

I. Presentació

La dansa del *cat*

Joaquim Noguero

Facultat de Comunicació Blanquerna (URL)

Aquest és l'intent col·lectiu, de molta gent, de delimitació d'un territori polèmic i subtil, poc cartografiat, poc escrit, si més no si el comparem amb la del molt moviment que la dansa ha donat de si al llarg dels anys. I és que Catalunya és un enigma encara en moltes coses, i per a nosaltres mateixos els primers. No és estrany que hi hagi qui internacionalment vulgui veure representat el país amb la silueta felina i domèstica del tan sovint esquiu gat (pel substantiu anglès *cat*, fonèticament adequat a l'arrel del nostre patronímic).

S'hi adequi sempre o no (la imatge del burro és més irònica en relació amb nosaltres mateixos i més paròdica en relació amb el toro hispànic), de tota manera aquí el *cat* fa al cas. Perquè la dansa del gat es sinuosa i elegant, flexible i juvenil. Passa per mimètica i com feta a mida, i es presenta adaptable per segons per on passa. Passeja les seves ànsies amb silenci i com en estat de calma. Sap aterrar de quatre potes quan més sembla que hagi de caure panxa enlaire. I l'únic inconvenient

és que el gat és un animal solitari, i al costat de l'elegància hi ha tensió en les passes amb què pren mides al seu hàbitat de caça. Com la del gat, la dansa del *cat*, la d'aquest domini nostre també mig intangible, ho és tot menys catatònica: energia, ganes, il·lusió, n'hi ha hagut, sens dubte, en la mateixa mesura que eren imprescindibles bones qualitats motores per llançar-se a una aventura col·lectiva que, al final, potser l'únic o el principal que se li pot retreure és si de cas la caça solitària, un salvi's-cadascú-pel-seu-compte que ha acabat retallant un bon tros d'ales al conjunt.

D'exemples en posariem mil: a Bèlgica, per fer el seu recent pla per a la dansa (*Canaries in the Coal*), fins i tot amb la solidesa de la seva rica tradició a l'esquena, primer es va posar d'acord tota la professió sobre quines havien de ser les demandes del col·lectiu a les institucions; i a Portugal, per baixar al nostre sud i posar-nos en una realitat que també va esclatar de cop als anys vuitanta i als noranta i podria continuar sent avui tan precària com

la nostra, si més no (i per diferents que estèticament siguin entre ells) els creadors han après a compartir un discurs i uns interessos que els presenten gairebé en bloc davant de l'administració. Aquí, en canvi, a Catalunya (que, al capdavant, és on de moment la dansa millor està d'Espanya, gràcies també a l'aportació de gent vinguda d'arreu), quan s'han organitzat sectors ha estat sovint per fer valer privilegis de veterania davant dels joves, gent nova que a mesura que passen els anys s'ha anat posant a la fila i espera torn. Però res: fins i tot aquesta mena d'associacions més o menys legítimes han quedat sovint reduïdes a mínims, i l'artificialitat interessada i apressada del cosit s'ha desfet per falta d'acord.

En aquest context, malauradament, la desqualificació pública i privada del col·lega entès com a adversari i competidor ha estat i està a l'ordre del dia a la mínima que se li intueix possibilitats de promoció. Així que quan veieu noms a mil llocs no penseu que es multipliquen com a directors de companyia, coreògrafs d'encàrrec, directors de festivals i d'actes, docents, caps de coses i de cases... Més aviat dilueixen el millor de si mateixos i enterren les possibilitats futures en allò que s'està convertint com a principal marca de la casa: falta de continuïtat; els projectes no es lleguen, se'ls mata perquè no engreixin un altre, i així moren d'èxit festivals, s'enterra molta memòria anterior, es dificulta la marxa de la pròpia companyia per la dificultat de voler compartir infraestructures o projectes amb altres creadors, i s'inutilitza institucions pedagògiques que en algun moment havien tingut un prestigi (el Conservatori Superior de Dansa porta cinc canvis de director en cinc anys i —el que és pitjor— de parts de programa).

S'entén aleshores que, per esponsorosa que el polític nou arribat descobreixi de sobte aquesta realitat del moviment coreogràfic a

casa nostra —una realitat plàstica de signe contemporani arrelada en el temps i la tradició del territori—, com a gestor públic no necessiti arriscar-s'hi decididament a favor, quan la sap també prou desconeguda com perquè molt pocs puguin arribar mai a retreure-li no haver-s'hi dedicat en exclusiva. Moure fitxa, segons com, pot ser més compromès. Per això parlar-li individualment, adreçar-s'hi cadascú amb interessos propis i per la seva banda, com tan sovint ha passat en cada canvi de cicle, arribar-s'hi amb discursos molt (massa) diferents i fins i tot contradictoris, no ha fet més que debilitar tot el personal, en conjunt i en particular.

El pastís del país potser era i és petit, però les discussions el fan segur (i sobretot) molt patit i mai gaudit, a l'altra banda d'un aparador que per a la majoria ha esdevingut una mena d'ham, la pastanaga que els i ens manté tots ens dansa, quan no hi ha hagut més sortida que ballar-la, quin remei! Però ballar-la s'ha ballat, i no pas pobrament, com creiem que demostra un número d'aquestes característiques en què entre tots hem procurat ajuntar iniciatives, tons i èpoques molt diferents, al llarg del que podríem qualificar més o menys com una tradició pròpia en dansa.

Malgrat tot i sense UVI..., la dansa del cat VIU!

Sí, senyora: malgrat les deficiències assenyalades, si aparquem l'àmbit de la gestió (el fet concret de la seva invisibilitat institucional, que cal dir que ha canviat per a bé en els darrers tres anys), en canvi, en el terreny estricte de la creació parlar de dansa a Catalunya és fer-ho d'una àrea artística que ha mostrat una vitalitat extraordinària, sobretot en relació al cas que se li ha fet de públic i (a estones) d'ajut públic. Hi ha hagut força producció i

part d'aquesta ha gaudit d'un reconeixement internacional prou significatiu, a pesar de ser un sector que ha tingut i sovint té encara —com queda ja dit, però mai no hi insistirem prou— problemes de visibilitat i d'audiència dins de casa (un problema, per la consegüent manca de suport públic, justificat sempre naturalment a l'inrevés: la bola de neu té indiscutiblement molt d'allò de l'ou i la gallina).

En qualsevol cas, també és veritat que fins ara això no li ha restat pas empenta. I, per contra, una de les seves indiscutibles gràcies és la diversitat que implica no haver sofert cap mena de dirigisme i deure's tot en bona mesura a impulsos i a iniciatives particulars. Dins la majoria del que, per entendre'ns, anomenem a l'engròs «dansa contemporània catalana», cadascú és fill de son pare o, per dir-ho com escrivia el naturalista francès il·lustrat George-Louis Leclerc de Buffon l'any 1753 (hi ha coses que no canvien), aquí certament «l'estil és l'home» i, qui més qui menys, a l'hora de posar-se a dansar ha cantat amb el cos ben bé a la seva manera el *My Way* de tots reconvertit per nassos en divisa personal i col·lectiva, quan no hi havia hagut cap formació prèvia unitària i, doncs, cada *maestrillo* s'ha enquadrant el seu propi *librillo* com ha pogut i sabut, tant pel que fa a la dosificació concreta del rebost con finalment al punt just de les coccions presentades al plat de l'escena.

Com queda dit, hi ha tingut molt a veure la manca al país d'un sol referent clar d'escola. Però això, que dificulta la formació i l'aprenentatge, en tant que els fragmenta i dispersa, també ha obligat a fer de mals virtuts en la mateixa mesura que ha acabat conformant una gran profusió de trajectòries curriculars molt diferents. Una de les principals sorts i possibilitats creadores de la dansa catalana haurà estat finalment fruit del seu origen il·lusionat però difús, repartit en diversos focus;

és a dir, l'energia que ha mostrat és directament atribuïble a la seva condició de filla natural bastarda, concebuda amb molt d'amor i d'acord amb el moure's engrescat propi d'un país que iniciava un nou i prometedor períple de llibertats, però que ha estat condemnada per això mateix a buscar-se la vida pel seu compte a l'hora de formar-se, trobar escola i reconèixer uns pares adequats als temps que corrien. Als anys vuitanta i següents, ja es feia tard respecte a tants d'altres països europeus presos més o menys com a referent.

Però, tot i així, resultats n'hi ha hagut. El degà de la dansa catalana contemporània, Cesc Gelabert (amb companyia pròpia, Gelabert-Azzopardi, des de 1986), ha coreografiat la seva dansa autoreflexiva i amb gust plàstic pel detall abstracte i d'avantguarda per al White Oak Dance Project de Mijail Barishnikov, per exemple, o per al Tanztheater Der Komischen Oper o per al Ballet Gulbenkian de Portugal, entre moltes altres formacions. I un coreògraf més pròxim, més sensual i menys intel·lectual com Ramon Oller, coqueteja amb les formes del musical i passeja pel món una dansa més narrativa, de regust meridional, de la mà de la seva companyia Metros (des de 1985), al mateix temps que coreografia per a festivals i per a moltes altres formacions, com el Ballet Hispano de Nueva York, o que va ser coordinador artístic del Centro Andaluz de Danza i ha estat director dels conservatoris Superior i Mitjà de dansa de Catalunya.

La llista és llarga, hi ha altres noms clarament internacionals, com Maria Rovira i la seva companyia Trànsit, Juan Carlos García i Lanònima Imperial o Àngels Margarit i Mudances, per esmentar tres més de les companyies i els noms que també formen part dels històrics, és a dir, de la història que engrescadament es va engegar en aquest país entre els anys setanta i mitjans dels vuitanta.



■ El coreògraf i ballarí Cesc Gelabert, a *Belmonte* (1988), espectacle de la cia Gelabert-Azzopardi, en una foto de Jean Luc Michon per al cartell del festival de Lyon de 1992, dedicat a Espanya.

Però no solament s'ha sortit al món. Els coreògrafs Pep Ramis i Maria Muñoz, per exemple, n'han dut i en duen significatius bocins a la masia en què són instal·lats a Celrà, al costat de Girona, i contribueixen, doncs, a la formació i a les possibilitats d'experimentació de molts altres noms de casa. Procedent ell de Mallorca i ella del País Valencià,

l'any 1989 van crear una de les companyies que millor ha expressat els matisos d'ombra i de llum que la dansa pot arribar a explorar en la visceralitat i el fons orgànic i fisiològic del gest humà: a part de la companyia, l'any 2000 també van crear a la masia de Celrà el centre d'investigació batejat amb el rellevant nom de «L'animal a l'esquena», un espai que col·labora amb associacions europees similars en projectes de creació i que ha convocat a treballar-hi noms capitals de les tècniques avui dominants de *body contact* i *release*, com Steve Paxton i Lisa Nelson.

Però el ventall de tendències és extraordinàriament més ampli, com demostra aquest monogràfic d'ASSAIG DE TEATRE en les seves diferents aportacions. Tenim el tarannà plàstic i escènic, molt visual i construït, de l'arquitectònic Toni Mira, director de Nats Nus (des de 1987); i hi ha la intimitat del gest petit, expressiu i tendre —resseguible en l'exploració d'arrel butoh— d'Andrés Corchero (des de 1985 i, en col·laboració amb Rosa Muñoz, des de 1993); hi ha la força femenina, vulnerable però també animal, de Sol Picó (des de 1994), una força de la naturalesa de la mena de la bella i la bèstia i cada cop més amb el físic musculat i fibrós de la cantant Madonna; i és una assimilació ben autòctona, clara i mediterrània del teatre dansa alemany de Pina Bausch la protagonitzada per Carles Mallol i Inés Boza a *Sensa Tempo*, en un to finalment força personalitzat no pas pel mètode sinó per les textures adquirides en l'estilització d'una quotidianitat que, al capdavall, queda molt lluny de l'original en què s'havien format als anys vuitanta.

I, per dir-ho ràpid, disposem de moltes més propostes fetes a la mida de cada autor: la personalitat barroca i culta, atreta pel cos i un moviment connectat amb tot, de Juan Carlos García i Lanònima Imperial (des de 1986); la vulnerabilitat i la fragilitat psíquica

de les figures en moviment creades pel teatre dansa de Marta Carrasco (mitjans noranta); la paròdia i la caricaturització narrativa de Mar Gómez (des de 1991); la fusió del llenguatge contemporani amb vocabulari flamenc duta a terme a partir de la dècada dels noranta per companyies com Color Dansa de Mudit Grau (resident al teatre municipal del Centre Cultural de Sant Cugat) o Increpación Danza de Ramón Baeza i Montse Sánchez, a més de la labor igualment valuosa d'altres companyies com les molt plàstiques Búbulus (1991), de Carles Salas, i Iliacán (1994), d'Álvaro de la Peña, o tants altres coreògrafs com Artur Villalba, Lipi Hernández, Alexis Eupierre, Tomàs Aragay, Sofia Asencio, Jordi Cortés, Sònia Gómez, Damià Muñoz, Thomas Noone, Carmelo Salazar, el col·lectiu de dones de Las Santas (Mònica Muntaner, Silvia Sant Funk i Bea Fernández) i molts darrers arribats com el tortosí Roberto Oliván i el manresà Salva Sanchis (tots dos formats al PARTS de Bèlgica), Pere Faura (format a Holanda), Àlex Serrano (que prové del món del vídeo i la publicitat) o dones que han agafat taules entorn de La Porta i Las Santas com, per exemple, l'arquitecta Elena Albert. Són aportacions molt diferents, entre uns i altres, a les quals cal sumar el paper d'associacions i col·lectius com La Porta (Associació de Dansa Independent de Barcelona), La Caldera (Associació per al Desenvolupament de les Activitats Coreogràfiques), l'IBA (Improvvisadors de Barcelona Associats) i el nou espai ÀreaTangent, impulsor dels més joves.

Els darrers anys, a aquest bullit creatiu contemporani encara cal afegir-hi l'àmplia formació que per a alguns ballarins ha representat IT Dansa (dirigida com un postgrau de l'Institut del Teatre per Catherine Allard, que tan sols pel consens i els obstacles superats nedant a contracorrent resulta legítim pensar

que seria una magnífica directora del Conservatori Superior de Dansa, sigui dit sense que jo hi tingui cap relació ni personal ni estètica). I ha representat, també, una novetat l'actualització del ballet clàssic protagonitzada per David Campos al teatre municipal de Santa Coloma de Gramenet, tal com en dona compte en aquest número de la revista ASSAIG DE TEATRE l'aportació crítica sobre el ballet clàssic a Catalunya de Carolina Masjuan.

En general, la dansa és arreu, en una forma o altra. I també el teatre compta cada cop més amb les aportacions de coreògrafs i ballarins per dirigir coreogràficament el gest o les seqüències de moviments dels actors. I això sense tenir en compte que intèrprets teatrals com el mallorquí Pep Tosar o músics d'avantguarda que usen dansa en el seu món creatiu com Carles Santos de la mà de l'imaginari de Joan Brossa, o poetes contemporanis de verb saborós com el tortosí Albert Roig, reuneixen la dansa amb la paraula, la música o el vídeo en un mateix nivell expressiu i sensual, igual que joves com Josep Pedrals i l'antipoeta Gerard Altaió col·laboren amb La Caldera o que el polipoeta i activista cultural Eduard Escofet treballa en un espectacle amb Rosa Muñoz.

I ja era hora perquè, precisament, faltava donar tot tipus de veu a la dansa.

El pas lleuger del pes d'uns referents

Val a dir que tota aquesta diversitat pròpia i tot el reconeixement dels de fora no han nascut del buit. De fet, la dansa a Catalunya sempre ha tingut les portes obertes al món. Com la plàstica i la música del país, el llenguatge desenvolupat amb el cos no ha sofert les limitacions naturals que una demografia petita té per raons extraartístiques sobre la llengua i la literatura. En el seu detallat i combatiu article, el jove François Soumah Pazos acusa

Catalunya d'haver oblidat Carmen Amaya, però cal no oblidar que un escriptor com Joan Perucho (esmentat per Harold Bloom al seu famós cànon) va morir sense una fundació que protegeixi adequadament la integritat del seu llegat i que importants escriptors com Salvador Espriu o Joan Brossa, amb aportacions que en francès o anglès podrien haver merescut el premi Nobel, amb prou feines tenen al nostre país gaire més projecció que la universitària i costa trobar edicions —ja no dic solvents sinó simplement en venda— d'algunes obres fonamentals. O no hi ha diners o es malgasten fora de lloc, però els problemes d'aquest país no es limiten a Amaya sinó, en bona mesura, al conjunt de la seva tradició. Per això cal escriure-la, i des de tants punts de vista i amb tantes passions per entremig com calgui, ni que tan sols serveixi per donar pistes a resseguir a futurs investigadors. Perquè hi ha molta feina a fer, encara. Llegiu l'article de la catedràtica gironina Mariàngela Vilallonga sobre Àurea de Sarrà i, sisplau, que algú n'aporti de similars sobre Fina Cirera o sobre els treballs crítics de Joan Llongueras a *La Veu de Catalunya* i a la *Revista Musical Catalana*, per tan sols posar dos exemples.

Ja deia Eugeni d'Ors que tot el que no és tradició és plagi (si no coneixes què hi ha, corres el perill de repetir el ja dit i de repapierjar, doncs, sense remei, com qualsevol desmemoriat), i és aquesta una coneguda frase de Xènius després lúcidament complementada per Gabriel Ferrater amb aquell seu sí, però «tot el que no és plagi és tradició» (és a dir, que si perquè recordes no repeteixes, el dit per tu s'incorpora al seu torn al corrent de la tradició viva), i és ben bé això, l'existència d'una tradició mínima anterior, el que ha regulat la qualitat i l'empenta de molt del que ha vingut després a Catalunya. Als anys setanta, amb el concurs d'avions i aeroports, ja no

comptava tant la proximitat geogràfica amb Europa, però sí la mental que aquella havia propiciat abans, ja al segle XIX, i sobretot a inicis del XX quan els Ballets Russos de Diaghilev al Liceu i el dalcrozisme importat i adaptat per Llongueras van crear el filtre mínim que, després —a l'hora de la recuperació democràtica—, ens faria estalviar moltes propostes narratives de vella i rànica escola que encara s'instal·laven en altres indrets peninsulars.

La dansa catalana no solament ha voltat pertot arreu, sinó que encara més s'ha alimentat de tot arreu. I no sols ara. Fora de les pràctiques folklòriques tradicionals, la dansa ni és ni ha estat una art majoritària en el seu conreu escènic culte, però els qui l'han conreada amb profit han viscut sovint una projecció internacional que al segle XIX ja ens fa trobar de gira per Europa o Amèrica ballarins i coreògrafs catalans com la reusenca Roseta Maurí (1849-1923), que és fins ara la dansarina clàssica catalana de més projecció internacional de la nostra història, o el gironí Ricard Moragas (1849-1899), el coreògraf i ballarí català més complet de la seva centúria. Al segle XX no és possible oblidar tampoc Carmen Amaya (1913-1963) i Vicente Escudero (1892-1980), que van ser des de Catalunya dos dels més importants renovadors del flamenc: la primera va afegir força i caràcter al taloneig de peus femení; i el segon, amb gent com el crític i periodista Sebastià Gasch de company de viatge, va obrir-se als anys trenta a interessants experiències d'investigació i avantguarda.

Són catalans?, es demanen alguns des de sensibilitats dites *ciutadanes* de clares i perverses intencions polítiques (perverses per buscar i voler posar brega de forma racista entre comunitats). Hi ha qui diu que no, perquè la societat catalana no els n'havia considerat, d'artistes propis. De quina societat catalana parlem? Potser d'una determinada



■ Tórtola Valencia (1882-1955) és una de les representants catalanes de la dansa lliure a l'estil de Loïe Fuller i Isadora Duncan.
(Arxiu MAE de l'Institut del Teatre)

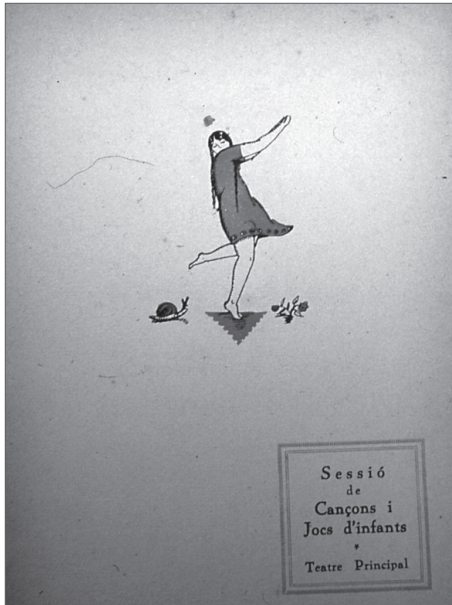
alta i mitjana burgesia que també es va passar a parlar en castellà i va saludar Franco quan li semblava que calia? Fora de discussions estèrils i essencialistes sobre fidelitats i sobre pàtries, allò que ha fet catalans a Amaya, que havia nascut al barri avui desaparegut del Somorrostro, i a Escudero, que hi vivia i hi treballava (a Barcelona), malgrat no haver-hi nascut, són principalment dues raons: en primer lloc, que les novetats que van desenvolupar tenen molt a veure amb el fet de no haver hagut de patir damunt seu el pes de la tradició purista que haurien viscut a Sevilla o a Jerez de la Frontera, per exemple, sinó fins i tot a l'inrevés, al fet que els *jaleos* els arribaven de gent que havia pres un partit clar per l'avantguarda i els saludava com a tals, enmig d'una cultura del moment que també valorava la contenció i l'estilització (per això, segurament, la falta de certa concepció de la «gracia» andalusa que diu la Chana, però, per contra, l'augment de força i de precisió); i, en segon lloc, són catalans perquè les seves innovacions van ser saludades i projectades per escrit per intel·lectuals que no sols n'eren, de catalans, sinó que feien conscientment cultura catalana: Santiago Rusiñol, Sebastià Gasch, Alfons Puig, Joan Miró, etc. És resseguint aquest fil fins a actualment que cal entendre un espectacle com *Belmonte*, de Cesc Gelabert, clar continuador amb les armes d'avui del que va voler ser una tradició autòctona d'avantguarda, al període d'entreguerres.

Cal recordar que la dansa escènica s'havia desenvolupat a la ciutat de Barcelona sobretot a partir del segle XIX. Se'n representa a partir d'aleshores a indrets molt diversos, com per exemple al Teatre Circ Barcelonès. Però, a partir de la inauguració del Gran Teatre del Liceu, el 4 d'abril del 1847, el gros del programa se l'enduu la rivalitat entre aquest nou espai i el ja existent teatre Principal. Al llarg del segle

XIX, el transvasament de coreògrafs i ballarins entre l'un i l'altre escenari va ser continu: Moragas, per exemple, va debutar al Liceu el 1859, però el 1865 se n'anava al Principal, tot i que aviat tornaria el 1866 al Liceu per quedar-s'hi fins que el 1888 van nomenar-lo director del Teatro Real de Madrid.

La importància del Liceu resulta cabdal en la primera meitat del segle XX. D'entrada, les ja esmentades visites dels Ballets Russos de Diaghilev entre 1917 i els anys trenta van oferir un model de qualitat que representava un nou llistó per a les iniciatives coreogràfiques locals, tant des del punt de vista tècnic com per l'ambició artística i sobretot pel tractament multidisciplinari. Sota la seva influència, per exemple, un ballarí i coreògraf com Joan Magriñà aviat obre l'escola clàssica als nous corrents artístics, hi suma l'escola bolera espanyola i és receptiu a les formes d'avantguarda plàstica.

No és casual, doncs, que aquesta actitud oberta a formes i estils diversos hagi estat després una de les constants de la dansa catalana. I aquí també hi té molt a veure el substrat d'educació física i de sensibilització pel ritme musical proporcionat per l'adaptació catalana del mètode Dalcroze que el poeta, músic, crític i pedagog Joan Llongueras va introduir a Catalunya el 1913 amb la creació de l'Institut Català de Rítmica i Plàstica dins l'Orfeó Català. Aquesta formació dels infants envers el ritme, el moviment i la plàstica va influir en diverses generacions, en la mateixa mesura que creava una base per treballar-hi de gran i obria portes a noves formes de moviment, fora de la academicisme estricte del llenguatge del ballet. Que a Terrassa, celebrada com a Atenes catalana per Xènius i on Llongueras va treballar profusament, hi hagi hagut un públic cultivat i suficient per mantenir una temporada de dansa com la



■ L'activitat pedagògica de Joan Llongueras (1880-1953) va ser molt intensa: festes, finals de curs, publicacions... Llongueras és l'adaptador a Catalunya del mètode Dalcroze, des d'una primera etapa pionera a Terrassa (a la Universitat Popular) fins a la creació de l'Institut Català de Rítmica i Plàstica el 1913 dins l'Orfeó Català. La il·lustració no signada del llibre és probablement del seu germà Jaume (1883-1955), que es dedicava a l'ensenyament de la plàstica i té publicats diversos llibres de jocs i cançons. Els dos germans estaven implicats en la renovació pedagògica.

de la Fundació Caixa de Terrassa no és probablement casual, sinó causal: causa directa d'aquell treball previ d'adob, de sembra i de formació, per naturals i espontànies que després acabin semblant les coses.

De fet, les danses lliures a l'estil del que mundialment havien representat a començament del segle xx la inspiració grecollatina d'Isidora Duncan o els jocs plàstics de vels i

llums de Loïe Fuller, també van tenir equivalents catalans en la recreació de danses de la Grècia clàssica de Josefina Cira (Josefina Círrera Llop) i Àurea de Sarra i, sobretot, amb l'exotisme oriental, la llibertat i el magnetisme personal de Tórtola Valencia, que va morir oblidada a Barcelona als anys cinquanta després d'haver triomfat per tot el món abans de la Guerra. Però la seva influència directa en la tradició de la dansa a Catalunya va ser nul·la, tal com havia passat al món amb l'exemple de la Duncan. En canvi, com va passar en general amb el dalcrozisme, la pedagogia de Llongueras sí que va assentar un substrat formatiu que havia d'aprofitar i dotar d'una actitud corporal més sanitària i lliure a diversos intèrprets, coreògrafs i pedagogs posteriors com el mateix Joan Magriñà, Joan Tena, Emma Maleras i Anna Maleras (primera mestra de Cesc Gelabert), tot un seguit de gent que ha reconegut explícitament la influència del mètode de Llongueras en algunes entrevistes. Magriñà fins i tot va arribar a debutar en públic amb unes coreografies de Joan Llongueras; tot seguit, el 1926, ja el trobem com a solista al Liceu; el 1932 balla en solitari al teatre Urquinaona, en una personal vetllada de dansa sense precedents a Catalunya; el 1940 és designat director coreogràfic del Liceu; el 1944 se'l nomena catedràtic de dansa a l'Institut del Teatre i el 1951 crea els Ballets de Barcelona. La situació, a partir d'aleshores, amb la transició que hi va haver entre això i el que havia de venir, la trobareu magníficament explicada per Delfí Colomé en el seu article «Dansa transitiva»: deu ser de les últimes col·laboracions que va poder enviar, abans de la fatal resolució de la seva malaltia, i voldríem que la publicació serveixi també d'homenatge a una persona que, amb la seva feina i la seva mirada, s'havia incorporat de manera ben viva a aquesta

tradició multidisciplinària del país, ambai-xador vocacional sempre de la dansa, allà on visqués professionalment per causa del llarg nomadisme consular.

L'esmentada ombra de Magriñà va ser llarguíssima, com ha passat amb moltes de les patums locals, potser perquè el país és petit i al llarg de moltes dècades el seu nom es va identificar gairebé amb la totalitat de la dansa catalana. Un ocasional alumne seu, Joan Tena, es forma molt inicialment amb ell (i més tard se'n veurà limitat), reconeix com a principal mestra a la professora russa Marina Noreg, amplia coneixements culturals com a lector voraç de forma autodidacta, i agafa taules fins i tot en espectacles al Paral·lel, fins que el 1947 balla a la prestigiosa companyia de l'Original Ballet Rus del Coronel de Basil, i el 1952 funda la seva pròpia companyia, el Ballet Joan Tena, amb la complicitat i les col·laboracions de bona part de la intel·lectualitat catalana d'avantguarda de l'època (Tàpies, etc.): Tena introdueix la música dodecafònica en la dansa catalana i balla *El mandarí meravellós*, de Béla Bartók, però el seu mestratge (celebrat al nostre monogràfic per la crítica Carmen del Val, alumna seva) es veurà interromput en la Transició, quan amb l'arribada de la democràcia floreix l'actual esclat de l'anomenada dansa contemporània i, en bona mesura, queda fora de joc, com ell mateix se'n lamentarà personalment durant anys.

Al final dels anys seixanta, comença tota la història que ja més coneixem, però que encara cal historiar i interpretar des del màxim d'aproximacions crítiques. Per dir-ho breument: Anna Maleras havia assistit als cursos del centre de Rosella Hightower a Canes i, en tornar, introdueix a Barcelona l'ensenyament de la *modern dance* i de la dansa jazz. Amb alumnes seus, el 1972 es crea el grup Estudi Anna Maleras, on trobem qui serà temps a

venir el principal i més veterà exponent de la dansa contemporània catalana actual: Cesc Gelabert, que el mateix 1972 també estrena en solitari les coreografies *Formes i L'home del braç d'or* a l'Aliança del Poble Nou. A l'escola de Maleras, s'hi suma la renovació de l'Institut del Teatre que dirigeix Hermann Bonnín, amb professors de les noves tècniques com els Lainez (José Lainez i la seva dona Concha Martínez), Gerard Collins, Gilberto Ruiz-Lang, Avelina Argüelles i Lydia Azzopardi, entre alguns altres. Els principals noms que, a partir d'aquí i encara avui, presenten al món la dansa contemporània catalana actual van sorgir del bullit vital i formatiu d'aquells anys d'il·lusió col·lectiva. Un període d'il·lusió compartida que, des del 1979 i fins a mitjans anys vuitanta, va recollir en temps real, des de dins i vocacionalment i joiosament implicada, la revista *Dansa 79*, de la mà d'unes jovenetes (Carmen del Val, Montse G. Otzet i Beatriu Daniel) encara avui plenament dedicades a la difusió d'aquest art.

Aquest monogràfic del cat

L'edat de la paciència és el títol d'una obra d'Àngels Margarit que em fa pensar en la saviesa llargament madurada de Ricard Salvat. Sense la seva paciència envers el número promès i cap a un servidor, no existiria aquest llarg monogràfic. Fa anys que ens el demanava, a uns i a altres, conscient que en devem moltes, d'aproximacions d'aquesta mena al sector. I cal agrair-li que sabés esperar les aportacions de gent que en molts casos no està acostumada encara a escriure, però té la informació i el criteri per fer-ho amb sentit. En endavant, serà més fàcil. Cada any surten més joves periodistes i estudiosos interessats en el sector. I aquest any acaba de doctorar-se amb una tesi que estudia la dansa contempo-

rània catalana, precisament, la col·laboradora d'aquesta revista, i ara ja doctora en Història de l'Art, Ester Vendrell, que serà de ben segur un nom de referència en el sector, sobretot si institucions com l'Institut del Teatre tenen la sensatesa d'assegurar-se dins la casa un equip amb visió de futur. Amb ella vam parlar d'aquest monogràfic ja des de bon començament i ha estat un ajut inestimable tant amb els dos textos propis com amb molts comentaris: sempre crítica, sempre castigadora, com cal, perquè en aquest país —deia Riba— ens coneixem tots tant que al final ja tothom espera l'orxata pagada d'entrada, abans i tot d'entrar en conversa i debat d'idees.

Després, a l'hora de posar-nos a editar materialment el número han estat igualment inestimables les aportacions de molta gent de l'equip d'ASSAIG DE TEATRE: els comentaris de Ricard Salvat (amb moltes imatges del seu arxiu personal), per descomptat, però també la correcció lingüística d'Eulàlia Salvat, les comprovacions i cura dels detalls d'Imma García i Amalà Saint-Pierre, la col·laboració de Joan Munsó (pare de la Marta) i de Montse Colomé (germana del Delfi) a l'hora de parlar i proporcionar-nos fotografies i material d'unes absències que si ens pesen a tots són més especialment doloroses encara per a ells, i vull remarcar especialment la precisió i empenya final, sense la qual segur que no ens sentiríem tots igual de contents del resultat, de l'admirat Xavier Borràs.

En un número així hi ha irregularitats perquè tot el que és viu i bo ho és, d'irregular, començant pel cervell dels més primilats: si no, no és un cervell, és un casc de plàstic

que ens pot fer creure més segurs en la zona d'obres de la vida, però que no aporta cap idea, ni nova ni vella. I aquest és un dossier monogràfic que sobretot vol apuntar panoràmiques generals, el més àmplies possibles, al mateix temps que estableix xarxes de relació amb altres arts i que ens recorda que, si no sabíem res d'una personalitat com Àurea de Sarrà i una catedràtica de clàssiques que la va descobrir per casualitat i s'hi ha apropiat i dedicat exhaustivament per gust —com Mariàngela Vilallonga— ens en diu tot el que aquí és capaç de dir-nos-en amb rigor i interès, aleshores ja podem córrer tots als arxius i a les hemeroteques per procurar de fer treballs similars sobre tants altres punts literalment verges de la nostra història.

Aquest és un primer pas de dansa, dins els monogràfics d'aquesta revista. I si és irregular com deia (al capdavant, la tradició de passos del país es marcadament contemporània: és broma, si cal aclarir-ho), en canvi, voldríem, modestament, que el poguéssim arribar a fer més o menys regular (bianual, per exemple?), si més no dins de la mateixa ASSAIG DE TEATRE. Si Ricard Salvat ha tingut la santa paciència d'esperar-nos-hi, potser també la tindrà de voler-nos-hi de tant en tant. Per nombre de pàgines, per prestigi consolidat, per l'arxiu de què disposa el mateix Ricard i per l'amplitud dels seus coneixements a propòsit de la història de les arts escèniques en aquest país, ASSAIG DE TEATRE és la revista per fer-ho.

Aquesta és una història que demana fer-se pas a pas i, sí, amb bona lletra.

I ara, endavant.