con un cierto halo mágico y poético, además de sentimientos vivos expuestos con un pulso muy vibrante, pero también con humor, para que éste actúe de filtro, y todo ello envuelto con el sólido cosido dramático con el que se atan los hilos de la trama oculta con plasticidad y mucha vitalidad. En cambio, desde 1994 Sol Picó exhibe su danza teatro con más fuerza y agresividad: como en el compositor Carles

Santos, hay en ella un registro muy fallero, acorde con sus orígenes valencianos, una duplicidad muy interesante entre sensibilidad y energía, entre vulnerabilidad y fiereza. Ella es la ligereza del ballet y el nervio y carácter del flamenco, como nos recuerda con su taconeo sobre puntas con el que tan a menudo se la identifica. Es la bella y la bestia, la niña mona y la vampiresa, un combinado de abeja maya y de hormiga atómica, una mezcla entre el pequeño y rubio canario Piolín y su hambriento «lindo gatito» de los dibujos animados de nuestra infancia. Y sus espectáculos, que se plantean a menudo los muy diversos ángulos de la condición femenina, presentan mujeres que se debaten entre el día a día como madre, ama de casa y maruja embebida por todos sus sueños de una vida menos monótona y, por otra parte, sus obligaciones glamourosas de bella, cuidada y sobre todo proyectada y nunca realizada mujer fatal (*La dona manca o Baby Superstar*, se titulaba uno de sus espectáculos), o sea, la recurrente dialéctica entre sexualidad y vulnerabilidad emocional. Y es precisamente en un terreno parecido, donde se muestran sentimientos y humanidad en carne viva en el que desde 1995 se inscribe de forma muy singular la danza y el teatro de Marta Carrasco: sus protagonistas reparten esfuerzos entre la risa y el llanto, entre la máscara con que encubren su dolor y el sentimiento elegiaco por un ayer perdido que se adivina pletórico pero sin futuro; el lenguaje usado es el del cabaret y otras artes parateatrales, a ratos es una mezcla de Pina Bausch y de las sugerencias visuales de un Philippe Genty, pero también del tópico del *clown* triste por dentro, tras la mueca exagerada de su sonrisa falsa. Carrasco es una mezcla de controlada civilización francesa en la superficie, con un fondo oscuro, expresionista y vibrante, de atmósfera melancólica, dentro el registro del «puro teatro» cantado y casi llorado por el famoso bolero de la Lupe. Y, por último en este mismo terreno de frontera con el teatro, considerar teatral a Mar Gómez, cuya compañía data de 1992, ya es

otra cosa: es hablar de afinada parodia, de una danza acharlotada y narrativa que da ocurrentemente la vuelta a los clichés con estética de cine mudo y de *slapstick*. Su colaboración con el ligero y serio Xavier Martínez los convierte en una pareja creadora muy interesante, como la real entre Laurel y Hardy, o la imaginable entre un Chaplin y un Keaton, de forma que lo que caracteriza la compañía es su divertida capacidad de caricaturización de cultura clásica con mucha pátina, que ellos revitalizan con un vistoso y amplio lenguaje dancístico, de dramaturgia sencilla pero de calidad, y tan narrativa como inteligeno y cómica a la hora de dar la vuelta a los tópicos.

Un repaso entre el resto de compañías (algunas aparecidas en los últimos años, y otras con más trayectoria a sus espaldas, pero con cierta discontinuidad, repartidos sus artífices entre la labor coreográfica y la pedagógica) sigue dando cuenta de registros y aspiraciones muy diversas. Álvaro de la Peña inició su actividad con Iliacán en 1993 con una fuerza plástica extraordinaria que es indudablemente su punto fuerte, un atractivo visual que ha conseguido en ocasiones universos mágicos a partir de elementos sencillísimos y una gran humildad de tratamiento, con imágenes que son metáforas, forma y sentido fundidos al servicio de un imaginario muy personal. De la Peña es quien localizó en el barrio barcelonés de Gràcia la antigua fábrica textil que nueve compañías alquilaron juntos en 1995, año de fundación de La Caldera (Asociación Cultural para el Desarrollo de Actividades Coreográficas). Integrante de este mismo colectivo, la compañía Búbulus, de Carles Salas, empezó su andadura en 1991: atrevimiento, gusto por imágenes de una bella plasticidad, leve erotismo que concentra su mirada en los cuerpos como una forma de descubrir su intimidad son algunos puntos en común de las piezas, hasta que en el 2005, con *Julius y Florette*, cierra e inicia un ciclo. Es ésta una interesante pieza que disecciona a corazón abierto la micromemoria personal del coreógrafo, con

la pulsión coleccionista como metáfora de las huellas del deambular vital de cada uno, dentro de un concepto que se inscribe en el terreno del uso creativo del yo en mucha de la literatura y el arte contemporáneos. Y para YO cabe destacar el de Sònia Gómez: esta atrevida y joven coreógrafa incluso ha invitado a su madre a acompañarla en escena, para una confesión cómplice a dos bandas que cose con humor los datos reales de un traje hecho a medida. La suya es danza en primera persona y con formato de diario íntimo, que trabaja el aspecto artesanal como forma de registro verosímil de la autenticidad perseguida. Fragmentada y lúcida, su mirada se inscribe en la línea de las *performances* artísticas que exponen el propio cuerpo y lo retratan y detallan con sus secreciones y organicidad más fisiológica, casi como ecografía y forma de registro mentales. Lo que Sònia Gómez segrega es memoria preñada de cultura de consumo, donde lo *naïf* y el *kitsch* se dan la mano, para un ejercicio proustiano de barrio con la música disco y las series de la tele como magdalenas de uso corriente.

Alexis Eupierre y su compañía Lapsus (1997) también son un importante activo de La Caldera, y su danza presenta miradas sobre la realidad, sobre los conflictos íntimos y su socialización, pero de forma muy esencializada y medida, sin narratividad y con equilibrio, gracias a una mirada que no es nada ingenua y recurre a menudo al juego de espejos de su puesta en escena, al reflejo de una reflexión metaartística que sabe construirse en estructuras densas por su aglomeración de capas bien trabadas. Otra importante componente de la asociación La Caldera es Lipi Hernández y su compañía Malqueridas (1995), interesante en la vinculación del movimiento con otras artes, incluso para adaptar textos literarios como *Salomé*, de Oscar Wilde. Y otro colectivo exclusivamente de mujeres es el bautizado como Las Santas, tres creadoras independientes que hacen bien real esa canción que afirma que «las mujeres son guerreras»: ellas son Mònica Muntaner, Silvia Sant

Funk y Bea Fernández, esta última muy influida por Carmelo Salazar (quien trabaja con inteligencia los estereotipos y el *kitsch*, para una investigación detallada del movimiento, mano a mano en La Porta con Oscar Dasí). Las propuestas de Las Santas son desenfadadas, presentadas con frescura y descaro, con conciencia del movimiento y la teatralización de un universo íntimo fragmentado y humilde, abordado a veces con humor y en contacto permanente y sin complejos con la realidad. La compañía Erre que Erre nació en 1996 y su principal registro ha sido físico, una fuerza corporal que se llenaba de significados oscuros y que sólo en su última pieza, *Escupir en el tiempo*, se simplifica y toma una textura casi cinematográfica, como para situarse en la habitación de al lado de donde transcurre una fiesta y enseñar así la tramoya de los sentimientos, un trasfondo emocional cogido por sorpresa con la guardia baja y traducido con la singularidad de cada caracterización coreográfica, ceñida distintivamente a los distintos personajes.

En un registro más directo, el coreógrafo e intérprete Jordi Cortés es un animal tranquilo, una bestia en reposo, vibrante aun en la calma del potencial de su fuerza. Tras pasar por una carrera internacional con compañías como DV8 Physical Theatre y el Théâtre de Complicité, esto mismo caracteriza su compañía Alta Realidad (1998), o sea, fisicalidad y complicidad, del cuerpo a la emoción, y de ésta al pensamiento, gracias a la seducción que la inteligencia de sus propuestas y el magnetismo de su presencia escénica establecen con los espectadores. Algo parecido, pero con más juego y con el máximo de elementos a su alcance, consigue la pareja formada por Tomàs Aragay y Sofía Asencio para su compañía Sociedad Doctor Alonso (2001). Aragay es un niño que juega y Asencio su anclaje, una combinación de exploradores escénicos (él más director, ella más coreógrafa) que ha reflexionado sobre el paso del tiempo y la muerte, con ancianos y niños que se subían por primera vez a un escenario: la humildad

de sus planteamientos hace mella y deja huella por la sensitiva ternura y el amor a las personas y sus pequeñas derrotas cotidianas que los impregna. Y también como ellos, en otra cercana reivindicación de la artesanía escénica, de lo pequeño ofrecido como un cuerpo latente y vivo, vibrando sincero en tiempo presente, cómplice con unos espectadores invitados a integrarse en la columna vertebral de emociones puesta en juego en la pieza, encontramos la mezcla de danza, circo, teatro y música artesanal compuesta por el hábil e intenso Roberto Oliván. Su compañía nació en Bélgica en 2001, después de su paso por el PARTS (Performing Arts Research and Training Studios) y cuatro años como intérprete en la prestigiosa Rosas, de Anne Teresa de Keersmaecker; en su vuelta a Cataluña, Oliván utiliza a favor suyo el espíritu popular cercano a las fiestas de sus raíces tortosinas en el delta del río Ebro, y adopta una cierta dramaturgia de circo por la condición directa y real de las acciones que presenta. Como quien no quiere la cosa, disimuladamente, da protagonismo a personajes y situaciones sociales contemporáneas, y el *hip hop* de la calle, danzas populares de los Balcanes, circo y danza contemporánea se dan amigablemente la mano con el popular *ball del fanalet* de nuestros padres, por la mediación sin complejos del coreógrafo.

La lista podría continuar, puesto que sigue habiendo incorporaciones interesantes. Si Sònia Gómez y Roberto Oliván pasaron y se formaron en buena medida en la experimentación del PARTS de Bélgica, ahí están ahora mismo dos jóvenes catalanes como Pere Faura y Salva Sanchis, en los que ya han confiado importantes escenarios como el Teatro Nacional de Catalunya y el Mercat de les Flors, respectivamente, para ofrecerles mostrar su trabajo al público en el pasado año 2007. Y la última compañía constituida hasta hoy como tal, Derivat, ha nacido también en el último año, fruto de la suma de esfuerzos y bagajes de un terceto de treintañeros surgidos del Institut del Teatre de Barcelona, y los tres con una am-

plia experiencia teatral y coreográfica probada e invertida en otras compañías: son Keith Morino, Anna Roblas y Juan Carlos Lérída, junto a un músico como el también joven Oriol Rosell, en una más de las combinaciones multidisciplinares que tanto fruto han dado en la tradición artística del país.

Tampoco hay que olvidar compañías con mayor proporción de movimiento enraizado en cierta base de lenguaje clásico, gente y aportaciones como las del brillante imaginario plástico de Pepe Hevia, la fluidez y la depurada ligereza de Thomas Noone, el gusto narrativo y teatral de Roberto G. Alonso, el coraje y la depuración clásica del productivo David Campos y la solidez técnica de la catalana Olga Cobos junto al eslovaco Peter Mika de la CobosMika Company. El conjunto esbozado es muy plural y ofrece una amplia gama de estilos. No estamos en el mejor de los mundos posibles, por supuesto, porque que nazca la creatividad, que sea posible y que lo haga encauzada en una tradición de vanguardia que tiende a eliminar buena parte de las malas hierbas de lo meramente decorativo, manierista o putrefacto (por decirlo como Dalí y Gasch), no garantiza, sin las políticas adecuadas, una estabilidad que, al menos en el ámbito pedagógico, sería deseable. En este sentido, suerte tenemos de la tendencia a la asociación cívica catalana, a la vitalidad substitutoria de tantos aspectos de su sociedad civil, como prueban en la danza el caldo de cultivo que representa, nunca mejor dicho, La Caldera, o las puertas a la innovación que abre La Porta, o la vuelta a lo básico y lo más sencillo del cuerpo que representa L'Animal a l'Esquena, por ejemplificarlo con tres asociaciones que, junto con La Poderosa, La Mekánica, ÀreaTangent y otras, consiguen, ni que sea tangencialmente, fuera de los circuitos más oficiales, poner en marcha poderosas y dinámicas mecánicas de aprendizaje, innovación y creatividad. En muchos de estos grupos hay inquietudes interdisciplinares, una actitud inquieta proclive a la creación de complici-

dades interpersonales y de grupos. Y lo cierto es que, en general, en estos últimos años la oferta coreográfica y de las artes del movimiento en general (más danzadas o más performáticas) se ha extendido a muchos otros terrenos artísticos. El teatro cada vez cuenta más con bailarines que dirigen coreográficamente el gesto de los actores: Mar Gómez, por ejemplo, coreografió a los intérpretes del *Quartet* de Müller, dirigido por Ariel García Valdés; y Marta Carrasco ha coreografiado a actores en la *Lulú* de Wedekind, bajo la dirección de Mario Gas; en *Ronda de mort a Sinera*, d'Espriu, dirigida por Ricard Salvat; en *Bodas de sangre*, de Lorca, con dirección de Ferran Madico; y en *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, bajo la batuta teatral de Magüi Mira. Las interrelaciones y los contagios son constantes. Y en Barcelona encontramos también actores y promotores de proyectos, como el mallorquín Pep Tosar, o escritores como el tortosino Albert Roig, que en sus espectáculos combinan con acierto danza y palabra, la música y el video en un mismo nivel expresivo y sensual, de la misma forma que ha habido y hay poetas como Joan Brossa (incluso Carles Santos, entendida la poesía de forma amplia), Enric Casassas, Gerard Altaió, Josep Pedrals i Eduard Escoffet que han escrito para la danza.

Contra el tópico del oasis político catalán, resulta pues que en la creación no hay una sola forma catalana de ser tranquila. Al contrario: encontramos un hervidero de formas, un mundo en cocción, calidoscópico, mestizo y en choque, como para que salten chispas y prenda lo inesperado. Otra cosa son sus andaduras, que quedan para un segundo artículo. Éste ensaya trazar un mapa: dibuja orografías. Queda pendiente para un segundo artículo un intento mucho más interno de radiografía y de diagnóstico (incluso de autodiagnóstico) de patologías.