



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

**POÈTIQUES COREOGRÀFIQUES I AUTORS:
Ballet Contemporani de Barcelona (1977 - 1996)**

Amèlia Boluda Julián



Universitat Autònoma
de Barcelona

Facultat de Lletres
Departament de Filologia Catalana
Programa de Doctorat en Llengua i Literatura Catalanes i Estudis Teatral

Tesi Doctoral

**POÈTIQUES COREOGRÀFIQUES I AUTORS:
Ballet Contemporani de Barcelona (1977 - 1996)**

Presentada per:

Amèlia Boluda Julián

Director: Dr. Víctor Molina Escobar

Tutora: Dra. Núria Santamaria i Roig

Barcelona, 2019

Agraïments

A tots els que, al llarg del temps, han fet possible l'aventura del Ballet Contemporani de Barcelona, especialment al Anselmo García Curado.

Agraïxo sincerament al Dr. Víctor Molina haver assumit la direcció d'aquest estudi, la seva saviesa, exigència i paciència, així com a les directrius, consells i reflexions que m'ha fet i que, sens dubte, han estat inestimables, i sobretot li estic agraïda per haver sabut animar-me a recórrer camins de poesia i coneixement per a mi desconeguts.

Dec el meu agraïment a la Dra. Núria Santamaria, la meva tutora, rigorosa i exigent, que ha sabut encaminar-me per arribar al final, i als doctors que componen la comissió avaluadora d'aquest treball pel temps que han dedicat a la lectura del mateix. Les seves observacions, sens dubte, enriquiran el futur d'aquesta investigació.

Desitjo donar les mes sinceres gràcies als autors objecte d'aquest estudi, que m'han ajudat amb la seva col·laboració, contestant els qüestionaris i les entrevistes que he realitzat i en especial a Cecilia Ojeda i Àngels Margarit, així com als companys que m'han ajudat recordant fets que pertanyen a temps passats, com ho ha fet Anselmo García, Dinora Valdivia, Máximo Hita, Alicia Pérez Cabrero i Elisa Huertas.

Vull expressar també el meu agraïment als mestres que m'han guiat, especialment al Feliciano Castillo; als amics de tota la vida, talentosos i amants de la dansa, que m'han inspirat i encoratjat per seguir ballant i estudiant; A Tomás Caballero, Jairo Acevedo, i Lea Feliu, pels consells, i sobretot, a la Maria Lucchetti pel seu saber fer i el recolzament rebut en el darrer tram.

A la meva família: Xavier Maristany, Alex-Unai García i Clara Maristany, imprescindibles en els moments crítics, i Mònica Boluda, i Concepció Carreras, que em va ajudar a conformar el Fons del Ballet Contemporani de Barcelona i que amb la seva perseverança i eficàcia m'ha donat exemple del camí a seguir. La col·laboració de tots ells durant aquests darrers anys ha estat immensa. I als meus pares que em van recolzar sempre en la meva dèria de ser ballarina i em van transmetre els valors essencials de la vida.

A tots ells, moltes gràcies.

Sumari

1. PRESENTACIÓ I MARC TEÒRIC	8
1.1. Motivació.....	9
1.2. Objecte d'estudi.....	9
1.2.1. Objecte específic d'estudi.....	11
1.3. Objectius.....	12
1.3.1. Objectius específics	13
1.4. L'estat de la qüestió.....	13
1.5. Perspectiva metodològica, criteris de classificació i estructura	18
1.5.1. Taules d'identificació	25
1.5.1.1. Temàtica: la mort.....	26
1.5.1.2. Temàtica: la vida	29
1.5.1.3. Temàtica: la dona.....	31
2. MARC HISTÒRIC	33
2.1. Antecedents històrics, estrangers i catalans, de la dansa.....	34
2.2. Els autors i mestres	34
2.3. La dansa a Europa.....	36
2.4. Antecedents de la dansa a Catalunya.....	38
2.4.1. Nous corrents a Catalunya.....	41
3. HISTÒRIA DEL BALLET CONTEMPORANI DE BARCELONA.....	44
3.1. Primera dècada (1977-1986)	45
3.1.1. Naixement del primer Col·lectiu (1977-1980).....	45
3.1.2. Plataforma d'autors i etapa europea (1981-1983)	59
3.1.3. Companyia professional i Festival Òscar López (1984-1986).....	63
3.2. Segona dècada (1987-1996)	70
3.2.1. Nous reptes (1987-1989)	70
3.2.2. Maduresa fèrtil (1990-1993).....	80
3.2.3. Cap al final (1994-1996)	89
4. BASES. Barbarà, Boluda, Hita, López, Tejedor, Ojeda, Ponce, Valdivia	104
4.1. Marc contextual	104

4.2. Una peça realitzada per diversos autors	106
4.3. Posant les bases	109
4.4. Poètica del cos i el treball	111
4.5. Temàtica i contingut	112
4.6. Procés de creació i components formals.....	113
4.7. Consideracions i recepció de la crítica	119
4.8. Influències, estètica i particularitats	121
4.9. Llegat, repte i projecció en altres autors.....	123
4.10. Repercussions	123
4.11. Experiències similars en altres grups	124
5. <i>SILENCI</i> . Isolda Barbarà	129
5.1. Marc contextual	129
5.2. La música i els altres treballs preliminars	130
5.3. Relació amb el Ballet Contemporani de Barcelona.....	130
5.4. El silenci i la mort.....	132
5.5. Temàtica i contingut	132
5.6. Temps de recerca al BC.B	135
5.7. La coreografia, components formals	136
5.8. Germinació i obra	138
5.9. De Loeillet a Gluck passant pel silenci	141
5.10. Evolució i repte.....	142
5.11. Consideracions i recepció de la crítica	143
5.12. Repercussions	144
6. <i>MORPHEO</i> . Cecilia Ojeda.....	147
6.1. Marc contextual	147
6.2. Xile i la formació propedèutica	148
6.3. Nous reptes a Barcelona	148
6.4. El somni com a metàfora de la mort.....	150
6.5. Temàtica i contingut	151
6.6. Temps de mites i de canvi al BC.B	152
6.7. La coreografia, components formals	155
6.8. Germinació i obra: de Xile a Europa	156
6.9. Influències i recerca d'un nou llenguatge.....	159

6.10. Evolució i repte.....	159
6.11. Consideracions i recepció de la crítica	160
6.12. Repercussions	162
7. LAIA. Àngels Margarit	165
7.1. Marc contextual	165
7.2. Vida i transcurs del temps	166
7.3. Procedència, formació i bagatge.....	167
7.4. Relació amb el Ballet Contemporani de Barcelona.....	171
7.5. Poètiques relacionades amb la dona	172
7.6. Temàtica i contingut	176
7.7. Procés de creació i components formals.....	179
7.8. Germinació, trajectòria i col·laboracions	185
7.9. Influències, estètica i particularitats	188
7.10. Evolució, transcendència i projecció	189
7.11. Consideracions i recepció de la crítica	191
7.12. Repercussions	193
8. GILBERTO RUIZ-LANG.....	195
8.1. L'autor: procedència, formació i bagatge.....	195
8.2. Relació amb el Ballet Contemporani de Barcelona.....	198
8.3. Germinació, obra i col·laboracions	199
8.4. Poètiques relacionades amb la dona	202
8.5. <i>ANDRÓMACA-75</i>	204
8.5.1. Marc contextual	204
8.5.2. Temàtica i contingut	204
8.5.3. Procés de creació i components formals	206
8.5.4. Recepció de la crítica.....	211
8.6. <i>PASSACAGLIA</i> . L'alegria com a representació de la vida.....	211
8.6.1. Marc contextual	212
8.6.2. Temàtica i contingut	213
8.6.3. Procés de creació i components formals	215
8.6.4. Consideracions i recepció de la crítica	222
8.7. <i>MUDA IMAGEN DE LA MUERTE</i> . La mort com a destí irrevocable.....	224
8.7.1. Marc contextual	225

8.7.2. Temàtica i contingut	226
8.7.3. Procés de creació i components formals	229
8.7.4. Consideracions i recepció de la crítica	235
8.8. Influències, estètica i particularitats	239
8.9. Evolució, transcendència i projecció	241
8.10. Repercussions	244
9. DOS DIES I MIG. Ramon Oller	247
9.1. Marc contextual	247
9.2. De l'herència teatral a la dansa contemporània	249
9.3. Dels inicis al reconeixement.....	249
9.4. Relació amb el BC.B	254
9.5. Poètiques relacionades amb la dona	255
9.6. Temàtica i contingut. Caminar per les heterotopies	257
9.7. Procés de creació i components formals.....	258
9.8. Influències, estètica i particularitats	265
9.9. Evolució, transcendència i projecció	266
9.10. Consideracions i recepció de la crítica	267
9.11. Repercussions	268
10. CONCLUSIONS	269
11. REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES I AUDIOVISUALS	283
11.1 Referències bibliogràfiques	284
11.2. Audiovisuals	291
11.2.1. Obres consultades (format DVD). Fons BC.B	291
11.2.2. Entrevistes consultades (format DVD). Fons BC.B	293
12. ANNEXOS 1 I 2.....	296
12.1. Annex 1. Entrevistes i qüestionaris	297
12.2. ANNEX 2. Programes i altres documents	320

CAPÍTOL 1

Presentació i marc teòric

1.1. Motivació

El Ballet Contemporani de Barcelona va funcionar com una plataforma de creació coreogràfica que presentava unes característiques específiques i per la qual van passar molts i diversos artistes, que van crear realitats múltiples que perdurarien en el temps. Aquest fet converteix aquesta companyia en objecte històric, sobre el qual no s'ha fet encara un estudi en profunditat. La idea d'aquesta tesi va anar quallant durant la realització de dos estudis anteriors. Com a treball de fi de carrera de Pedagogia de la Dansa, l'autora d'aquest estudi va encetar la investigació "Dansa, societat, cultura i educació a través del repertori del Ballet Contemporani de Barcelona: 1977-1977", dirigida pel professor José Luis Blasco, que va tenir continuïtat en el treball de recerca "Dansa contemporània a Catalunya a partir del Ballet Contemporani de Barcelona: 1977-1997", dirigit pel Dr. Víctor Molina. Aquests treballs van obrir un seguit de preguntes, que són les que han motivat aquesta tesi.

D'altra banda, hem constatat la manca d'estudis que aprofundeixin concretament en les obres del Ballet Contemporani de Barcelona, més enllà de les pertinents, encara que ocasionals, referències fetes per Ester Vendrell en la seva important tesi *La dansa a Catalunya 1975-2000. Polítiques i identitat*.

Val a dir, a més, que l'autora d'aquest treball va formar part de la companyia des de l'inici i fins al final, cosa que la converteix en una font de primera mà, amb uns coneixements profunds de les intencions i els detalls de cada producció. Malgrat el grau d'implicació personal, el temps transcorregut permet una mirada des de certa distància que, pensem, ajuda a mantenir l'objectivitat necessària. S'aporta, a més, material crític de l'època que contribueix a donar una visió més plural.

1.2. Objecte d'estudi

La tesi *Poètiques coreogràfiques i autors: Ballet Contemporani de Barcelona (1977-1996)* pretén estudiar l'ampli recorregut d'aquesta companyia pionera en els seus inicis pel que fa a l'organització com a grup col·lectiu i autogestionari. La peculiaritat del moment històric i el fet de ser una companyia estable, plataforma i trampolí de creació coreogràfica on van iniciar-se i per on van transitar alguns dels coreògrafs més

importants del país en convivència artística amb altres creadors dels àmbits de la música, el teatre i les arts visuals i plàstiques, la situen en la gènesi de l'evolució de la dansa a Catalunya.

La recerca recorre el patrimoni documental del grup per anar esbrinant quines són les poètiques coreogràfiques que acaben conformant el corpus de la companyia i analitzar posteriorment les creacions. Entenem com a poètiques coreogràfiques les estètiques, i més concretament d'on venen en termes de preocupació abstracta filosòfica, com s'hi arriba i cap a on van. Enmig hi ha les formes i el processos.

Com a objectiu específic, el treball es centra en aquelles produccions que exploren els problemes del període de la Transició i que es van metamorfosant al llarg del temps fins a assolir, arribada l'estabilitat democràtica dels anys noranta, la seva forma més coneguda. El capítol referit a la "Història del Ballet Contemporani de Barcelona" conté el conjunt total de la producció coreogràfica de la companyia i la cronologia d'esdeveniments sociopolítics i culturals més rellevants que va viure el grup, cosa que ens ajuda a comprendre millor la seva significació.

El context sociopolític en què es van desenvolupar les poètiques coreogràfiques de la companyia està marcat pel final de la dictadura franquista i l'inici de la democràcia, en uns anys vuitanta immersos en una eclosió creativa màxima per a la dansa contemporània, i en uns anys noranta distingits per una Barcelona i una Catalunya aclaparada pels Jocs Olímpics del 1992. Per tant, els autors en els quals aprofundirem situen els seu treball en aquest marc espaciotemporal, tant cultural com polític, tot i que la seva procedència i formació és diversa: alguns són nascuts a Catalunya i altres van venir de l'estranger.

Es tracta d'un estudi que pretén desvelar els desafiaments als quals es va veure enfrontada la dansa al llarg del període estudiat, seguint de prop principalment vuit importants produccions del Ballet Contemporani de Barcelona on es manifesta una forta influència de "l'esperit dels temps". De tots els temes i problemes que apareixen al conjunt de la producció de la companyia, se'n destaquen dos, de valor tan persistent com essencial: la dona i la mort. Aquests dos temes inclouen, com no podia ser d'altra manera, la vida, que ve donada per la dona i és contrapunt de la mort. Es tracta de temes que són molt amplis, fins i tot genèrics, i alhora molt essencials, que potser resulten

ingenus des d'una mirada actual, però que són propis de les formulacions d'aquella època.

Aquestes dues temàtiques apareixen com les més representatives d'unes poètiques emergents dins el ventall que aplega les cinquanta-quatre obres coreogràfiques que va produir el Ballet Contemporani de Barcelona, dels trenta-un autors, entre integrants i convidats del grup, que van constel·lar l'univers plural coreogràfic de la companyia.

1.2.1. Objecte específic d'estudi

Es pretén analitzar com a mostra algunes de les obres coreogràfiques que contenen aquestes dues temàtiques, i que són un reflex dels seus autors, i viceversa, i elaborar una tesi que pugui aportar quelcom de nou al camp de les arts escèniques, en la matèria referida a la poètica de la dansa contemporània. Hem escollit els autors que més ens han interessat, per ser els més significatius a partir de la transcendència que van provocar les seves obres, ja sigui per la innovació que van suposar en el moment de la seva estrena, per l'impacte que van aconseguir, o per la posterior trajectòria dels seus autors.

En aquest sentit, com a part fonamental i corpus central de la investigació, farem una anàlisi d'un seguit d'obres artístiques i els seus autors. D'una banda, les següents obres, que contenen el tema referit a la mort: *Bases* (1977), d'Isolda Barbarà, Máximo Hita, Òscar López, Cecilia Ojeda, Carlos Ponce, Núria Tejedor, Dinora Valdivia i Amèlia Boluda; *Silenci* (1977), d'Isolda Barbarà; *Morpheo* (1978), de Cecília Ojeda; *Passacaglia* (1980) i *Muda imagen de la muerte* (1982), de Gilberto Ruiz-Lang.

D'altra banda, pel que fa al tema referit a la dona, estudiarem les següents obres: *Andròmaca-75* (1977), de Gilberto Ruiz-Lang; *Laia* (1978), d'Àngels Margarit, i *Dos dies i mig* (1985), de Ramon Oller.

Específicament, referent a aquestes creacions es pretén estudiar de quina manera es fa l'aproximació cap a les poètiques referides a la mort, i quin és el perfil o rol de la dona o el punt de vista femení que hi apareix, per així extreure'n una perspectiva d'allò que ha suposat concebre i representar aquestes temàtiques.

Al llarg d'aquest estudi apareixen altres autors i altres subtemes esgrimits pels coreògrafs del Ballet Contemporani de Barcelona, inclosos en el període indicat. Si bé

en un principi vam considerar interessant destacar les emocions, amb la coreografia *Valeri, cor de lleó* (1982), una peça de Cesc Gelabert, com a mostra d'aquesta temàtica i per la rellevància i trajectòria del seu autor, posteriorment ho vam desestimar per no desviar-nos de les dues temàtiques centrals que ens ocupen: la mort i la dona.

Per situar el context en el qual es van iniciar els primers coreògrafs del BC.B (logotip i forma abreviada amb la qual també es designa la companyia Ballet Contemporani de Barcelona, on, d'acord amb el disseny, el punt substituïa la partícula "de"), profunditzarem en *Bases* (1977), que va ser la primera peça coreogràfica de creació col·lectiva del Ballet Contemporani de Barcelona i tret de sortida d'una pràctica experimental nova. Aquesta peça té el valor, a més de ser la primera que es va realitzar entre diversos autors, de ser el germen que va endegar nous processos dels quals caldrà veure'n les repercussions.

De l'arc que conformen els tres períodes que abasten els darrers anys de la dècada dels setanta, la dècada dels vuitanta i la dels noranta, centrarem l'anàlisi de les obres seleccionades en els dos primers períodes, que ens interessin especialment, ja que els anys setanta suposen una inflexió important pel que fa a l'inici de tot un moviment contemporani de renovació emergent, i els anys vuitanta són un moment singular de molta ebullició creativa en general i especialment de la dansa contemporània a Catalunya.

S'ha elaborat un capítol sobre "L'estat de la qüestió" a partir de l'exposició crítica de textos que s'han ocupat del desenvolupament de la dansa a Catalunya en les seves diverses etapes, així com articles d'investigació, aportacions científiques a congressos especialitzats, treballs de recerca i tesis doctorals. Es mostren els que ens han semblat més significatius per estar relacionats amb la tesi i el període estudiat, i també altres materials que ofereixen particularitats adients al tema tractat.

1.3. Objectius

Els objectius que es pretenen assolir en aquesta tesi són d'essència diversa i tenen diferents capes de profunditat. En primer lloc, tractarem de deduir quins van ser els temes i problemes centrals que es van generar dins les poètiques coreogràfiques que van desenvolupar els autors del Ballet Contemporani de Barcelona, i esbrinar els subtemes

que hi apareixen; saber quin percentatge del total d'obres del període estudiat, contenen aquestes temàtiques; entendre per què van sorgir aquestes temàtiques i no altres; comprendre quina ha estat la significació d'abordar aquests temes; descriure de quina manera es fa l'aproximació cap a les poètiques referides a la mort, i entendre quin és el perfil o rol de la dona o el punt de vista femení.

En segon lloc, en una capa més interior volem saber quines van ser les influències, l'estètica i les característiques específiques de les peces coreogràfiques seleccionades per a la mostra, i descriure quines van ser les repercussions més rellevants.

En tercer lloc i final, aprofundint en el cor i el cervell dels autors, volem entendre quins van ser els trets distintius dels creadors seleccionats per a la mostra; de quina manera els va influir la seva formació; quina ha estat la transcendència d'aquests autors i quines les diferències i similituds que s'observen entre ells.

1.3.1. Objectius específics

Atendre les diferents fórmules organitzatives del grup al llarg dels vint anys estudiats en porta a veure de quina manera aquestes fórmules responen al context de cada moment i influeixen en els processos i en les creacions. Per un altre costat ens portaria igualment a conèixer les inquietuds ideològiques dels components del grup i com van propiciar que esdevingués una plataforma d'autors, i saber com es van generar les col·laboracions amb creadors d'altres àmbits com la música, el teatre i l'art visual i plàstic.

1.4. L'estat de la qüestió

La radiografia per situar l'estat dels estudis realitzats sobre l'àmbit d'aquesta investigació inclou diversos textos, aportacions científiques en jornades especialitzades, estudis i tesis doctorals que s'han ocupat del desenvolupament de la dansa contemporània a Catalunya en les seves diverses etapes. No podem abastar aquí, per qüestions òbvies, tots els monogràfics i articles publicats que s'hi refereixen. N'exposarem alguns dels que ens semblen més significatius per la relació que guarden amb el tema d'aquesta tesi i el període estudiat.

Centrada en la producció de dansa a Catalunya i les polítiques culturals aplicades en l'etapa que ens afecta, destacarem l'exhaustiva tesi doctoral *La dansa a Catalunya 1975-2000. Polítiques i identitat* d'Ester Vendrell (2008b), on s'analitzen el desenvolupament de la dansa a Catalunya els darrers vint-i-cinc anys del segle XX i les diferents formes i estètiques de la dansa clàssica, neoclàssica, la d'arrel espanyola (bolera, flamenc i estilitzada) i la dansa contemporània. Un dels aspectes interessants d'aquesta investigació és la revisió de diversos creadors i companyies que han transitat i conformat la història de la dansa al país durant el període estudiat i les diferents tendències coreogràfiques aparegudes, que l'autora relaciona, a més, amb el context sociopolític, així com les polítiques pedagògiques i culturals que es van desenvolupar, analitzant els ajuts i el sistema de funcionament de les subvencions aplicats per les diverses administracions. Pretén demostrar en quina mesura les polítiques culturals són condicionants de la identitat en el marc de la creació coreogràfica. També presenta un arbre genealògic de la dansa a Catalunya durant el període estudiat. El treball es divideix en tres etapes que coincideixen amb períodes polítics significants: la primera etapa està dedicada a la Transició (1975-1982), a la llibertat i recuperació de la identitat de la dansa a Catalunya, i fa un repàs de grups i companyies que van sorgir en aquell període; la segona etapa, que anomena com a dècada daurada (1983-1992), dedicada al desenvolupament democràtic i de renovació estètica, s'ocupa de les temàtiques coreogràfiques de diverses companyies, així com de la creació i evolució dels grups pioners de l'etapa anterior i els de la generació dels vuitanta, i la tercera etapa està dedicada al final del segle (1993-2000). A banda de les conclusions que tanquen l'estudi, al final de cada etapa presenta unes conclusions referides concretament al període, en alguns casos basades únicament en algunes de les crítiques aparegudes i compilades en un dels cinc annexos que conté l'estudi. Precisament a les conclusions de la tercera etapa fa un resum al·ludint a les conseqüències de les planificacions i polítiques culturals dutes a terme. Quant a l'apartat artístic, exposa que als anys noranta hi ha un retorn cap a allò expressiu i comunicatiu.

Hem d'esmentar que en els darrers anys han aparegut diversos materials relacionats amb l'estudi de la dansa contemporània a Catalunya, alguns dels quals fan referència al període analitzat en aquesta tesi i que han contribuït a recuperar una part de la nostra història dansística. Concretament, l'exposició "Arts del moviment. Dansa a Catalunya (1966-2012)", comissariada per Bàrbara Raubert i Joaquim Noguero, que, juntament

amb la publicació del catàleg que l'acompanyava (Riambau, 2012), ha donat visibilitat a l'univers coreogràfic de Catalunya, contribuint també que creadors i investigadors de diverses disciplines s'interessessin per la dansa. Aquest pot ser el cas del cineasta Isaki Lacuesta.

Un altre fet rellevant ha estat l'aparició en el nostre àmbit creatiu i teòric de Roberto Fratini, doctor en Arts Escèniques per la Universitat Autònoma de Barcelona, teòric de la dansa, dramaturg i professor de l'Institut del Teatre de Barcelona, que amb les seves aportacions a partir de l'any 2000 ha contribuït a obrir un horitzó teòric més ampli i que ha enriquit el discurs de la dansa. Les diverses activitats realitzades per Fratini, que inclouen la tasca docent i les publicacions d'articles i llibres, han situat la dansa en una posició millor pel que fa a la investigació. Un exemple en són els llibres *A contracuento. La danza y las derivas del narrar* (2012), que tracta sobre les similituds entre l'acte de ballar i la gestualitat intrínseca de la narració i rehabilita la vocació coreogràfica de la dansa moderna, o *Filosofía de la danza* (2015), escrita conjuntament amb Magda Polo i Bàrbara Raubert, on dediquen una primera part a la dansa i el pensament, i una segona part a la relació de la dansa amb les arts plàstiques, la música i la literatura, lectura que propicia la reflexió sobre la interrelació, sovint experimentada per alguns autors estudiats en aquesta investigació, entre la coreografia i altres àmbits artístics.

Trobem en la tesi doctoral *La Guerra Civil española en la danza moderna* (2003), Universidad Autónoma de Madrid, de Delfín Colomé, una investigació minuciosa sobre una vintena de coreografies inspirades en la Guerra Civil espanyola que coincideixen en una estètica de la denominada *modern dance*. Alguns dels seus autors són reconeguts coreògrafs dels EUA i les produccions queden emmarcades a finals dels anys trenta. L'aportació inèdita de Colomé ens remet a mestres i autors alguns dels quals van crear tècniques de dansa moderna que van tenir una forta influència en les generacions de coreògrafs i ballarins posteriors. Algunes d'aquestes tècniques dansístiques i l'estètica de dansa moderna que van conrear els autors estudiats a la tesi, han influït d'alguna manera en la formació pedagògica i l'obra artística que s'ha desenvolupat a Catalunya. El grup de coreografies que s'estudien detalladament conformen un nucli cohesionat del que avui constitueix l'ample espectre de la dansa moderna. Així mateix, destaca la fecunda relació en un moment donat de la història de la *modern dance* i la Guerra Civil espanyola, posant en relleu una perspectiva global i generalitzada.

Delfín Colomé contribueix amb diversos articles i llibres a enriquir l'estat de la qüestió. Citarem especialment l'article de la revista *Assaig de teatre*, 66-67, titulat "Dansa transitiva" (2008) i el llibre *El indiscreto encanto de la danza* (1989), que, com a literatura crítica i d'opinió, ajuda a comprendre millor la situació de la dansa en aspectes a què fa referència aquesta recerca.

Referida a tres importants creadores, la tesi doctoral *De la bellesa a la convulsió escènica: Marta Carrasco, Sol Picó i Angélica Liddell* (2014), de Mercè Ballespí, dirigida per Mercè Saumell, desenvolupa una anàlisi crítica i comparativa entre el procés de creació i actuacions de les tres directores artístiques, des del punt de vista de gènere, per tal de trobar trets específics relacionats amb les dones retratades en l'escena contemporània. El treball de les tres creadores s'emmarca en la dècada dels noranta. Les artistes, nascudes als Països Catalans, van endegar les seves produccions, que se situen entre el teatre, la dansa i les accions de *performance*, després de 1992. L'estudi de Mercè Ballespí es complementa amb referències a altres dones artistes que també conreen àmbits multidisciplinaris.

Trobem també un recull interessant de la trajectòria de la coreògrafa Àngels Margarit fet per diversos autors, entre els quals destaquen el crític Jean-Marc Adolphe, Roberto Fratini i Bàrbara Raubert, publicat per LiquidDocs amb el títol d'*Àngels Margarit. Mudances*.

La tesi *Aproximaciones a Dansa Valenciana* (2002) de Carmen Giménez Morte es va ocupar de crear un model d'anàlisi coreogràfica específica. L'objecte d'estudi d'aquesta recerca es centra en els deu anys del festival Dansa Valenciana (1988-1997), dedicat a la dansa contemporània als Països Catalans i a Espanya. El Ballet Contemporani de Barcelona va participar en diverses edicions del festival, com reflecteix l'estudi. Les dades aportades per l'autora i l'anàlisi que en fa, donen una idea de la importància del festival valencià, en el sentit que va ser un aparador imprescindible de les produccions més importants portades a terme en els darrers anys a Catalunya.

Així mateix, Giménez Morte elabora una proposta de representació de l'estructura d'una obra de dansa i en fa un model d'anàlisi centrat en la posada en escena per facilitar la comprensió coreogràfica. Una de les particularitats metodològiques d'aquesta recerca

suposa l'elaboració d'una fitxa artística i tècnica de tots els espectacles recopilats, que inclouen les coreografies més importants de la història de la dansa, especialment algunes de les elaborades al segle XX. Aquest estudi estableix i treu conclusions respecte a les característiques de la dansa a Espanya a través de diversos criteris; és un dels primers treballs d'investigació en aquest camp.

Els textos de Montse G. Otzet, Raimon Àvila i Delfín Colomé del llibre *Dansa. Noves tendències de la coreografia catalana* aporten l'any de la seva edició, el 1994, una visió dels precedents i els inicis de la història de la dansa a Catalunya amb una radiografia plena de descobertes ignorades fins al moment, sobre grups que tracten de normalitzar i consolidar la dansa, a més d'un recull d'individualitats de coreògrafs a la recerca de noves tendències. Colomé es refereix a la importància que va tenir per alimentar els nous grups i coreògrafs el fet que els esbarts dansaires de Catalunya mantinguessin les danses folklòriques vives i les transmetessin a les noves generacions durant l'època de la dictadura.

Els esbarts d'aquella etapa tenien els trets de "l'associacionisme de signe catalanista", com ho anomena Mercè Colomer a la publicació *1 any x 100. Recull dels actes celebrats amb motiu del Centenari dels Esbarts Dansaires (1901-2001)*, a més de fer la tasca de recerca i conservació de les danses tradicionals de Catalunya, dos elements que van engrescar diversos ballarins i coreògrafs del moviment de dansa contemporània sorgit als anys setanta i al qual fa referència aquesta recerca.

Per la seva particular relació amb un dels temes tractats en aquesta tesi, la mort, destaquem especialment el llibre de Miguel Ángel Ortiz Albero *La Danza de la Muerte. Bailar lo macabro en la escena, la literatura y el arte contemporáneos* (2015), que transita entre la realitat i la ficció en una original narració que explora les diverses danses de la mort ubicades en diferents llocs i èpoques.

Mercè Saumell es refereix particularment a l'estreta col·laboració sorgida entre la gent de dansa i de teatre en una ponència sobre la teatralitat i la dansa contemporània realitzada a les III Jornadas de Danza e Investigación, promogudes per la Federación Española de Asociaciones de Profesionales de la Danza, que a partir de l'any 1999 tenen l'objectiu de fer un recull i donar visibilitat a estudis científics que versen sobre temàtiques relacionades amb la dansa. En aquesta ponència, Saumell parla, entre altres coses, de la revolució social i sexual que es va produir als anys setanta i de com va

trobar la seva pròpia expressió en l'art escènic, i dibuixa un recorregut per les confrontacions i els encontres entre creadors internacionals de diverses disciplines i les noves mirades cap a tradicions i accions preexistents (2004). No hem d'oblidar que el context social i polític dels anys setanta propiciava que artistes de diversos àmbits s'involucressin i donessin visibilitat a la lluita feminista, com el guionista i il·lustrador David Hernández Cava, i concretament a Catalunya, el dibuixant i il·lustrador Nazario, que va lluitar contra la repressió als homosexuals.

El Treball de final de carrera dels estudis superiors en Pedagogia de la Dansa de l'Institut del Teatre de Barcelona (2015) de la ballarina i pedagoga Alicia Pérez-Cabrero, contribueix en gran mesura a fer visible la trajectòria d'Heura Dansa Contemporània a la qual ens referim també en aquest estudi.

El gruix dels estudis i publicacions a què ens hem referit s'aproximen a la dansa a Catalunya des de diferents perspectives: la historiografia, l'estudi de les tendències coreogràfiques aparegudes, l'anàlisi del sistema d'ajuts i subvencions a la creació.

Per cloure aquest apartat citarem l'aportació imprescindible dels articles i publicacions del Dr. Feliciano Castillo en l'àmbit de la investigació en torn de la dansa a Espanya, atès que es tracta d'un dels primers i més importants estudiosos que han dedicat esforços a contribuir a l'estudi i anàlisi d'aquest àmbit. Destacarem la conferència que va oferir amb motiu del IV Encuentro de Arte y Cultura. La Danza en la Universidad a la Universitat del País Basc (2003).

1.5. Perspectiva metodològica, criteris de classificació i estructura

La pregunta vertebral de la tesi gira entorn a les temàtiques més presents en les poètiques coreogràfiques dels autors del Ballet Contemporani de Barcelona. Per esbrinar-ho, en primer lloc hem fet un buidat temàtic de les cinquanta-quatre produccions artístiques que es van produir al llarg del període estudiat (1977-1996). Apareixen diversos temes, alguns clarament identificables, i altres més difuminats, que resulten més difícils de classificar.

Fruit d'aquest buidat, s'han identificat dues temàtiques centrals que, d'una manera o altra, traspuen en totes les produccions: la mort (i la vida com l'altra cara de la moneda) i la dona.

En segon lloc, hem classificat les cinquanta-quatre obres en unes taules d'identificació segons quin d'aquests temes hi predomina: la mort, la vida o la dona. Notem que, tot i que mort i vida els tractem com les dues cares d'un mateix tema, els hem considerat com a qüestions diferenciades a l'hora d'analitzar algunes coreografies (per exemple, *Passacaglia*) i a l'hora de dissenyar les taules d'identificació. Totes les produccions han quedat incloses en algun d'aquests tres àmbits. Hi ha algunes obres – poques – on la classificació resulta menys evident, però en totes elles, encara que sigui implícitament, hi plana algun d'aquest temes. De les taules d'identificació hem pogut extreure quin percentatge d'obres contenen cada temàtica.

El tercer pas ha estat decidir quines obres analitzaríem com a mostra de les inquietuds que preocupaven els autors dins del període objecte d'anàlisi. Aquesta selecció s'ha fet tenint en compte els coreògrafs més significatius a partir de la transcendència que van tenir les seves obres, sigui per la innovació que van suposar en el moment de la seva estrena, per l'impacte que van aconseguir o per la posterior trajectòria dels seus autors.

També s'ha tingut en compte que complissin almenys un dels criteris següents: que siguin obres representatives del seu autor, amb algun tipus d'inflexió en la seva trajectòria; que es tracti de peces que van suposar una innovació per al BC.B respecte del que s'havia fet anteriorment; que sigui alguna de les coreografies més valorades pel públic o la crítica i hagi obtingut algun guardó; que el temps d'exhibició per part de la companyia hagi sigut llarg; que l'autor sigui algun membre del grup que hagi tingut transcendència posteriorment, o que sigui una obra encarregada a un autor convidat, extern a la companyia. El fet que les altres obres no hagin estat seleccionades per a aquesta anàlisi no vol dir que siguin menys importants i que la seva avaluació no fos interessant, però davant la impossibilitat d'abraçar tot el material produït, s'ha intentat fer una selecció representativa de la producció de l'univers coreogràfic del Ballet Contemporani de Barcelona.

Hem emprat els processos i metodologies específics per a l'estudi de la història de la dansa, que permeten identificar les característiques comunes de les peces, per tal de trobar el procediment més adient, atenent el marc conceptual pertinent, i afrontar la reflexió del nucli central de l'estudi, que són les obres coreogràfiques i els seus autors. El mètode dissenyat conté certa flexibilitat per adaptar-se a les diferents peces d'estudi, ja que no totes les escollides segueixen el mateix patró. Això respon a la diversitat dels

seus creadors i a l'amplitud del període estudiat. S'han utilitzat eines pròpies de la metodologia d'investigació qualitativa: entrevistes semiestructurades i l'anàlisi del contingut temàtic. L'objectiu ha estat incorporar un conjunt d'eines d'investigació que possibilités construir una resposta a la pregunta inicial, atenent al tipus de recerca sobre dansa que estem realitzant. Hem tingut molt en compte les observacions de Feliciano Castillo quan es refereix a les investigacions en dansa que va efectuar amb motiu del IV Encuentro de Arte y Cultura. La Danza en la Universidad a la Universitat del País Basc, i més concretament quan diu: "La geografía de las diferentes metodologías en danza viene dada por sus propias características" (Castillo, 2003).

D'algunes de les obres que hem triat en tenim registres audiovisuals, però n'hi ha algunes de les quals no en disposem, sigui perquè no existeix o perquè no l'hem pogut trobar. Aquest escull s'ha resolt amb l'aportació d'informació de primera mà dels autors i a través de les entrevistes, fotografies i dibuixos inèdits que s'han aconseguit, com en el cas de *Silenci*, *Morpheo* i *Laia*, de les quals hem obtingut el testimoni de les autores a través de qüestionaris i entrevistes. Les eines emprades han contribuït a ampliar la mirada sobre l'heterogeneïtat dels estils conreats, les seves arquitectures i el disseny dels figurins d'algunes coreografies. La valuosa cessió d'Àngels Margarit dels dibuixos inèdits de *Laia* ha servit d'instrument per a l'anàlisi de l'obra, contribuint a extreure l'estructura de la peça.

Amb anterioritat a aquest estudi, l'any 2005, vam portar a terme el treball de recerca "Dansa, societat, cultura i educació a través del repertori del Ballet Contemporani de Barcelona 1977-1977", dirigit pel professor José Luis Blasco Ejarque, com a projecte final dels estudis al Conservatori Superior de Dansa de l'Institut del Teatre, i que va ser el germen d'aquesta tesi que presentem. D'aquest estudi en van sorgir unes primeres fitxes de les obres coreogràfiques, que s'han anat millorant i enriquint a partir d'aquesta recerca per elaborar les taules d'identificació dels temes centrals.

Posteriorment, el treball de recerca de l'any 2007 "Dansa contemporània a Catalunya a partir del Ballet Contemporani de Barcelona 1977-1997", dins el Doctorat d'Arts Escèniques del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Autònoma de Barcelona, i l'Institut del Teatre, dirigit pel doctor Víctor Molina Escobar, va constituir l'embrió en el qual s'ha basat aquesta tesi pel que fa a la informació obtinguda a través

d'entrevistes a autors que van formar part de les poètiques coreogràfiques que va produir el BC.B, així com a ballarins, músics i col·laboradors del grup.

L'Annex 1 d'aquesta tesi conté transcrita la part del corpus de les entrevistes que es van realitzar en aquell moment, i més endavant, als autors i col·laboradors que apareixen en aquest estudi (algun paràgraf de les quals, que durant la gravació quedava poc clar, hem transcrit al cos de la tesi de forma entenedora, respectant sempre el que volien dir els entrevistats), així com els qüestionaris contestats pels autors a partir d'entrevistes personals o a través de correus electrònics.

Una de les fonts d'informació importants, que s'ha anat creant com a base documental a partir dels primers treballs elaborats per l'autora d'aquesta recerca, ha estat el Fons del Ballet Contemporani de Barcelona, organitzat per Concepció Carreres Fontserè, que conté l'arxiu amb la recopilació i digitalització d'un gran nombre de programes elaborats al seu dia, crítiques i prèvies aparegudes a la premsa arran de les actuacions de la companyia, així com altres documents que s'han pogut anar recopilant per incloure en aquest fons. En algun cas en què alguna crítica estava signada només amb les inicials de l'autor, hem optat per posar el nom i cognom sencers si es tractava d'autors prou coneguts i identificables. També hem trobat casos de crítiques no signades.

Així mateix, s'han consultat altres prèvies i crítiques que no pertanyen a aquests fons. En alguns casos, els programes del grup han aportat informació substancial sobre els principis i intencions de la companyia, conjuntament amb la compilació de les crítiques i prèvies de diaris i revistes. A més del Fons del Ballet Contemporani de Barcelona, s'ha consultat també material provinent del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre de Barcelona i d'hemeroteques.

A l'Annex 2 hi consten només els documents que s'han utilitzat, com programes de mà i altres. El fons complet, que també inclou gravacions audiovisual d'obres de la companyia, resta a disposició dels qui vulguin seguir investigant en aquest camp.

Una eina importantíssima per a l'anàlisi de les obres seleccionades ha estat el visionat de les gravacions de les peces coreogràfiques. Algunes d'aquestes gravacions les va enregistrar la mateixa companyia, i posteriorment van ser digitalitzades gràcies al suport de l'Entitat Autònoma de Difusió Cultural del Departament de Cultura de la Generalitat

de Catalunya. També hem visionat obres coreogràfiques d'autors d'altres companyies que apareixen a la tesi.

Els dibuixos inèdits cedits per Àngels Margarit o les fotografies incorporades de *Bases*, han resultat imprescindibles per a l'anàlisi de les peces de les quals no en tenim cap gravació. Ens han permès examinar-ne elements com, per exemple, el tipus de gest o el disseny dels figurins. Les fotografies analitzades ens han servit per observar l'heterogeneïtat dels estils conreats i les seves arquitectures. Hem aconseguit també un conjunt de fotografies inèdites realitzades durant els assajos i les representacions que ens han ajudat a identificar components de les obres i poder realitzar alguns comentaris crítics sobre qüestions tècniques i específiques de l'estil, encara que fos des de l'estaticisme. Hem considerat oportú que apareguin al cos de la tesi algunes de les fotografies i dibuixos, en aquelles coreografies que aquests suports ajuden a interpretar millor el que s'està exposant, com per exemple a *Bases*.

A les referències audiovisuals trobarem aquelles gravacions que ens han servit per clarificar i ratificar el tipus d'influències que va rebre el Ballet Contemporani de Barcelona i el que van fer altres grups a què fa referència l'estudi, com per exemple Heura Dansa Contemporània. Alicia Pérez-Cabrero ens ha proporcionat generosament la pel·lícula *Laberint*, sobre una creació d'autoria múltiple del grup.

Allà on no s'han trobat enregistraments en vídeo o altres eines que ens han facilitat la tasca per esbrinar el contingut de les peces coreogràfiques, la seva estètica, llenguatge, música, vestuari, il·luminació i tot l'univers que conforma una composició dansística, hem hagut de refiar-nos de l'experiència viscuda a partir de la nostra memòria personal, de documents manuscrits, i de les consultes a companys de professió que van intervenir en les obres en què hem aprofundit.

El fet que l'autora de la tesi formés part de la companyia des de l'inici i fins al final, ha requerit un esforç extra per mantenir l'objectivitat necessària en l'elaboració de la recerca, deixant de banda la inevitable implicació emocional, però alhora ha contribuït a aportar una informació de primera mà, ja que coneix les intencions i els detalls de cada producció. El fet d'haver viscut des de dins el procés de creació de totes les obres, inclús aquelles en què no va participar de forma directa, en fa una font primària que permet clarificar aspectes difícils de conèixer altrament.

Per elaborar l'anàlisi temàtica d'aquesta recerca, ha estat fonamental tenir en compte les motivacions germinals dels autors, i en els casos que ha estat possible s'han consultat les fonts de les quals ells es van servir. Així mateix s'ha acudit a textos específics sobre la temàtica de la mort i de la dona. De l'ampli espectre d'estudis sobre aquests dos temes, hem de citar especialment *La muerte*, del filòsof francès Vladimir Jankélévitch (2002), que ens ha introduït en aquesta temàtica més que cap altre pensador, i respecte al tema referit a la dona han estat molt pertinents les reflexions que en fa Christine Downing a *La diosa, imágenes mitológicas de lo femenino* (2010), perquè de manera molt peculiar (i atzarosa) coincideixen amb la concepció dels coreògrafs al tractar les seves preocupacions.

Pel que fa als components de la coreografia, com el moviment, els ballarins, la música, la il·luminació i els figurins, entre altres, s'han classificat i analitzat seguint el criteri d'anàlisi coreogràfica que proposa Janet Adshead al llibre *Teoría y práctica del análisis coreográfico* (1999). Ha suposat un referent teòric i pràctic molt clar i adient per al nostre estudi, i alhora ens ha permès fer un aproximació més elaborada per definir a quin cosmos pertanyen les poètiques del Ballet Contemporani de Barcelona estudiades en aquest treball.

En aspectes concrets referits pròpiament a les diverses tècniques de dansa contemporània, el llibre de Laurence Louppe *Poética de la danza contemporánea* (2011) ha estat de referència i de gran ajuda a l'hora de desxifrar els fonaments i característiques tècniques de Marta Graham, José Limón i altres pedagogs i coreògrafs que tenen a veure amb les peces analitzades.

La lectura de la tesi *La Guerra Civil Española en la Danza Moderna* de Delfín Colomé ens ha sigut de gran utilitat per poder reflexionar sobre les influències que la *modern dance* ha tingut sobre alguns dels autors del BC.B., així com la tesi *La danza a Catalunya 1975-2000. Políticas i identitat* d'Ester Vendrell, que ha suposat una informació en referència a alguns aspectes de la dansa contemporània a Catalunya que ens ha ajudat a poder comparar estils i influències dels autors.

L'apartat sobre "L'estat de la qüestió" fa referència a l'exposició crítica de textos que s'han ocupat del desenvolupament de la dansa a Catalunya en les seves diverses etapes,

així com a articles d'investigació, aportacions científiques a congressos especialitzats, treballs de recerca i tesis doctorals relacionats amb l'àmbit d'aquesta recerca. S'hi han recollit els que ens han semblat més significatius en relació amb la tesi i el període estudiat, i també altres materials que ofereixen informació adient al tema tractat.

El capítol sobre la “Història del Ballet Contemporani de Barcelona” repassa tot el repertori de la companyia i els fets sociopolítics més rellevants de l'època. L'objectiu és oferir una panoràmica global de la trajectòria del BC.B dins el període estudiat per contextualitzar la peculiaritat del moment històric en què es van desenvolupar els processos creatius, la significació de les seves obres i la transformació que es va anar produint des del seu naixement fins als inicis de la seva extinció, de manera que les obres escollides per analitzar no queden segregades de les altres que es van produir.

Respecte al Festival Òscar López, del qual es van realitzar nou edicions i que s'inclou dins del capítol de la “Història del Ballet Contemporani de Barcelona”, les entrevistes, correus i converses amb Anselmo García, cofundador del BC.B i ànima d'aquest festival coreogràfic, han sigut fonamentals. Creiem que les seves aportacions són de gran interès, ja que aquest festival, també anomenat Iberoamericà, va donar a conèixer coreògrafs i obres realitzades als dos continents en un període important del desenvolupament de la dansa contemporània a Catalunya. Es dona la circumstància que hi ha molt poca informació recollida i contrastada d'aquests esdeveniments.

Un dels temes que apareix de manera transversal en la recerca és el dels “feminismes”, atès que el naixement de la companyia coincideix amb el moment en què les dones conquereixen el camp de la dansa a Europa, un moment també de gran activitat dels col·lectius feministes. Ens han estat molt útils alguns textos sobre “feminismes” (de manera molt especial, els que circulaven en aquella època) que ens han ajudat a comprendre millor i contextualitzar aquesta qüestió en el període estudiat.

S'ha utilitzat un gestor bibliogràfic per organitzar i gestionar millor la bibliografia i les referències durant l'elaboració de la tesi.

Hem estructurat el treball en quatre parts: la primera és la “Presentació del tema i del marc teòric”; la segona conté el “Marc històric” i la “Història del Ballet Contemporani de Barcelona”; la tercera part constitueix el nucli de la recerca i està dividida en sis

capítols que contenen les vuit poètiques estudiades: “*Bases*”, “*Silenci*”, “*Morpheo*”, “*Laia*”, “Gilberto Ruiz-Lang” –que conté tres obres, *Andrómaca-75*, *Passacaglia* i *Muda imagen de la muerte*– i “*Dos dies i mig*”. Notem que, de manera excepcional, de Gilberto Ruiz-Lang s’han treballat tres obres. El motiu no és altre que el fet que fos l’autor que més col·laboracions va fer amb el BC.B com a coreògraf convidat i que, a més, toqués els tres temes analitzats. La voluntat d’incloure-les totes tres ens ha obligat a seguir una estructura lleugerament diferent que la que s’ha seguit en la resta d’obres i autors. La quarta part i darrera, l’hem dedicat a les conclusions generals a què hem arribat, tot i que en cada capítol de la tercera part hi apareixen conclusions específiques relacionades amb les influències, l’estètica i particularitats de cada una de les obres i els seus autors.

Finalment, incloem el llistat de les referències bibliogràfiques i dels elements audiovisuals, que inclouen tant les gravacions de les coreografies com les entrevistes fetes a propòsit per a aquest treball a ballarins, coreògrafs, músics i altres col·laboradors, així com els dos annexos.

1.5.1. Taules d’identificació

S’han classificat les coreografies segons quin dels tres temes objecte d’aquest treball hi predomina. Dins de cada taula temàtica hem seguit l’ordre cronològic de les dates d’estrena i, cas que hi hagués coincidència, s’han ordenat segons l’ordre amb què es van presentar dins el programa. Les taules es divideixen en quatre columnes on hi consta, en primer lloc, l’any en què es va estrenar; en segon i tercer lloc, el títol i l’autor o autors de l’obra, i, finalment, algunes dades bàsiques. Aquest darrer apartat inclou: el nombre de ballarins que interpretaven la peça, la música, la data de l’estrena, la durada i una breu descripció sobre què s’interroga la peça o el punt de partida de la creació.

Cal tenir en compte que en molts casos no apareix cap títol de les músiques, ja que no era habitual en el moment en què es van realitzar les obres consignar-los en els programes o altres documents i, en nombroses composicions no els hem pogut obtenir. Les músiques que van ser fetes expressament per encàrrec a compositors, tampoc no duen títol perquè normalment no en tenien i se les solia designar amb el mateix nom de

la coreografia. Pel que fa a la durada de les peces, en el casos en què no s'ha pogut confirmar exactament, hem optat per no posar-la.

1.5.1.1. Temàtica: la mort			
Any	Títol	Autoria	Informació
1977	<i>Élégie</i>	Núria Tejedor	Nombre d'intèrprets: 3 Música de Gabriel Fauré Data estrena: 3 de novembre A partir de la partitura expressa melangia i tristor.
	<i>Silenci</i>	Isolda Barbarà	Nombre d'intèrprets: 1 La peça es desenvolupa sense música Data estrena: 3 de novembre Durada: 3' (aprox.) S'interroga sobre la vida.
1978	<i>Sorgiňak</i>	BC.B Col·lectiu	Nombre d'intèrprets: 9 Cant gregorià medieval i música barroca Data estrena: 17 d'abril A partir del món de les bruixes i els seus rituals antics i medievals ancestrals.
	<i>Morpheo</i>	Cecilia Ojeda	Nombre d'intèrprets: 4 Música espiritual negra Data estrena: 17 d'abril A partir del mite de Morfeu s'interroga sobre el somnis no acomplerts.
	<i>Somni</i>	Isolda Barbarà	Nombre d'intèrprets: 2 Música de Christoph Willibald Gluck Data estrena: 17 d'abril Durada: 3' 10" Inspirada en la tragèdia d'Orfeu i Eurídice.
1979	<i>Els amants</i>	Maria Rosas	Nombre d'intèrprets: 2 Música de Mauricio Kagel Data estrena: 9 de febrer Durada: 3' 25" A partir del quadre homònim de René Magritte (1928).
	<i>El món infantil</i>	Gilberto Ruiz-Lang i BC.B Col·lectiu	Nombre d'intèrprets: 9 Música de diversos autors Data estrena: 14 de febrer A partir d'un taller dirigit per Gilberto Ruiz-Lang, recrea petites històries sobre els records dels ballarins quan eren infants, algunes a partir de les seves joguines.
	<i>Vespre de tardor</i>	Toni Martínez	Nombre d'intèrprets: 5 Música d'un preludi de Frédéric Chopin Data estrena: 26 de juliol Evoca la melangia de la tardor, els dies més curts en què tot decau.
	<i>Història d'un soldat</i>	Barbara Kasprovicz	Nombre d'intèrprets: 9 <i>Història d'un soldat</i> d'Igor Stravinsky Data estrena: 26 de juliol Obra per ser llegida, tocada i ballada, es basa en un conte popular rus, a partir d'un text de Charles Ferdinand Ramuz.
1980	<i>Somnis d'hivern</i>	Raimon Àvila i BC.B Col·lectiu	Nombre d'intèrprets: 3 Composició de Carles Altayó feta expressament Data estrena: 14 de febrer Durada: 24' 52" A partir del poema "El invierno" de Hölderlin, traduït

			per Cernuda, del llibre <i>Poemas de la locura</i> .
	<i>Sin estruendo y con gemido</i>	Gilberto Ruiz-Lang	Nombre d'intèrprets: 5 Música de Witold Lutoslawski Data estrena: 16 d'abril Durada: 6' 7" A partir del poema <i>The Waste Land</i> (1922) de T. S. Eliot, es concentra en el tema del suïcidi. Hi ha cinc cordes que pengem del sostre de l'escenari.
	<i>Entrant la nit</i>	Maria Rosas	Nombre d'intèrprets: 9 <i>Quintet per a corda en do major</i> OP. 163 D.956. I i II moviment de Franz Schubert Data estrena: 16 d'abril Durada: 26' 32" Recrea el pas del dia a la nit, a partir de diversos personatges que representen l'univers, com la lluna i la terra, o els ocells que planen pel cel.
	<i>Ritmes i formes</i>	Esteve Brunat	Nombre d'intèrprets: 9 Música de Siegfried Fink Data estrena: 10 de maig Basada en els moviments de la batucada brasilera.
1982	<i>Muda imagen de la muerte</i>	Gilberto Ruiz-Lang	Nombre d'intèrprets: 9 <i>L'art de la fuga</i> , BWV 1080 i <i>Sonata per a flauta i baix continu en mi major</i> , BWV 1035 (3r moviment: Siciliana) de Johann Sebastian Bach. Data estrena: 11 de juny Durada: 17' 7" A partir del poema "El sueño" de Francisco de Quevedo (1645) de <i>Las tres últimas musas castellanas, segunda cumbre del parnaso español</i> , 1670. Caliope Musa VIII, silva segunda.
1983	<i>Fanon</i>	David Vaughn	Nombre d'intèrprets: 1 Música de Luigi Dallapiccola Data estrena: 16 de març Exhibeix la destresa tècnica i capacitat expressiva de l'intèrpret.
1985	<i>Fases</i>	Carl Paris	Nombre d'intèrprets: 7 Música de George Winston Data estrena: 11 de gener Amb l'ús de màscares com a metàfora, es demana què són els homes i què aparenten.
1986	<i>Saxo de hielo</i>	Toni Mira	Nombre d'intèrprets: 4 Música de Steps Ahead Data estrena: 2 d'abril Durada: 11' 6" A partir d'un quadre de Leonard Beard fet expressament, estableix un joc entre les proporcions de les enormes figures del quadre i els intèrprets.
	<i>Cal-ligrama</i>	Dinora Valdivia	Nombre d'intèrprets: 9 Música de Toti Soler i Artur Palaudaries feta expressament. Amb enregistrament de la recitació també feta expressament per Ovidi Montllor. Data estrena: 29 d'abril Durada: 29' 18" Escenifica diversos poemes de Joan Salvat-Papasseit, com "Passeig" (1919), del llibre <i>Poemes en ondes hertzianes</i> ; "Missenyora la Mort" (1919), del llibre <i>Poemes esparsos</i> ; "Pantalons llargs", "Tot l'enyor de demà", "Res no és mesquí" i "Dóna'm la mà", del llibre <i>L'irradiador del port i les gavines</i> (1921).
	<i>Retorno a la</i>	Gilberto Ruiz-Lang	Nombre d'intèrprets: 7

	<i>sombra</i>		Música de Gustav Mahler, Iannis Xenakis, György Ligeti, Tomás Marco i Franco Donatoni Data estrena: 20 de desembre A partir del poema "Regreso a la sombra" de Luis Cernuda, que pertany al llibre <i>Ocnos</i> (1940-1941), s'interroga sobre la solitud de l'ésser humà.
1987	<i>Perfectament pedra</i>	Antonio Iglesias, Toni Mira, Dinora Valdivia, Amèlia Boluda	Nombre d'intèrprets: 7 Música interpretada en directe i composta expressament pel grup Koniec (Xavier Maristany, Josep Palomas, Quico Samsó i Joan Saura) Data estrena: 20 d'octubre Durada: 90' (aprox.) A partir d'una pedra ideada per Toni Mira i realitzada per l'escultor Luis Gueilburg. Dividida en quatre parts, és la primera obra de la companyia que conforma un espectacle sencer.
1994	<i>Temperaments</i>	Amèlia Boluda	Nombre d'intèrprets: 4 Música de Xavier Maristany feta expressament Data estrena: 11 de juny Durada: 40' (aprox.) A partir de la frase de Jean-Paul Sartre "Ningú no és com cap altre. Ni millor ni pitjor. És un altre. I si dos estan d'acord, és per un malentès".
1995	<i>Murs</i>	Joan Purí	Nombre d'intèrprets: 3 Música de Xavier Maristany feta expressament Data estrena: 11 de setembre Durada: 8' 45" (aprox.) A partir de dos poemes de Kavafis, "Murs" (1897) i "Les finestres" (1903), traduïts per Alexis E. Solà (1975), es demana sobre la soledat, la contradicció de voler relacionar-se i la por de fer-ho, de sortir dels murs o de travessar finestres.

1.5.1.2. Temàtica: la vida			
Any	Títol	Autoria	Informació
1977	<i>Iniciació</i>	Cecilia Ojeda, Dinora Valdivia	Nombre d'intèrprets: 7 Música de Gérard Perotin i Guy-Joel Cipriani Data estrena: 3 de novembre A partir d'una classe de tècnica de dansa contemporània.
	<i>Bases</i>	BC.B Col·lectiu	Nombre d'intèrprets: 7 Música de Gérard Perotin i Guy-Joel Cipriani Data estrena: 3 de novembre Reflexió entorn de cos humà que qüestiona formes de vida i d'alineació dels éssers humans.
	<i>Imatges</i>	Isolda Barbarà	Nombre d'intèrprets: 2 Música de Jean Babtiste Loillet Data estrena: 3 de novembre Recreació lírica del diàleg entre els dos instruments principals, el violí i el violoncel.
	<i>Divertiment</i>	Isolda Barbarà	Nombre d'intèrprets: 7 Obertura d' <i>El barber de Sevilla</i> de Gioachino Rossini Data estrena: 3 de novembre Durada: 6' 44" A partir d'imatges de la pel·lícula <i>Help!</i> dels Beatles, fa una tímida incursió a la comicitat.
1978	<i>Dos dintre d'un</i>	Gail Dockery	Nombre d'intèrprets: 7 Música de Scott Joplin Data estrena: 28 de setembre A partir del ritme del ragtime.
1979	<i>La mosca</i>	Àngels Margarit	Nombre d'intèrprets: 1 Música de Frédéric Chopin Data estrena: 26 de juliol Sobre la persecució d'una mosca.
1980	<i>Passacaglia</i>	Gilberto Ruiz-Lang	Nombre d'intèrprets: 9 Música de Georg Friedrich Händel Data estrena: 8 de març A partir de l'anagrama de la Bauhaus.
	<i>Viatge en mosaic</i>	Alex Wittman	Nombre d'intèrprets: 5 Música de Jean-Paul Dupuis Data estrena: 15 d'octubre A partir del joc i del número cinc.
1981	<i>Zebra</i>	Lydia Azzopardi	Nombre d'intèrprets: 9 Música de Steve Reich Data estrena: 28 de maig Durada: 20' 30" A partir de la composició, recrea la vitalitat i el formalisme.
	<i>Coloms de fil i cotó</i>	Laura Pérez-Cabrero	Nombre d'intèrprets: 5 Música de Triana Data estrena: 14 de juliol Evoca les evolucions dels ocells.
1982	<i>Valeri, cor de lleó</i>	Cesc Gelabert	Nombre d'intèrprets: 5 Música original de Carles Santos Data estrena: 11 de juny

			Durada: 23' 34" Evoca l'emoció i el lirisme.
1983	<i>Sis al cub</i>	BC.B Col·lectiu	Nombre d'intèrprets: 6 Música de Brian Eno, Philip Glass i Mike Oldfiel Data estrena: 14 de juny A partir de sis capsos màgiques recrea el món de la fantasia en una obra adreçada al públic infantil.
1984	<i>El petit teatre del gran univers</i>	Gilberto Ruiz-Lang	Nombre d'intèrprets: 6 Música de Pink Floyd, Johann Sebastian Bach, Johann Strauss, Richard Strauss i Richard Wagner Data estrena: 24 de novembre Durada: 6' 7" Obra adreçada al públic infantil, a partir dels elements que conformen l'univers.
1985	<i>Plexiglàs o metacrilat de polivinil</i>	Amèlia Boluda	Nombre d'intèrprets: 4 Música de Philip Glass Data estrena: 28 de març Durada: 14' 30" A partir de la forma ret homenatge a Merce Cunningham.
	<i>Metamorfosi</i>	Ingegerd Lönroth	Nombre d'intèrprets: 4 Música de Domenico Scarlatti i preludi d'Artur Palaudarias Data estrena: 28 de març A partir de la iconografia de M. C. Escher.
1986	<i>Blau i blanc</i>	Amèlia Boluda	Nombre d'intèrprets: 8 Música original de Carles Santos Data estrena: 29 d'abril Durada: 31' 10" A partir de l'aigua evoca la vida a la mediterrània. Escenografia de Ramon Ivars.
1987	<i>Olimpia 87</i>	BC.B Col·lectiu	Nombre d'intèrprets: 6 Música de diversos autors Data estrena: 8 de maig Durada: 40' 7" Obra adreçada al públic infantil que, a partir dels Jocs Olímpics i en clau d'humor, valora l'esforç i qüestiona la competitivitat mal entesa.
1989	<i>Quomix</i>	Blanca Calvo, Òscar Molina, Rosa Romero, Amèlia Boluda	Nombre d'intèrprets: 6 Músiques originals de Xavier Maristany, Pau Riba i Joan Saura Data estrena: 5 d'agost A partir de l'univers iconogràfic d'Ana Juan i Guillem Cifré reflecteix el món del còmic.
1996	<i>La imaginación al poder</i>	Amèlia Boluda	Nombre d'intèrprets: 6 Músiques originals d'Eduard Altaba, Carles Caldach i Pablo Vélez Data estrena: 1 d'octubre Durada: 32' Evoca la idiosincràsia de la cultura mediterrània.

1.5.1.3. Temàtica: la dona			
Any	Títol	Autoria	Informació
1977	<i>Sarinda</i>	Amèlia Boluda	Nombre d'intèrprets: 4 Música hindú Data estrena: 3 de novembre A partir de la dansa hindú.
	<i>Andrómaca-75</i>	Gilberto Ruiz-Lang	Nombre d'intèrprets: 2 Música de Gilberto Ruiz-Lang feta expressament Data estrena: 29 de novembre Durada: 3' 19" A partir del mite de la mitologia grega descrit per Homer.
1978	<i>Laia</i>	Àngels Margarit	Nombre d'intèrprets: 6 Música de Béla Bartók i Bedřich Smetana Data estrena: 28 de setembre A partir del llibre <i>Les ones</i> de Virginia Wolf.
1979	<i>Temporal</i>	Gilberto Ruiz-Lang	Nombre d'intèrprets: 3 Música de Gilberto Ruiz-Lang Data estrena: 9 de febrer A partir del poema <i>Temporal</i> d'Octavio Paz.
	<i>La nina</i>	Sandi Gorostidi	Nombre d'intèrprets: 1 Música de Frédéric Chopin Data estrena: 26 de juliol Inspirada en una nina.
	<i>Opció d'una diferència</i>	Anselmo García, Amèlia Boluda	Nombre d'intèrprets: 6 <i>Carmina Burana</i> de Carl Orff Data estrena: 28 de setembre Durada: 10' Sobre la violència masclista.
1980	<i>La dona en sa vella casa</i>	Harris Antachopolou	Nombre d'intèrprets: 5 <i>Clar de lluna</i> de Ludwig van Beethoven Data estrena: 9 de febrer Durada: 5' 9" Evoca els records en diverses edats.
	<i>Penèlope</i>	Gilberto Ruiz-Lang	Nombre d'intèrprets: 1 Música de Gilberto Ruiz-Lang Data estrena: 10 de maig Durada: 4' Evoca el mite grec de Penèlope de l' <i>Odissea</i> .
1981	<i>Gelosia</i>	Amèlia Boluda	Nombre d'intèrprets: 9 Música de diversos autors Data estrena: 14 de juliol Sobre la gelosia.
1983	<i>Evidència</i>	David Vaughn	Nombre d'intèrprets: 5 Música popular catalana Data estrena: 18 de març Durada: 75' Sobre la violència masclista.
1985	<i>Dos dies i mig</i>	Ramon Oller	Nombre d'intèrprets: 4 Música de Vangelis i David Byrne Data estrena: 28 de març Durada: 11' 45"

			Evoca els pensaments i les inquietuds d'una dona.
1991	<i>Fetitxe</i>	Amèlia Boluda	Nombre d'intèrprets: 5 Música i espai sonor fets expressament per Xavier Maristany Data estrena: 29 de novembre Durada: 50' 30" A partir de l'experimentació d'un terra sonor electroacústic.
1993	<i>Frida</i>	Amèlia Boluda	Nombre d'intèrprets: 4 Música de Xavier Maristany feta expressament Data estrena: 16 de gener Durada: 60' 56" Al voltant de Frida Kahlo.

CAPÍTOL 2

Marc històric

2.1. Antecedents històrics, estrangers i catalans, de la dansa

Per exposar breument el que passava al món respecte a la dansa abans de les composicions coreogràfiques dels autors del Ballet Contemporani de Barcelona (sense pretendre fer una exposició exhaustiva ja que no és l'objecte d'estudi d'aquest treball), només citarem les figures més transcendents a parer nostre, i que d'alguna manera han pogut influir en els creadors de què tracta aquesta recerca. Començarem fent referència a les pioneres de la dansa moderna i els coreògrafs nord-americans, fins arribar a Merce Cunningham que tant ha influït en generacions de coreògrafs d'arreu del món. Seguirem amb la revolució artística que es va produir amb els Ballets Russos de Diaghilev per continuar amb Mary Wigman, Rudolf Laban, Maurice Béjart i acabar amb Pina Bausch, la gran mestra alemanya del Tanztheater, imprescindible per entendre l'evolució de la dansa al nostre continent.

Quant als antecedents de la dansa a Catalunya, farem un breu repàs per situar-nos en els moments sociopolítics més transcendents del context del segle passat, que van condicionar artistes rellevants com Tórtola Valencia, Àurea de Serrà, el mestre Joan Magriñà i Joan Tena, entre altres. També ens referirem a músics i artistes visuals i plàstics que van aportar el seu art en aquell període i d'alguna manera van estar vinculats a la dansa.

2.2. Els autors i mestres

Les pioneres de la dansa moderna nord-americana van ser sobretot dones: “El fenómeno que propició sin duda el cambio de valores que iba a afectar de manera radical al desarrollo de la danza en Estados Unidos fue la paulatina emancipación de la mujer en todas las áreas de la sociedad de principios del siglo XX” (Abad, 2004 : 280). Isadora Duncan (1878-1927) va ser la gran renovadora de la dansa. Es basava en la bellesa de les formes i en la natura, ballava la vida refusant el sistema acadèmic, descalça i amb túniques que no posaven traves a la llibertat de moviment.

Cap a la meitat dels anys quaranta, Martha Graham (1894-1991), una de les figures més importants de la dansa moderna, va començar codificant les expressions dels sentiments a les seves obres, cercant-ne l'essència, amb un predomini de l'emoció que acabaria caracteritzant la seva dansa. Va elaborar una tècnica i llenguatge propis, que recorren el

seu personalíssim camí estètic, inspirant-se sovint en la mitologia per a les temàtiques de les seves composicions. Fervent seguidora de les idees de Freud quant a la psicoanàlisi, amb una llarga trajectòria com a coreògrafa i pedagoga, se la considera la gran mare de la dansa moderna i figura cèlebre de la *modern dance*, sorgida als EUA. Alguns dels autors del Ballet Contemporani de Barcelona van inspirar-se en aquesta gran creadora que, al costat de Doris Humphrey (1895-1958), va assentar les bases del que avui considerem la font de la dansa moderna. Humphrey pertany a la mateixa generació de Martha Graham, el seu treball és considerat innovador i rupturista.

Pel que fa als coreògrafs nord-americans, un dels més influents és George Balanchine (1904-1983). Provenent dels Ballets Russos de Diaghilev s'instal·la als EUA i és un dels creadors de la dansa neoclàssica. El llenguatge que utilitza és una arquitectura que fa de pont entre el ballet clàssic i el modern. Fundador de la School of American Ballet, va col·laborar en la formació de molts dels ballarins del New York City Ballet, amb el qual va mantenir una estreta relació. Considerat una de les figures capitals del ballet del segle XX, ha influït en molts altres autors que han seguit la seva estètica. El mexicà de naixement José Limón (1908-1972), de la segona generació de la *modern dance*, va elaborar una tècnica de dansa contemporània que s'ha mantingut fins als nostres dies i en la qual s'han format ballarins i coreògrafs d'arreu del món, inclosos alguns de Catalunya. Va ser un reconegut coreògraf; cal destacar entre les seves obres *The Moor's Pavane* (1949), amb música de H. Purcell. Va crear la Companyia de Danza José Limón als EUA. Observarem algunes influències de la seva tècnica en autors del Ballet Contemporani de Barcelona.

Quant a Alwin Nikolais (1910-1993), és curiós el seu perfil de coreògraf, compositor i dissenyador. Combina el moviment amb diversos efectes tècnics, cosa que el converteix, a l'època, en un gran innovador. En els seus inicis era titellaire i va acompanyar el cinema mut. Va formar el Nikolais Dance Theater a la dècada dels cinquanta, i una de les seves obres més importants és *Mask, Props and Mobiles* (1953), on els ballarins estaven embolicats en teixit elàstic recreant formes increïbles. La utilització de teles i objectes va ser una de les característiques d'aquest coreògraf que posteriorment han seguit diversos autors.

Alvin Ailey (1931-1989), ballarí i coreògraf nord-americà, deixeble de Martha Graham i Doris Humphrey, té una importància rellevant en el sentit de ser un coreògraf fortament

compromès amb la causa racial. El 1958 crea la seva pròpia companyia l'Alvin Ailey American Dance Theater, que es va unir al New York City Center. La seva obra coreogràfica més important és *Revelations* (1960), molt reivindicativa, amb la qual el coreògraf denuncia la situació de la comunitat negra als EUA. Cecília Ojeda, una de les autores del BC.B, va estar fortament influènciada per aquesta peça en la creació de *Morpheo* (1978), com veurem més endavant.

Merce Cunningham (1919-2009), una de les figures més rellevants de la dansa contemporània, “un iconoclasta de las figuraciones coreográficas, ya que reivindica una idea pura de la danza”, com el defineix Germano Celant (Celant, 1999 : 19). Trenca amb l'herència de Martha Graham, i sobretot amb el domini de l'emoció. Per a Cunningham el moviment és només moviment. Aquesta no expressió va resultar un tema polític candent a les avantguardes que es produïen a Nova York a la dècada dels anys seixanta. Cerca en els límits del moviment i explora el mètode aleatori en els seus muntatges. Els canvis de direccions, en contraposició a la frontalitat, han caracteritzant la seva dansa. Les seves innovacions comencen els anys quaranta, quan conjuntament amb el músic John Cage desestimen la relació de supeditació de la dansa al so, i els situen tots dos en el mateix pla. En les seves obres coreogràfiques han col·laborat artistes com Robert Rauschenberg o Jasper Johns. Les seves composicions han estat nombroses, a partir dels anys setanta utilitza el cine, el vídeo i l'ordinador com a eines per seguir experimentant. També ha conformat una tècnica seguida per molts ballarins. Ha sigut un dels grans creadors nord-americans, i juntament amb John Cage, han influït en molts coreògrafs i compositors, en general, i en particular en alguns dels autors del BC.B.

2.3. La dansa a Europa

Un gran nombre d'artistes de diferents àmbits van col·laborar amb els Ballets Russos de Diaghilev, un empresari i director artístic que tenia la capacitat de descobrir bons artistes. Va concebre un projecte innovador que ha quedat lligat als inicis de la dansa moderna. Picasso va ser un dels pintors que van treballar en l'escenografia i el disseny, com per exemple a *El sombrero de tres picos* (1919) i *Mercuri* (1924), ambdues del coreògraf L. Massine, amb música de Manuel de Falla la primera i d'E. Satie la segona. Altres col·laboradors destacats van ser compositors que han esdevingut mestres

reconeguts, com I. Stravinsky, que va fer la música de la famosa i versionada *Consagració de la primavera* (1913), amb coreografia del cèlebre ballarí V. Nijinski, o S. Prokófiev, que va compondre *Le fils prodigue* (1924), del coreògraf G. Balanchine, o F. Chopin amb *Les Sílrides* (1908), amb coreografia de M. Fokine.

Les paraules d'Ana Abad ens fan comprendre l'aparició de l'expressionisme alemany: "La aparición en Alemania de un movimiento de danza moderna a principio de siglo, tan importante como fue el llamado 'expresionismo', no fue un fenómeno ni aislado ni sin precedentes" (2004 : 223). Rudolf Laban (1879-1958) va ser ballarí, coreògraf, arquitecte i un teòric. Va dedicar gran part de la seva vida a l'estudi del moviment, amb relació al treball, la pedagogia, la teràpia, etc. Un concepte fonamental al parlar de l'espai en el cas de Laban és la *kinesfera*, una mena d'esfera tridimensional imaginària que envolta el cos. Considerat el creador de l'Escola de Dansa Moderna d'Europa Central va intercanviar experiències amb nombrosos ballarins. Se'l coneix per concebre el mètode de notació coreogràfica conegut com *Labanotation*, el primer estudi seriós que va permetre la transcripció del moviment.

Un dels més alts exponents de l'expressionisme alemany va ser la ballarina i coreògrafa Mary Wigman (1886-1973), deixeble de Laban i d'Émile Jaques-Dalcroze, que es va interessar per la improvisació. Una de les seves premisses era que la dansa no *significava*, la dansa *era*. La seva dansa era més aviat introspectiva, creia en la dansa sense música i en el principi de tensió-relaxació.

Oskar Schlemmer (1888-1943), conegut pels seus dissenys per a teatre i ballet, va ser mestre de la Bauhaus i va influir en molts creadors; la seva obra més important en dansa va ser el *Ballet triàdic* (1922). Tot i que Schlemmer es considera a si mateix, abans que cap altra cosa, un pintor, la seva trajectòria en aquest àmbit ha quedat històricament relegada a un segon pla, molt probablement a causa de la importància cabdal que tingueren els seus experiments en l'àmbit teatral, els quals agafaren més força que mai després de la seva entrada a la Bauhaus el gener de 1921. El seu *Ballet triàdic* ha estat important en l'àmbit de la dansa no només per l'originalitat dels dissenys del vestuari sinó també pel desenvolupament d'un moviment singular i la interrelació entre dansa, música i vestuari, que el va convertir en símbol de la reforma de la dansa i l'escenografia. De fet, el títol fa referència a aquesta interrelació dels tres elements, a més del fet que era interpretat per tres ballarins.

Els expressionistes alemanys i els coreògrafs relacionats amb l'Ausdruckstanz (dansa expressió) van rebre influències de l'idealisme pragmàtic d'arquitectes com Walter Gropius (primer director de la Bauhaus) o Mies van der Rohe. Volien fer conèixer l'essència natural de la matèria, l'estructura arquitectònica del múscul, del tendons i de l'os.

No podem deixar de citar el francès Maurice Béjart, renovador als anys seixanta amb el seu Ballet du XXe siècle, instal·lat a Bèlgica i posteriorment a Suïssa. Va ser capaç d'arribar a molta gent amb el seu missatge a través de la dansa, d'omplir sales, teatres i estadis, amb una dansa provocadora i irreverent per a molts en els seus inicis, en una tendència basada en un eclecticisme que conjuga les formes clàssiques i modernes. El fet que el seu pare, Gaston Berger, fos filòsof, podria haver influït en les idees i l'obra del fill.

Pina Bausch (1940-2009) és una de les grans figures de la dansa contemporània. Nascuda a Alemanya, introdueix el concepte dansa-teatre innovant i enriquint els nostres temps. Directora primer de la Wuppertal Opera Ballet, que més endavant es convertirà en el Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. L'autora observa i tracta de parlar del que ha observat. La seva és una observació de la vida, que després tradueix a l'escenari. El procés de composició amb els ballarins ha suposat una forma de treballar singular, on el ballarí intervé d'una manera lliure i creativa en la gestació de l'obra, a través de la improvisació, però és la coreògrafa qui selecciona i tria el que formarà part de la peça. Rolf Borzick ha estat un dels escenògraf i col·laboradors més rellevants de l'autora; a través d'una imaginació fantàstica ha recreat amb terra, aigua, flors i infinites textures un univers creatiu desbordant. Pina Bausch ha transcendit i influenciat nombrosos autors, dramaturgs i ballarins d'arreu, entre els quals es troben alguns coreògrafs del Ballet Contemporani de Barcelona, com David Vaughn.

2.4. Antecedents de la dansa a Catalunya

Per veure com es trobava la dansa a Catalunya l'any 1977, a l'inici de les creacions dels autors del Ballet Contemporani de Barcelona, cal entendre quina era la situació sociopolítica del segle passat. Ple de conflictivitat social, inestabilitat i amb diversos esdeveniments que es van succeir, com la monarquia d'Alfons XIII, la dictadura de

Primo de Rivera, la Segona República Espanyola, el gran daltabaix de la Guerra Civil, la dictadura de Franco fins a l'assoliment de la democràcia. Hem d'afegir a aquesta situació el fet que a Catalunya no hi ha hagut mai una tradició continuada de dansa escènica, però cal destacar persones i fets puntuals de certa rellevància que ens poden ubicar en aquest fil prim que s'estableix abans de la renovació dels conceptes artístics de finals dels anys setanta.

Hi ha tres dones que sobresurten a principis del segle XX perquè incorporen nous conceptes a la dansa: Tórtola Valencia (1882-1955), que s'identifica amb les tendències coloristes i exòtiques de principis del segle; Josefina Cirera (1889-1974), i Àurea de Sarrà (1889-1987), influenciades, totes dues, per la dansa de la nord-americana Isadora Duncan. Sarrà va ballar al Teatre Grec de Barcelona en repetides ocasions.

Joan Llongueres introdueix a Catalunya, a principis del segle XX, el mètode Dalcroze, que té els seus antecedents a Ginebra i que consisteix bàsicament a desenvolupar el sentit i el coneixement de la música a través el cos. El fet que es dediqués a formar molts joves a través de les escoles municipals en el període de la Segona República, i també posteriorment en altres institucions, va fer possible que Joan Tena i Joan Magriñà en fossin deixebles, i rebessin una educació basada en la llibertat de moviment, la curiositat i el creixement personal. Revolucions estètiques que es donaran en tot l'art després de la Segona Guerra Mundial arribaran també a Catalunya, i en l'àmbit de la música podem destacar Lamote de Grignon i Robert Gerhard, als anys vint i trenta. Ja als anys cinquanta, Joan Tena va ser un dels pioners a introduir a Catalunya el dodecafonisme en l'àmbit de la dansa i a reunir al seu entorn un grup d'artistes i intel·lectuals com Joan Brossa, Antoni Tàpies, Mestres Quadreny o Josep Guinovart, entre altres. Amb la seva companyia fa creacions pròpies de dansa i compta amb els ballarins Antoni Monllor, Pilar Llorenç i Consol Villaubí, per citar-ne alguns.

Joan Magriñà rep classes amb els Ballets Russos de Diaghilev al seu pas per Barcelona, i actuarà amb ells a París i Londres. Gran ballarí, coreògraf i pedagog, es responsabilitza de la direcció del cos de ball del Gran Teatre del Liceu, que es mantindrà fins a principis dels anys setanta, amb el qual revitalitzarà la dansa escènica clàssica i espanyola i estrenarà ballets propis. Aquests estils de dansa són els que amb més freqüència es podien veure abans i després de la dictadura de Franco, sobretot al Gran Teatre del Liceu, però ocasionalment sorgia alguna excepció allunyada dels canons establerts,

entre les quals cal considerar l'aportació molt imaginativa de Joan Magriñà amb la interpretació de *Polca del equilibrista* creada el 1932, que trenca esquemes amb una actitud molt transgressora. Es va presentar al cinema Urquinaona, la sala més moderna que es podia trobar en aquells moments. Javier Bagá relata de primera mà, en una entrevista realitzada al “mestre Magriñà”, les reflexions de com va ser creada aquesta coreografia:

La *Polca del equilibrista* de Blancafort la escuché por primera vez en un concierto. Me gustó, me gustó tanto que decidí bailarla. Con la *Polca del equilibrista* quise imitar bailando los equilibrios del funambulista pasando la maroma, por eso la bailaba en puntas. Además, había la vertical y unos pasos boca abajo y después de una serie de ‘grands échapées’ y ‘grands écartées’ terminaba en ‘grand écarté’. Imagínate, yo, con diecinueve o veinte años, haciendo estas cosas que no se habían visto nunca. (Bagá, s.d.)

Devia resultar sorprenent i innovador veure un ballarí a dalt de les puntes interpretant un ball que no pertanyia al repertori de la dansa clàssica i que mesclava la dansa amb el circ.

Malauradament gran part de la població no té accés a al Gran Teatre del Liceu, només hi té accés la burgesia catalana. Aquesta etapa significa el ressorgiment de la dansa després de la Guerra Civil, però qualsevol intent de modernitat queda reprimat per part de la dictadura de Franco. Fora del Liceu resten els ballarins de dansa espanyola i flamenc com Vicente Escudero. Magriñà fa possible que companyies internacionals de primera categoria tan dels EUA com de Rússia, i els cossos de ball dels grans teatres d'òpera europeus –Òpera de París, Covent Garden, Scala de Milà, entre altres– i el Ballet Nacional de Cuba, es puguin veure a Catalunya.

Durant la llarga dictadura l'exigüitat de noves propostes artístiques és la tònica generalitzada, exceptuant esdeveniments concrets, com per exemple la *Suite Bufa* (1966), orquestrada per Mestres Quadreny i Joan Brossa, acompanyats per Carles Santos i la ballarina Terri Mestres.

2.4.1. Nous corrents a Catalunya

A finals dels anys seixanta i principis dels anys setanta, Anna Maleras entra en contacte amb la dansa jazz i les tècniques de dansa moderna a Cannes. El Grup Estudi Anna Maleras neix de la seva escola de dansa inaugurada a finals dels anys seixanta a Barcelona. Dirigit per la seva fundadora, havia fet actuacions esporàdiques a partir de l'any 1972 i va ser un dels primers a irrompre en l'escena catalana, amb influències de les anomenades tècniques Graham, Horton i Limón, a més de la dansa jazz. Montse G. Otzet, referint-se a les tendències estilístiques seguides pel grup, exposa: “Amb els seus millors alumnes [es refereix als d'Anna Maleras] aviat forma un grup amb el qual presenta, el 1972, al Teatre Romea de Barcelona, un programa amb coreografies en les quals la influència d'aquestes tècniques de moviment noves és clarament assumida” (1994 : 18). El grup es va dissoldre l'any 1989.

Un dels referents importants de la dansa contemporània a Catalunya ha estat Cesc Gelabert. Va començar els seus estudis de dansa amb Anna Maleras. Ella recorda, dins el llibre *Cesc Gelabert*, com es van conèixer:

Als inicis del curs 1968-1969 jo estava a la secretaria de Teodora Lamadrid quan van aparèixer una noia i un noi. El noi s'escapava una mica dels esquemes dels nois d'aquella època. Era un xicot molt jove amb uns pantalons de pana que li eren curts, unes típiques espadnyes de pagès català, uns tirants amples i una bola de cabell arrissat, negre.

En aquells moments jo tenia la idea de trencar amb els esquemes del ballarí clàssic i de l'amanerament del mateix. Volia nois totalment diferents que caminessin per l'escenari i que el seu ball fos més natural, buscar un altre tipus de tècnica. Jo tot just començava a entrar en el món del jazz i del contemporani, però estava segura de poder treure aquest camí diferent. (García Ferrer & Rom, 1990 : 101)

Cesc Gelabert ja havia presentat els seus treballs per a més d'un ballarí a l'Aliança del Poblenou a partir de l'any 1972. Després, en solitari, estrena *Acció 0* al Palau d'Exposicions de Montjuïc l'any 1973, en un congrés de comunicació. Aquesta peça, subtítolada *La ment i el cos*, títol molt programàtic i tema que no abandonarà al llarg del seu recorregut, és considerada per Gelabert com l'obra clau. En paraules del ballarí, “amb aquesta obra comença tot” (García Ferrer & Rom, 1990 : 115). Va ser la seva

primera peça xamànica a la recerca d'un moviment autèntic i punt de partida d'allò que l'autor considera dansa.

Toni Gelabert, la seva germana, va col·laborar amb ell durant els primers anys de creació. L'any 1972 signa el disseny plàstic de *Formes* (García Ferrer & Rom, 1990 : 113). Cesc Gelabert diu que dins d'aquell període ella va ser "la col·laboradora clau". El 1976 coreografien junts *Acció I*, amb escenografia de Frederic Amat, estrenada a la galeria H. Jancovici a París. Aquesta obra i aquesta relació amb l'àmbit plàstic també és una de les seves constants des d'un bon començament. Posteriorment es va presentar a la Sala Vinçon i al Teatre Lliure de Barcelona, entre altres espais (García Ferrer & Rom, 1990 : 118).

L'Institut del Teatre, que tenia la seu al carrer Elisabets de Barcelona, gràcies a l'impuls de Fabià Puigserver, arribat de Polònia, i el suport del seu director, Hermann Bonnín, convida els primers professors de la tècnica Graham. A partir del 1973, amb la presentació al Teatre Capsa de la companyia de Sant Sebastià Anexa, s'esdevindrà un punt d'inflexió, on l'interès que comença a sorgir a Catalunya per la dansa moderna es veurà recompensat. El 1974 arriba de França Ramon Solé i funda el Ballet Contemporani de Barcelona, del qual es produirà a finals de 1976 una escissió on per una banda seguirà la Companyia de Dansa Ramon Solé i per l'altra el Ballet Contemporani de Barcelona, sota una direcció col·lectiva. La visió de futur i la complicitat d'Hermann Bonnín amb els directors de la companyia Anexa, José Laínez i Concha Martínez, fan que els incorpori com a professors de l'Institut del Teatre, i que a poc a poc vagin arribant a aquesta institució professors com Giancarlo Bellini, que imparteix la tècnica Limón, Gerard Collins i Gilberto Ruiz-Lang, professor de la tècnica Graham ja l'any 1977, i que restarà a Catalunya.

La situació amb què es van trobar els autors del Ballet Contemporani de Barcelona, Col·lectiu, acabant de sortir de la dictadura i començant la democràcia, per una banda era molt positiva, en el sentit que hi havia una gran eferescència quant a la creativitat que havia estat tan reprimida, però per altra banda, també hi havia coses en contra: no hi havia l'hàbit de veure dansa, no hi havia un públic format, no hi havia tècnics de cultura per contractar les noves propostes, tot començava.

CAPÍTOL 3

Història del Ballet

Contemporani de Barcelona

3. HISTÒRIA DEL BALLET CONTEMPORANI DE BARCELONA

Aquest capítol de la història del Ballet Contemporani de Barcelona conté el conjunt total de la producció coreogràfica de la companyia i la cronologia d'esdeveniments sociopolítics i culturals més rellevants que va viure el grup. L'objectiu és oferir una panoràmica global de la trajectòria del BC.B dins el període estudiat per contextualitzar la peculiaritat del moment històric en què es van desenvolupar els processos creatius realitzats, la significació de les seves obres i la transformació que es va anar produint des del seu naixement fins als inicis de la seva extinció. Per elaborar aquest capítol s'ha tingut en compte una part dels textos escrits per a la recerca prèvia a aquesta tesi (Boluda, 2007), revisats i ampliat, algunes dades del llibre de la mateixa autora (Ambrós & Boluda, 1997), així com relats dels protagonistes i d'altres artistes i col·laboradors, plasmats a través d'entrevistes i ressenyes.

La història de la companyia en els diversos períodes pels quals va transitar és un riu molt heterogeni que conté dues dècades diferenciades respecte a la seva organització i a les creacions realitzades. La primera dècada, compresa entre els anys 1977 i 1986, inclou el naixement del primer Col·lectiu que es va constituir, integrat per ballarins, coreògrafs, productors i tècnics, i els diversos grups que es van succeir fins a arribar a la semiprofessionalització de la companyia. La segona dècada, compresa entre els anys 1987 i 1996, es caracteritza per la transformació del Col·lectiu per consolidar-se com a companyia professional de repertori, que conviu amb les diverses companyies d'autor que apareixen a la meitat dels anys vuitanta a Catalunya i la celebració del 20è aniversari de la companyia. La darrera etapa del BC.B, que transcorre des de l'any 1996 fins a la seva extinció l'any 2001, no s'abordarà, pel fet que no forma part del període estudiat en aquesta tesi, si bé se'n fan algunes referències puntuals que hem considerat necessàries.

Les obres coreogràfiques i el context se situen en un temps, el temps en què es va produir tot i que té una forma aristotèlica: inici, creixement i mort, que va anar transformant el model de companyia. El context en què es va desenvolupar el grup va marcar profundament la seva trajectòria i va resultar ser, com veurem, determinant.

Hem desglossat cada dècada en tres períodes per poder comprendre millor els objectius i l'organització dels diferents col·lectius de persones que van dirigir el grup i els autors que van realitzar els heterogenis processos de creació, així com els moments

politicossocials que van poder influir d'alguna manera en la trajectòria del grup, els fets que van ser decisius per algun motiu concret i els que van suposar un moment rellevant o d'inflexió per a la companyia i les poètiques coreogràfiques realitzades.

3.1. Primera dècada (1977-1986)

3.1.1 Naixement del primer Col·lectiu (1977-1980)

Les circumstàncies politicossocials en les quals emergeix el Ballet Contemporani de Barcelona, Col·lectiu s'emmarquen en una delicada situació de canvis, en un moment polític intens, no absent d'incerteses –com en qualsevol moment de canvi–, però alhora generador d'esperança i il·lusió. El 20 de novembre de 1975, mort el dictador Francisco Franco, pren possessió com a cap d'Estat el rei Joan Carles I, que conserva com a president del Govern el franquista Carlos Arias Navarro. Aquest mandatari es manté poc temps al poder perquè està massa relacionat amb el règim anterior, i l'1 de juliol de 1976 presenta la seva dimissió. Paral·lelament a aquests fets, es produeix la declaració de Nacions Unides de 1975 com a Any Internacional de la Dona, esdeveniment que suposa l'eclosió de diversos moviments de dones que s'havien anat gestant en els extractes socials heterogenis d'aquell període. Les dones de barris i poblacions del cinturó industrial de Barcelona es van anomenar col·lectivament “feministes”, com demostra el fet que formessin part de la Coordinadora Feminista, ens sorgit a partir de les Primeres Jornades Catalanes de la Dona, celebrades del 27 al 30 de maig de 1976 al Paraninfo de la Universitat de Barcelona, que va demostrar que a Catalunya hi havia un moviment feminista, així com prova també el fet que a escala local es creessin Coordinadores Feministes com la del Baix Llobregat, per exemple (Fernández, 2013). El franquisme havia suposat un retrocés per a tota la societat, prohibint l'escola mixta, derogant la llei que permetia el matrimoni civil i la llei del divorci entre altres moltes coses. L'Estat va elaborar tota una legislació misògina sustentada en l'autoritat del pare i del marit i totalment discriminatòria per a les dones.

Cal recordar en aquest context que la dansa contemporània –igual que la resta de la dansa– ha estat sempre més practicada numèricament per dones que per homes, tot i que en el “poder” real ostentat per directores i coreògrafes de companyies ha estat relatiu. No és aquest, però, el lloc apropiat per estendre'ns en aquest plantejament, però sí que

convé tenir en compte fins a quin punt la dictadura franquista va resultar nefasta per a les dones en general, sobretot quant a la inferioritat de condicions que regnava en quasi tots els estaments. La consegüent presa de consciència de la seva situació, acompanyada de l'activisme associatiu declarat i de l'activisme individual, es va produir per part de les dones a les acaballes del règim dictatorial.

El 3 de juliol de 1976 és nomenat com a president del Govern Adolfo Suárez, que serà l'encarregat de mantenir relacions amb els partits polítics emergents. Són moments de tensió, violència i transformacions, com la que es produeix amb la votació de la Llei de Reforma Política, aprovada per les darreres corts franquistes (Toledano, 2006 : 74) i la celebració del Referèndum per a la Reforma Política el 15 de desembre de 1976, que donarà pas a la celebració de les eleccions democràtiques de l'any 1977 després de quasi quaranta anys de dictadura.

Enmig de les turbulències polítiques i socials de finals de l'any 1976 és quan es va produir una escissió al Ballet Contemporani de Barcelona. Per una banda, la majoria de ballarines i tècnics que estaven treballant en aquell moment a la companyia, i, per l'altra, dues ballarines i el seu director, Ramon Solé, que havia fundat la companyia l'any 1975 i li havia posat el nom. És evidentment paradoxal la denominació de la companyia per la contradicció que suposa el nom en si mateix –*ballet i contemporani* junts–, tot i que entranya la projecció futura, la idea del que el grup va suposar en els primers anys. Potser va ser una premonició o una reafirmació del clima cultural que imperava.

L'ambient que s'estava vivint a Catalunya en aquella època de revolució, entesa com a canvi, va propiciar en certa manera el desencadenament de l'escissió.

El grup més nombrós de l'escissió es va agrupar en un Col·lectiu que començà a treballar a les aules de l'Institut del Teatre, gràcies a la política de transformació i obertura que el seu director Hermann Bonnín va impulsar a l'Escola de Dansa. En resposta a una carta enviada per Anselmo García en representació del nou Col·lectiu, el 19 de juny de 1978, Bonnín reitera la voluntat de seguir col·laborant per ajudar el grup:

Us felicito, ben sincerament, per la trajectòria del vostre curs, que –si bé com dieu– en part, us l'ha facilitada l'ajut de la Caixa i la nostra col·laboració, en

una més gran part és deguda, ben segur, a la vostra excel·lent professionalitat i a l'esforç conjunt que heu realitzat.

És important que us seguïu mantenint en la línia iniciada i em plau molt de reiterar-vos la nostra millor voluntat de col·laboració, en la mesura de les nostres forces –que ja coneixeu– per a fer possible els vostres projectes.
(Altres documents 1. Annex2)

Aquesta col·laboració va durar del 1976 al 1980 i es va produir a la seu de l'Institut del Teatre del carrer Sant Pere Més Baix de Barcelona. Els assaigs es feien al matí, ja que la majoria de les classes de dansa de l'escola es realitzaven a les tardes.

L'escultor Luis Gueilburg, que va ser col·laborador de la companyia posteriorment, resumeix amb aquestes paraules el panorama i l'ambient que va respirar a l'arribar al país provinent de l'Argentina:

Yo llegué a Catalunya en el año 1978, era un proceso de cambio muy grande, realmente se sentía que España, y sobre todo Catalunya, estaban haciendo la transición, era un movimiento de mucho cambio social y, claro, el mundo de la danza todavía estaba en el siglo XIX. Después de los años 20-30, y entre la guerra, la posguerra y hasta la Transición realmente no había cambiado nada. Yo veía que el BC.B estaba en un proceso de nacimiento, de crear algo nuevo, algo quizás que en otros países se venía haciendo desde hacía mucho más tiempo pero que aquí no existía, entonces era una innovación y estaban creando un nuevo lenguaje, porque España no tenía ese lenguaje, no tenía la danza contemporánea; en el resto del mundo existía, pero con las connotaciones culturales del resto del mundo. Yo había visto danza contemporánea en Argentina muchas veces, en Méjico, y ya tenían una mayor envergadura porque era una cosa que se venía haciendo desde los años 50, y aquí nace en los 70, o sea que llevan 20 o 30 años de atraso y esto se notaba. (L. Gueilburg, entrevista 2005)

Sens dubte Gueilburg té raó quan diu que Catalunya no havia arribat al punt d'evolució quant a la dansa contemporània, i podem afegir que la majoria de comunitats d'Espanya encara més, pel fet d'estar més allunyades geogràficament de França i d'Europa en general. Però el Ballet Contemporani de Barcelona comptava amb l'antecedent de l'anomenat teatre independent, amb grups que feia alguns anys que s'havien constituït.

Tal com podem llegir a la presentació del programa del seminari “El teatre independent a Espanya: 1962-1980” que es va celebrar l’any 2016 a l’Institut del Teatre de Barcelona:

En les dècades dels anys seixanta i setanta del segle passat, els grups de teatre independent a Espanya, vinculats entre si pel seu rebuig frontal al franquisme i per la seva proximitat a l’escena alternativa internacional, van renovar l’escena des de la cultura popular, les aules universitàries, els circuits alternatius i la itinerància com a forma de representació. Va ser un teatre audaç que va incorporar llenguatges escènics contemporanis i que va sumar nous públics. El teatre independent va revolucionar els escenaris, cosa que va generar una llarga llista de companyies, trobades i festivals. La seva cronologia s’inicia el 1962, amb el naixement dels primers col·lectius, i finalitza el 1980, amb la seva autoproclamada dissolució durant les Converses de l’Escorial. (2016)

Es poden observar diverses similituds amb companyies teatrals com per exemple Comediants, fundada l’any 1971, quant a l’organització del grup i a experiències de creació col·lectiva sense director. També hi ha algunes característiques del teatre independent, com la importància de la improvisació en el procés de creació o el fet que tot el grup aportí idees per a la producció. Un altre paral·lelisme és el fet de trencar amb el ballarí o ballarina estrella i el cos de ball, primer actor i actors secundaris en el cas del teatre. La naturalesa col·lectiva és la que impera.

El novembre de 1977, al programa que edita amb motiu de la seva primera actuació, el Ballet Contemporani de Barcelona escriu una mena de declaració de principis que formula de la següent manera:

La dansa ha sigut fins fa poc un art de luxe. Per això té una evolució lenta comparat amb les altres. Ha estat en aquest segle on es pot dir que la dansa crea nous estils.

El Ballet Contemporani de Barcelona està format per joves ballarins que estudien la forma d’arribar a un estil actual dintre d’una base clàssica, componen i es regeixen ells mateixos i el seu art vol complir la missió, si

més no, d'aportar un esglaó per la dansa dins el nostre país. (BC.B, 1977a.

Annex 2)

La primera frase implica un posicionament polític del grup –entenent que es refereix a la dansa escènica–, ja que en aquells moments la dansa que es podia veure, exceptuant algun cas esporàdic, era la que programava l'elitista Gran Teatre del Liceu. Es podria dir que la companyia cercava fer una dansa alternativa social, política i cultural.

En el segon paràgraf, al referir-se a la forma de compondre i regir-se per ells mateixos, els components del grup estan donant a entendre la desjerarquització com a fórmula de funcionament pel que fa a la composició i al règim organitzatiu. No hi haurà doncs en un principi la figura d'un únic coreògraf i director de la companyia. Veurem que en l'edició del segon programa els integrants del grup es reafirmen en la seva vocació política editant a mode de presentació la següent frase: “El Ballet Contemporani de Barcelona (Col·lectiu) neix de la necessitat de crear a la nostra ciutat un exponent de la Dansa Contemporània que estableixi contacte amb les classes populars” (BC.B, 1977b. Annex 2). Aquesta ferma voluntat que el Col·lectiu ostenta des del seu naixement quant a la destinació del seu art, i que és una constant als inicis de la companyia, evidencia les relacions de dansa i política, per altra banda tan antigues com l'art i la política mateixos, però sobretot respon a dues preguntes essencials que els integrants del grup es feien: per a qui?, per a quina societat volen ballar?

El grup de joves es va organitzar en un Col·lectiu denominat per ells mateixos “en règim d'autogestió” (BC.B, 1977b. Annex 2), on les decisions es prenen de forma assembleària. Els animava la idea d'explorar noves tècniques i noves fórmules expressives, així com aixecar la veu en temes que els preocupaven socialment en consonància amb el moment sociopolític que s'estava vivint i la transformació que començava a experimentar la societat. Van ser pioners en la forma d'estructurar-se i en la manera d'entendre la dansa, volien arribar a la gent, buscaven un públic popular, i per acostar-s'hi no els importava ballar en escenaris improvisats enmig del carrer, en frontons o places de toros. Cal tenir en compte que en aquella època no hi havia circuits per actuar, exceptuant els teatres “consagrats”, i les representacions s'havien de buscar, tot estava per fer. En l'àmbit creatiu era un salt al buit per als ballarins que van començar a compondre peces curtes. Com apuntava el crític Joaquim Vilà i Folch al diari *Avui* (1979), l'inici del grup va consistir a “partint de les pròpies limitacions emprendre un difícil camí”. Referint-se a la presentació al Palau de la Música Catalana,

on el crític observa que, tot i les perspectives interessants del grup, afloren irregularitats tant en el treball de conjunt com en l'individual en l'aspecte tècnic, i els encoratja a escollir músiques i poemes amb molta cura perquè la denominació del grup, que inclou Barcelona, no sigui purament una referència a un lloc geogràfic.

En aquest primer període els components del grup compartien l'entusiasme i la voluntat de sintonitzar amb la dansa contemporània, que ja funcionava en altres indrets com a França, Bèlgica o Alemanya, però encara no havia arribat a Catalunya. Per tant, el que proposaven en el context del país era nou, i aquest factor va jugar a favor del Col·lectiu els primers anys.

Maria Rosas, ballarina i coreògrafa del Ballet Contemporani de Barcelona i posteriorment productora de la companyia Gelabert-Azzopardi i del BC.B, explica com altres països europeus van viure de forma molt diferent al nostre els processos d'evolució i trencament amb formes passades. Reproduïm de forma íntegra la resposta ja que ens sembla interessant la valoració que fa respecte a les parts positives i negatives de la situació:

Aquestes mateixes ganes de fer coses diferents i de trencar amb formes passades era un moment actiu i molt energètic, tothom tenia ganes d'expressar-se, per dir-ho d'alguna manera. La part més negativa de l'assumpte, que encara arrosseguem en aquest país, és que en el cas de la dansa no se sabia amb quina tradició es trencava, perquè aquí no hi havia una tradició de dansa clàssica com a la resta de països europeus. Hi havia una dansa espanyola, que continua sent una forma important d'aquest país, però la dansa contemporània quasi naixia sola, petiteta, una mica desprotegida i amb pocs referents tant per als que s'hi dedicaven professionalment com per al públic. Jo crec que això és una cosa que no s'ha solucionat al llarg d'aquests anys i encara s'arrossega. Quan veus les companyies de dansa contemporània a Alemanya o a Bèlgica, per exemple, tu, els teus pares i els teus avis, de petit, has vist companyies de dansa clàssica i has vist un procés d'evolució d'aquella dansa, així com ho has vist amb la pintura i amb la música i amb moltes coses. Has vist un pas de forma clàssica a un trencament i desenvolupament de les formes més contemporànies i la recerca de noves formes, nous valors. Aquí no tenies aquest trencament perquè no existia una tradició clàssica. La companyia de dansa clàssica va aparèixer molts anys després i a Madrid. Aleshores era una situació, què et diria, artesanal, que va

poder continuar gràcies a la passió i l'esforç de la gent que s'hi ha dedicat. (M. Rosas, entrevista 2005)

Rosas explica molt bé la situació en què es trobava la dansa contemporània en els inicis al nostre país, i en el context que va néixer el Ballet Contemporani de Barcelona, Col·lectiu.

El primer grup l'integraven Isolda Barbarà, Anselmo García, Máximo Hita, Òscar López, Cecilia Ojeda, Núria Tejedor, Dinora Valdivia i Amèlia Boluda. Carlos Ponce, que estava estudiant art dramàtic a l'Institut del Teatre, es va incorporar però només per un temps molt curt. Hi havia col·laboradors com Albert Álvarez, que s'encarregava de la regidoria, Joan Escrich de la luminotècnia, Ferran Aliot i Miquel Bonastre del so i Ramon Regada amb Fina Simó, que signaven com a Xasyia el vestuari. La professora de dansa clàssica Haydee Caycho i Gilberto Ruiz-Lang, de dansa contemporània, apareixen al primer programa del grup (BC.B, 1977a). L'experiència inicial va suposar una mena d'oasi enmig del desert, però amb gran sintonia amb el moment sociopolític de transformació que es vivia. Els programadors, el públic i la crítica observaven i participaven del fenomen amb il·lusió. A l'Institut del Teatre de Barcelona, on tot just alguns dels membres del Col·lectiu acabaven de completar els estudis, els estudiants reivindicaven amb el lema "Per un teatre no elitista" el fet que la institució deixés places vacants, com recollia el diari *Tele/eXprés*, 15 d'octubre (1977). Era el moment de les reivindicacions i dels canvis.

El mateix any, els treballadors de l'espectacle i el món de la cultura feien una vaga en protesta per la detenció del director teatral dels Joglars Albert Boadella arran de l'obra *La Torna* (Fàbregas, 1977). La societat civil s'organitzava i mostrava públicament els seus desacords, s'havia perdut la por i així ho recollien els diaris de l'època, començant per l'*Avui* que feia un any que es publicava.

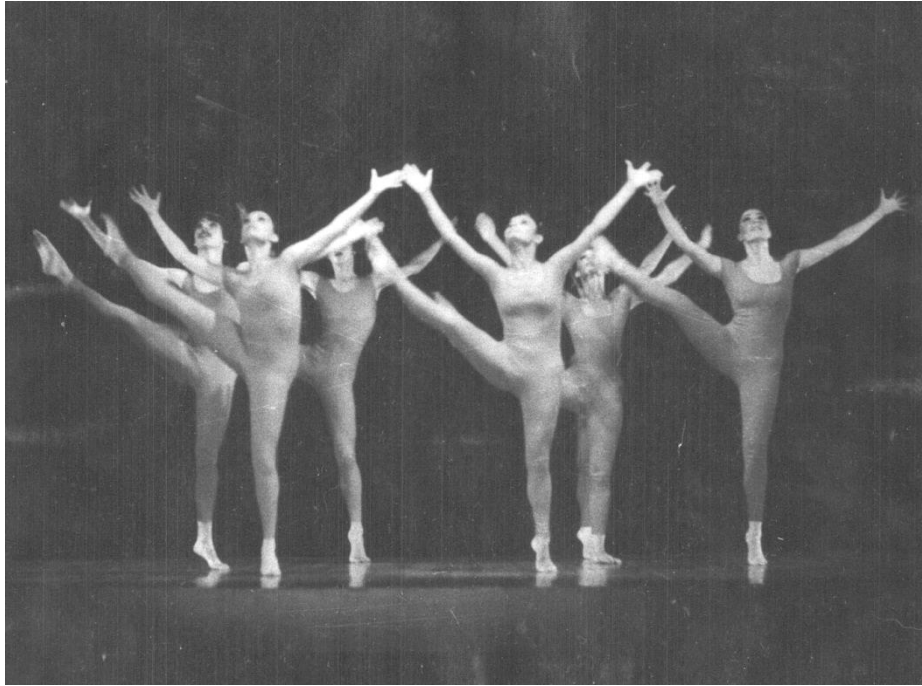


Fig. 1: Ballarins del BC.B, en un moment de la representació de *Divertiment* (1977). Fotografia: Fons BC.B

Després de nou mesos de gestació, el BC.B, sigles per les quals es va començar a denominar també el grup (el punt després de la *C* corresponia a *de*) va estrenar el primer programa (BC.B, 1977a) constituït per una sèrie de peces curtes elaborades pels ballarins: *Bases* del Col·lectiu BC.B, *Iniciació* de Cecília Ojeda i Dinora Valdivia, *Élégie* de Núria Tejedor, *Sarinda* d'Amèlia Boluda i *Imatges*, *Silenci* i *Divertiment* d'Isolda Barbarà. La presentació es va fer a l'Antiga Capella de l'Hospital de la Santa Creu, amb la col·laboració de l'Ajuntament de Barcelona i de l'Institut del Teatre. Tot seguit es presenten a la primera Mostra de Dansa Independent organitzada pel DAE, Departament d'Activitats Escèniques de l'Institut del Teatre, amb una petita variació en el programa, que introdueix *Andròmaca 1975*¹ i no presenta *Silenci*. La novetat era el fet d'incorporar al programa una coreografia del primer autor convidat pel grup, el mexicà Gilberto Ruiz-Lang.

Com observa Ester Vendrell, referint-se a la fundació del Ballet Contemporani de Barcelona, Col·lectiu:

[...] s'inicia així la vida d'un nucli artístic que durant vint anys va aglutinar creadors, mestres, ballarins, compositors i escenògrafs, va fer realitat els somnis de molts ballarins i va passejar per Espanya i sobretot Sud-amèrica el

¹ Institut del Teatre, 1977. "Andròmaca 1975" és com consta al programa de mà, posteriorment es troba escrit com a "Andròmaca-75".

nom de Barcelona. Aquesta primera etapa del BC.B va servir per impulsar molts joves a la creació i va comptar amb el suport i la complicitat de professors de l'Institut del Teatre i coreògrafs com Gilberto Ruiz-Lang i alguns creadors estrangers, que van imprimir professionalitat i ofici. (2008a : 101)

Aquest nucli artístic al qual es refereix Vendrell és el motor, plataforma i trampolí que conté molts dels desitjos de ballarins convertits en novells coreògrafs quasi obligats (ja que era l'única manera de poder ballar) i que van trobar en la figura d'Anselmo García el productor i mànager indiscutible de la companyia, que va obrir nous mercats per a la dansa contemporània de Catalunya. El BC.B va actuar a molts països de l'Amèrica Central i del Sud, en alguns dels quals es van presentar després altres companyies catalanes, com Gelabert-Azzopardi o Àngels Margarit/Cia Mudances, entre altres.

Les primeres representacions de la companyia, l'any 1977, van estar constituïdes per set peces curtes, una de les quals, *Bases*, peça fundacional d'autoria múltiple, va ser la primera composta pel grup; la resta de coreografies van ser realitzades per diversos autors. En termes generals, podem dir que aquestes peces són estilísticament una mescla de gèneres en el seu conjunt, on domina la base de la tècnica clàssica i la tècnica Graham. Tot i això, Miguel Montes afirmava al diari *La Vanguardia*, referint-se al grup, que “consiguen mantener una unidad coreogràfica que les irá definiendo por una personalidad propia e inconfundible” (1977). El que els dona unitat i singularitat, segons el nostre punt de vista, és la forma d'interpretar les coreografies, molt homogènia quant a la tècnica i l'expressivitat. Potser Montes es referia a aquests aspectes quan esmenta “una personalidad propia e inconfundible”.

Pel que fa a les temàtiques coreogràfiques i als patrons dramàtics “les primeres peces tenien moltes mancances”, tal com expressava Joan Abellán, que comentava el fet que el BC.B fos pioner com un desavantatge, ja que en l'àmbit creatiu o de teatre de creació no tenia patrons a seguir (J. Abellán, comunicació personal, enrevista 2005).

Però la bona acollida inicial per part del públic i de les institucions que els van aixoplugar els va facilitar la possibilitat de presentar-se més endavant a d'altres públics de la resta de Catalunya. Anselmo García, Dinora Valdivia i Amèlia Boluda destaquen com a primer nucli motor de l'experiència. A poc a poc s'hi van afegint components estables i alguns col·laboradors esporàdics. Sobresurten per les seves trajectòries

significatives posteriors dins els primers quatre anys del grup: Àngels Margarit, Francesc Bravo, Sandi Gorostidi, Juan Carlos García, Anna Teixidó i Álvaro de la Peña entre altres, que van continuar posteriorment el seu propi camí artístic.

La incorporació de Josep Sánchez va ser molt important pel que fa a les seves aportacions en l'àmbit tècnic, molt específicament en aspectes de so i pel compromís adquirit al formar part del Col·lectiu. Als inicis del grup els seus integrants havien de donar classes de dansa o fer altres feines a més de les que implicava la companyia per poder sobreviure i continuar formant-se. Bárbara Kasprovicz els impartia classes de dansa clàssica amb la metodologia Vaganova i Gilberto Ruiz-Lang dansa contemporània a partir de la tècnica Graham. Els dos eren professors convidats per l'Institut del Teatre de Barcelona. El fet d'escollir aquestes dues tècniques com a base de la formació i manteniment del grup va influir en el procés creatiu i la manera d'interpretar en aquella primera etapa, i també va aportar una certa homogeneïtat en el sentit d'unificar el vocabulari dansístic entre els diversos intèrprets.

L'any 1978 s'estrenaran les peces *Morpheo* de Cecília Ojeda, *Somni* d'Isolda Barbarà i Núria Tejedor, *Sorguiñak* del Col·lectiu BC.B, *Laia* d'Àngels Margarit i *Opció d'una diferència* d'Anselmo García i Amèlia Boluda, realitzades per integrants del grup. Es convida la coreògrafa nord-americana Gail Dockery, que crea *Dos dintre d'un*, una peça que, en paraules d'Anselmo García, “trata del reencuentro de un chico y una chica muy alegre y acompañado de un cuerpo de danza formado por siete bailarines” (Montaner, 1978).

Aquesta va ser la primera peça d'humor que va interpretar el grup, i va suposar una inflexió en la manera de treballar. El fet que la coreògrafa no fos integrant o propera al Col·lectiu i que tingues la peculiaritat d'abordar el muntatge de forma diferent a la resta d'autors que havien fet coreografies fins al moment va suposar un repte. La seva feina es va caracteritzar per extreure dels components diversos estats d'ànim i es va basar en l'alegria, fent una dansa de caire molt expressiu.

La presa de consciència de la situació de les dones, la seva alliberació i els moviments feministes que havien sorgit a Catalunya, creiem que van influir en la creació d'*Opció d'una diferència*, basada en la diferència de sexes i les diverses opcions d'aparellament. Aquesta coreografia exposava també la situació de supeditació de la dona a l'home i la violència de gènere. Així ho expressava Anselmo García, un dels seus autors, referint-se a la peça: “Esta coreografia plantea una reivindicación de tipo feminista, abarcando

muchos aspectos de la liberación de la mujer en una expresión artística” (Montaner, 1978).

El context que s'estava vivint l'any 1978 propiciava fer visible la lluita que sostenien les dones i el seu clam de llibertat. Rosa Cáncer, per encàrrec dels coreògrafs, va fer un poema sobre aquest tema que s'escoltava en veu en off abans de començar la coreografia:

Para sentirme libre
y caminar por el mundo
necesito que nada pueda atarme
que no sea yo misma.

Así, espacios pequeños
no me parecen cárceles
ni las cuerdas más fuertes
pueden sujetarme.

El viento es mi reja, mi prisión el aire
mi alma es la hierba que por todo nace
Y mi cuerpo la tierra
que entre libertad renace.

(Fons BC.B)

El cos de la dona ja no era un tabú social. Les dones i alguns homes que els donaven suport en parlaven i el reivindicaven per alliberar-lo. A *Laia*, d'Àngels Margarit, per exemple, es pren el cos de la dona com a origen de vida i es mostra també com la vida gira al voltant d'aquest cos.

Pel que fa al context, sacseja la societat el fet que es va produir el 15 de gener del mateix any 1978, quan es perpetra a Barcelona l'atemptat a la sala de festes Scala, atribuït a membres vinculats a la CNT. S'estrena l'obra teatral *La torna* d'Els Joglars, que acaba amb un consell de guerra a Albert Boadella, Ferran Reñé i Andreu Solsona i que provoca un moviment popular a favor de la llibertat d'expressió. El 6 de desembre del mateix any s'aprova en referèndum la Constitució Espanyola.

L'any 1979 el grup es presenta al Palau de la Música i al Teatre Grec de Barcelona, oferint algunes creacions d'autors convidats, com *Temporal*, de Gilberto Ruiz-Lang, on també la dona acapara tot el protagonisme a partir de la relació que existeix entre dona i natura. La peça agafa el nom del poema del mexicà Octavio Paz referit al cos de la dona i se n'escenifica el contingut, recitat amb veu en *off* del mateix autor i combinant entremig percussions. És interpretat per una sola dona o en ocasions per tres dones en forma coral.

En la montaña negra
el torrente delira en voz alta
A esta misma hora
tú avanzas entre precipicios
por tu cuerpo dormido
El viento lucha a obscuras con tu sueño
maraña verde y blanca
encina niña encina milenaria
el viento te descuaja y te arrastra y te arrasa
abre tu pensamiento y lo dispersa
Torbellino tus ojos
torbellino tu ombligo
torbellino y vacío
El viento te exprime como un racimo
temporal en tu frente
temporal en tu nuca y en tu vientre
Como una rama seca
el viento te avienta
El torrente entra en tu sueño
manos verdes y pies negros
rueda por la garganta
de piedra de la noche
anudada a tu cuerpo
de montaña dormida
El torrente delira
entre tus muslos
soliloquio de piedras y de agua
Por los acantilados
de tu frente

pasa un río de pájaros
El bosque dobla la cabeza
como un toro herido
el bosque se arrodilla
bajo el ala del viento
cada vez más alto
el torrente delira
cada vez más hondo
por tu cuerpo dormido
cada vez más noche

(Paz, 1962)

La dona en sa vella casa, de la coreògrafa grega Harris Antachopolou, també s'estrena el mateix any i és una reposició feta per Maria Rosas, ballarina del grup, que recrea a través del record les diverses etapes de la vida d'una dona. Rosas també realitzarà la coreografia *Els amants*, a partir del quadre de René Magritte del mateix nom, on la música de l'argentí Mauricio Kagel va suposar una forta aposta per la innovació, ja que el compositor contemporani era un absolut desconegut al nostre país. Barbara Kasproicz, la professora polonesa de dansa clàssica del grup, presenta *Història d'un soldat*, utilitzant un llenguatge clarament neoclàssic. També s'estrenen peces realitzades pels ballarins del Col·lectiu, que segueixen aprenent de forma autodidacta. Un exemple d'una forma diversa de conformar un muntatge és *El món infantil*, a partir d'un taller dirigit per Gilberto Ruiz-Lang i construït amb el material proposat per ballarins del Col·lectiu. Es repeteix la fórmula amb *Preludis*, que conté diverses peces a partir dels *Preludis* de F. Chopin, entre les quals destaquen *Vespre de tardor* de Toni Martínez, *La nina* de Sandi Gorostidi i *La mosca* d'Àngels Margarit.

Aquestes actuacions, que van servir d'altaveu i per donar a conèixer a un públic més ampli el Col·lectiu BC.B, els van obrir les portes de la primera gira per l'Estat espanyol. Trepitjant molts i diversos espais oberts i tancats, com ja s'ha dit abans, des de places de toros, frontons, petits i grans teatres, aprenent i equivocant-se damunt dels escenaris, el grup comença a conèixer «l'ofici». Estimulats per les actuacions que sorgien, els membres de la companyia es plantegen una triple exigència: treballar sota la direcció de coreògrafs experimentats, contrastar el seu treball amb el que es feia a Europa i integrar-se en els circuits professionals.

Mentre succeeixen aquestes activitats el país va avançant cap a nous esdeveniments sociopolítics. Un dels més importants és la consecució de l'Estatut d'Autonomia de Catalunya, que atorgava un règim proporcionant un cert autogovern i recuperava la Generalitat de Catalunya. Va ser, entre altres factors, la reivindicació popular a través de manifestacions amb el lema "Llibertat, amnistia i estatut d'autonomia" el que va forçar el Govern espanyol a la restitució de la institució catalana.

El 1980 és un any d'inflexió important. El Ballet Contemporani de Barcelona travessa fronteres per primer cop per presentar-se al concurs de Bagnolet a París i alhora observar què s'està fent a Europa. Va debutar amb *Passacaglia*, de Gilberto Ruiz-Lang, que guanyà el segon premi *ex aequo* en l'apartat de coreografies (Michelelle, 1980) i que amb el temps es convertiria en la icona coreogràfica de la companyia. Maria Rosas va rebre una menció d'interpretació pel seu treball en *La dona en sa vella casa*. Concretament, el diari *Quotidien* (L. B., 1980), en parlar de les mencions obtingudes, ressaltava els cossos que tenen plaer de ballar, i aquesta seria una de les característiques que creiem distingiria la companyia en els anys posteriors. Poc després, *Passacaglia* va guanyar una altra distinció important en el concurs de Colònia com també recollia *La Vanguardia* (1980 : 24). Amb aquesta notable carta de presentació, la companyia va aconseguir atraure l'atenció dels programadors europeus.

A partir d'aquest moment, les gires per Europa formarien part de la vida de la companyia i suposarien un canvi important en la manera de funcionar i organitzar-se. En una de les estades a França van veure l'espectacle *Viatge en mosaic*, del coreògraf mexicà resident a París Alex Witzman Anaya, pensat per al públic infantil i premiat pel Ministeri d'Educació Francès. Els va seduir l'obra i la tasca pedagògica que portava a terme i van convèncer l'autor perquè la muntés amb ells. Van descobrir així una nova línia d'actuació que els permetia contribuir a la formació d'un futur públic de dansa. Més endavant van coreografiar altres espectacles per a un públic infantil, com a compromís amb l'educació.

Va ser un any prolífic quant a la creació, en què van produir també les obres: *Somnis d'hivern*, de Raimon Àvila i el Col·lectiu BC.B, a partir del poema *Der Winter* de Hölderlin; *Sin estruendo y con gemido*, de Gilberto Ruiz-Lang; *Entrant la nit*, de Maria Rosas; *Ritmes i formes*, d'Esteban Brunat, i *Penélope*, de Gilberto Ruiz-Lang.

Aquestes peces eren d'estils molt diversos i s'hi podia trobar des de l'experimentació de *Somnis d'hivern*, on la peculiaritat de l'autor residia en la poesia, al romanticisme

d'*Entrant la nit* o l'expressionisme de *Sin estruendo y con gemido*. Es reconeixien també diversos llenguatges com el grahmià de Penélope o les influències de Nikolais a *Viatge en mosaic*.

Fins a l'any 1980 podem dir que els espectacles que es presentaven, conformatos per diverses peces curtes, eren molt eclèctics pel que fa a l'estil i l'estètica. Per una banda innovadors quant a les creacions i nous quant a la recepció per part del públic de Catalunya, gens acostumat a aquest tipus de propostes. Però per l'altra, es notaven els anys de retard d'Espanya respecte a les produccions d'alguns països d'Europa i Amèrica. La dictadura franquista i l'aïllament que va provocar havien fet que no existís pràcticament producció de dansa contemporània al nostre país, tret d'algunes excepcions puntuals. Serà a partir d'aquest moment que començarà a haver-hi referents.

El context politicsocial d'aquest període i els trets d'època característics de finals dels anys setanta a Catalunya, com les reivindicacions de llibertat individual i col·lectiva, de drets socials, creiem que van poder influir fonamentalment en dos aspectes: d'una banda, en la llibertat d'expressió quant a la recerca d'un llenguatge coreogràfic nou, en paral·lel a la conquesta de llibertats cíviques i, de l'altra, en la reivindicació de la llibertat de les dones i el seu cos a través de les obres coreogràfiques, coincidint amb les reivindicacions dels diversos feminismes.

La transició política després de la mort del dictador Francisco Franco, amb tot el que va comportar, i els moviments feministes de finals dels anys setanta van ser els trets principals que van poder influir en el Ballet Contemporani de Barcelona i els seus autors pel que fa a l'organització i producció de les seves obres, sent en aquest primer període un col·lectiu rebel i avantguardista, interessat a canviar la manera de fer les coses, en una època de canvis. La imatge de "Col·lectiu" perdurarà els anys següents, a pesar de la dificultat i laboriositat que comportava una direcció d'aquestes característiques. I, per damunt de tot, s'imposava la idea de professionalitzar-se.

3.1.2. Plataforma d'autors i etapa europea (1981-1983)

Aquests segon període de la companyia va coincidir amb els anys vuitanta, caracteritzats per una obertura de la societat espanyola. El moviment contracultural "La movida madrileña", tot i que va sorgir els primers anys de la Transició, es va generalitzar més tard cap a altres autonomies i va comptar amb el suport polític que

pretenia mostrar un canvi en la imatge d'una Espanya moderna. Aquest canvi, que també es va fer extensiu a Catalunya, va afavorir el BC.B en diversos sentits, però sobretot pel fet d'obtenir suport institucional per a les gires europees (coincidint amb l'entrada a la Unió Europea), que van marcar l'inici d'un nou període d'expansió per Europa i també per les diverses comunitats autònomes. S'inicia la normalització lingüística i comença a emetre TV3 com a pionera de les televisions autonòmiques.

L'any 1981 la companyia convida la coreògrafa anglesa Lydia Azzopardi, que en aquells moments era professora de la tècnica Graham a l'Institut del teatre, amb la qual s'estrena l'obra *Zebra*, amb composició musical de Steve Reich. Va ser la primera peça amb música minimalista que el grup interpretava, la dansa es caracteritzava per ser molt fluida i no precisament grahamiana. Hi van intervenir els deu ballarins que conformaven la companyia i el procés creatiu de la peça va resultar molt interessant pel fet de treballar amb un nou llenguatge coreogràfic tècnicament molt rigorós i depurat, que va contribuir a unificar la manera d'interpretar de les noves incorporacions de ballarins. Es va seguir apostant perquè alguns integrants del BC.B continuessin fent coreografies, com és el cas de *Gelosia* d'Amèlia Boluda, amb trets de paròdia cinematogràfica desimbolta, on apareixien dues dones ballant un tango com a reivindicació feminista. Ballarins que havien ingressat al grup van muntar també les seves peces, com la jove Laura Pérez-Cabrero, que va crear *Coloms de fil i cotó*, continuant fidels a la idea del grup de ser plataforma i escola de formació contínua de coreògrafs i ballarins. Aquestes tres obres es van estrenar al Grec 81. Es van succeir les invitacions a coreògrafs convidats, repetint el 1982 amb Gilberto Ruiz-Lang, amb *Muda imagen de la muerte*, i es va comptar amb Cesc Gelabert, que va muntar *Valeri, cor de lleó* per a cinc intèrprets, la primera coreografia que feia per a un grup que no era seu. Per poder interpretar aquesta peça, Gelabert i tots els intèrprets del BC.B. van realitzar un llarg treball per apropar el llenguatge personalíssim del coreògraf que, com escriuria posteriorment ell mateix, “entrava en la dialèctica entre la idea coreogràfica i l'adaptació als ballarins. Era una peça, com diu el seu títol, que es movia molt entre l'emoció i el lirisme” (García Ferrer, J. M. & Rom, M., 1990 : 124).

Les flamants institucions catalanes començaven a tenir-los en compte i van prendre part a les campanyes “Dansa a Catalunya” i als festivals internacionals de Santander, Valladolid, Olite i Dansa València. En aquesta època, al BC.B tothom hi feia de tot, el funcionament intern era artesania pura. Es venia l'aclaparadora precarietat de mitjans

amb l'esforç personal dels qui s'hi implicaven. I continuaven rebent classes, ara de mestres com la peruana Haydée Caycho.

A començaments del 1981 dimiteix el president del govern Adolfo Suárez. Durant la celebració de la votació al Congrés dels Diputats, on es preveia l'elecció de Leopoldo Calvo Sotelo com a successor d'Adolfo Suárez com a cap de govern, es produeix l'intent de cop d'estat conegut com el 23-F, amb el segrest del Congrés dels Diputats encapçalat pel tinent coronel de la Guàrdia Civil Antonio Tejero, un fet que commocionarà la societat.

Paral·lelament, al carrer van ser uns anys de protesta social, d'il·lusió i també d'incertesa, però les arts escèniques s'anaven obrint camí i el 4 de setembre de 1981 se celebra a Tàrraga la primera edició de la Fira de Teatre al Carrer. L'any següent el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) obté la majoria absoluta en les eleccions d'octubre de 1982.

El Ballet Contemporani de Barcelona segueix convidant coreògrafs i apostant per la innovació. Al Festival de Sitges de l'any 1983 s'estrena *Evidència*, del nord-americà David Vaughn. Aquesta va ser l'obra més atrevida, transgressora i polèmica presentada per la companyia al llarg de la seva història. Situada en l'estètica del teatre-dansa, va suposar una inflexió en la trajectòria del grup. Al diari *El Periódico*, González Pérez de Olaguer, il·lustrant la crítica amb una fotografia de l'espectacle, escriu:

Evidencia es una propuesta en la que hombres y mujeres expresan, con el lenguaje de la danza, sensaciones y emociones de la vida cotidiana. Es claramente un teatro visual, de imágenes, en donde la expresión corporal (un camino de la danza) alcanza cotas destacadas. A lo largo de las dos partes del trabajo, el espectador verá visualizaciones poéticas, que recuerdan la poesía escènica del poeta Joan Brossa. (1983)

Els crítics en general, parlaven de l'estètica i la forma de l'obra, que després de presentar-se al Festival de Sitges es va escurçar amb la retallada d'algunes escenes i la supressió de l'entreacte. Però pocs van incidir en les imatges de violència de gènere on homes i dones discutien i fins i tot es pegaven. El públic acostumava a quedar dividit entre els que marxaven del teatre abans d'acabar l'obra i els que els agradava molt.



Fig. 2: Assaig d'*Evidència* (1983). Local del grup, al carrer Domènech. Fotografia: Ros Ribas

David Vaughn també va coreografiar el mateix any *Fanon*, un solo de caire expressiu amb música de Luigi Dallapiccola. I seguint amb la voluntat pedagògica es produeix l'espectacle d'autoria col·lectiva *Sis al cub*, per al públic infantil.

L'etapa del 1981 al 1983 podem dir que es caracteritza per obtenir la confiança de les institucions i el fet de donar a conèixer la companyia a Espanya i Europa. Les peces que conformen el repertori que s'ofereix són més llargues, fins i tot arribant a ser un sol espectacle en algun cas. Les influències estilístiques segueixen sent molt diverses, sense seguir una línia coreogràfica concreta. La influència de coreògrafs més propers a les tècniques de Marta Graham, de Nikolais, fins a l'estil característic de Cesc Gelabert o el teatre-dansa de David Vaughn segueix sent notòria, però assimilades d'una forma particular, que dona a les obres un accent personal.

El grup va agafant confiança en ell mateix, però el volum d'actuacions que es presenta contrasta amb la precarietat per sobreviure dels seus integrants.

El context politicosocial d'aquest període i els trets d'època característics de principis dels anys vuitanta, com els canvis socials i econòmics i l'entrada a la Comunitat Europea, creiem que van poder influir fonamentalment en dos aspectes: en primer lloc, el país, a través del govern autonòmic, començava a tenir les seves pròpies propostes, com la normalització lingüística i l'inici de TV3 com a televisió autonòmica, i també buscava la representació catalana a través de les companyies artístiques de Catalunya, donant suport a algunes d'elles; en segon lloc, l'obertura cap a Europa va propiciar que

el grup rebés invitacions de diversos països del continent, de manera que va poder començar a internacionalitzar la seva tasca i alhora tenir més informació dels corrents estilístics europeus.

La confiança de les institucions, l'obertura cap a Europa i el suport de les administracions van propiciar que el BC.B comencés a assemblar-se a una companyia professional. D'aquesta manera, es va organitzar una formació estable que va passar a tenir una direcció col·legiada, es van millorar les condicions de treball i les representacions van assolir molta més repercussió, sobretot gràcies a les invitacions a diversos festivals de reconeguda trajectòria.

3.1.3. Companyia professional i Festival Òscar López (1984-1986)

Al llarg dels anys vuitanta es va desenvolupant la construcció autonòmica de Catalunya i de les seves institucions, així com el desplegament de les polítiques culturals. La Generalitat organitza el festival Dansa a Catalunya entre els dies 17 de gener i 2 de febrer de 1984 al Teatre Condal de Barcelona, amb la participació de Taba, Núria Olivé, L'Espiral, Àngels Margarit, Ivori, Avelina Argüelles i Barcelona Término, segons ressenya el diari *El País* (1984). A mesura que avança la dècada dels vuitanta, són més els grups i autors de dansa contemporània que van sorgint en un període d'ebullició, com el descriu Bàrbara Raubert:

[...] entre els setantes i els vuitantes, un moment molt singular d'ebullició de les arts del moviment al nostre país, quan es va conformar una mena d'identitat dansística lligada a la contemporaneïtat. (Riambau, 2012 : 34)

El Ballet Contemporani de Barcelona té competidors que també treballen per aconseguir representacions i fer-se un lloc en el nou panorama de la dansa a Catalunya. A diferència dels seus inicis, en què pràcticament no hi havia competència, ara cal esforçar-se més a trobar una singularitat que els defineixi. El BC.B opta per donar continuïtat a la idea primigènia de funcionar d'una altra manera, sense la jerarquia d'un sol autor i amb el funcionament que el va caracteritzar en els seus inicis, exercint de plataforma d'autors, impulsant joves a la creació i aglutinant ballarins, mestres i coreògrafs, alguns d'ells sorgits de la mateixa companyia, i altres, convidats. Les invitacions a autors reconeguts i amb més experiència continua.

Aquesta fórmula fa que el grup esdevingui una companyia de repertori, on un conjunt de peces conformen un programa, com s'ha fet els anys precedents. Quant a l'estètica que persegueix el grup, continua la voluntat de desprendre's del llenguatge après, sobretot de la dansa clàssica i les seves estructures. Es pretén aportar nous llenguatges i treballar de forma coral. No hi ha primers ballarins ni cos de ball, tots tenen les mateixes oportunitats i això forma part del moll de l'os ideològic de la companyia. Es fan extensives invitacions a compositors i escenògrafs per vincular-se amb artistes d'altres disciplines. L'any 1984, es produeixen canvis a l'estructura organitzativa del BC.B. Del nucli inicial només queden Anselmo García, Dinora Valdivia i Amèlia Boluda. El darrers anys han entrat i sortit de la companyia molts ballarins, alguns han arribat de l'estranger i altres se n'hi han anat, o han seguit la seva pròpia trajectòria com a coreògrafs. El funcionament amb una direcció col·lectiva ja no és viable, hi ha un desequilibri entre els que entren nous i els que ja porten uns quants anys. El context ha canviat i les realitats són unes altres, els nous ballarins s'integren a una companyia més professionalitzada. A partir d'aquest any la direcció és col·legiada. Dinora Valdivia i Amèlia Boluda s'encarregaran de la direcció artística i Anselmo García de la direcció gerent, però la participació en aspectes artístics i d'organització és compartida per ballarins i tècnics, intentant mantenir un funcionament democràtic.

Algunes coreografies tendeixen a incorporar la formalitat o l'estructura de Cunningham, com és el cas de *Plexiglàs o Metacrilat de Polivinil*, d'Amèlia Boluda, estrenada el 1985 al Saló del Tinell de Barcelona dins del marc del Festival Òscar López 85. Al mateix programa es van presentar *Metamorfosi*, de la sueca Ingegerd Lönnroth, una coreografia trepidant marcada pel ritme de la música de Domenico Scarlatti i el treball sobre el fons i la forma inspirat en els dibuixos d'Escher, i *Dos dies i mig*, de Ramon Oller. Amb aquesta peça havia obtingut el 2n premi coreogràfic Tórtola València'84. *Fases*, del coreògraf nord-americà Carl Paris, també s'estrena el mateix any. Aquestes coreografies tenen una influència estètica propera a la dansa moderna americana, però també integren el *look* dels anys setanta, com la roba de carrer a *Dos dies i mig* o els mallots de *licra* a *Fases*, que situen la peça en una estètica una mica *demodé*.

El grup no vol deixar de banda la divulgació pedagògica, sobretot després de les eleccions legislatives de 1982, amb la victòria del PSOE i el desplegament de polítiques educatives del període democràtic, que creen una consciència col·lectiva més propera als canvis que s'han de fer en pedagogia. El 1984 el BC.B estrena el *Petit teatre del*

gran univers, de Gilberto Ruiz-Lang, que s'inclourà dins del programa "‘La Caixa’ a les escoles".

Els esdeveniments artístics i les representacions teatrals proliferen amb relació als anys de la dictadura, i la dansa contemporània comença a viure un període prolífic. Però encara succeeixen esdeveniments que sacsegen la societat, com els atemptats al grup Els Joglars per la representació de l'obra *Teledium* que recollia *El País*:

Tres *cócteles molotov* explosionaron, en la noche del martes al miércoles, en una carpa teatral instalada en la plaza Mayor de Gijón, en la que se representa la obra *Teledium* del grupo Els Joglars. El atentado, cuyos autores no han sido identificados, se produjo una vez acabada la función por lo que no hubo que lamentar desgracias personales. (1984c)

La vaga general del 20 de juny del 1985 és la primera convocada després de la transició política i obre un cicle de vagues. Es desenvolupa en un context de post-Transició, en un règim d'indefinició, i provoca una sèrie de protestes posteriors que desencadenaran un canvi en la tendència de la mobilització obrera que modificarà les relacions laborals i el procés polític. Felipe González canvia el seu govern i comença una nova etapa, de reactivació econòmica. El 1985 s'aprova la llei orgànica que despenalitzava en tres supòsits l'avortament induït. Aquesta és una nova conquesta de les dones, molt reivindicada a les Jornades Feministes Estatals de 1985.

EL BC.B continua amb les gires americanes i el 1985 es presenten a l'Argentina, a Xile, al Perú i a l'Equador en el que serà posteriorment un no parar de gires americanes cap a altres països de l'Amèrica Central i del Sud, per donar-se a conèixer i intercanviar experiències amb altres grups, mestres i autors. La descoberta del potencial i la trajectòria d'alguns d'aquests països pel que fa a la dansa moderna i contemporània, provoca l'anhel de la companyia de crear i intercanviar experiències amb grups que també estan investigant nous llenguatges i que tenen estructures molt similars de funcionament i organització al BC.B. Alguns són també col·lectius que estan en escena de forma democràtica, no dirigits per un autor-director.

Així neix el Festival Òscar López, que ha estat una de les iniciatives més singulars i satisfactòries sorgides al si del Ballet Contemporani de Barcelona, gràcies a l'energia d'Anselmo García, ajudat per Joaquín Ramírez. L'Òscar va ser un excel·lent ballarí del primer Col·lectiu. Tenia totes les qualitats per fer una carrera memorable en el món de la dansa, però va morir als vint-i-dos anys. Els qui havien compartit amb ell gires,

assajos i actuacions van decidir retre-li un homenatge particular posant el seu nom al festival que feia temps que volien organitzar. Després de participar en diversos festivals europeus, al BC.B volien muntar-ne un de propi. Un festival que estigués obert principalment a les companyies llatinoamericanes, que eren les que ho tenien més difícil perquè se les considerés a Europa. Se'n van fer nou edicions. La primera va tenir lloc l'any 1985 al Saló del Tinell de Barcelona, amb la voluntat de crear un festival coreogràfic que pretenia valorar la imaginació més que no pas la tècnica. El va guanyar, amb molta diferència, el grup Danza Hoy, de Caracas, amb *Selva*. El 1986, altre cop al Tinell, els guanyadors van ser el grup de la Universitat de Costa Rica, que van destacar per la seva calidesa i alegria. El tercer festival se celebrà al Berlín Centre i el va guanyar la madrilenya Blanca Calvo, amb *Quinteto para una espera imposible*, encara que també hi van destacar Maria Rovira, de Trànsit, amb *Funcions complexes*, i Òscar Molina per la seva actuació a *La violetera*. En la quarta edició, que va tenir lloc a l'Institut del Teatre de Barcelona, es van emportar el premi els peruans del grup Integro, tot un descobriment de la dansa llatina d'avantguarda. També hi van tenir una actuació destacada els mexicans de Cuerpo Mutable. El Mercat de les Flors va acollir el cinquè festival, que guanyà, amb autoritat, un grup mixt de peruans i paraguaians, Unterweg. Tanmateix, la nota refrescant i humorística va anar a càrrec del colombià Jaramillo. La sisena edició fou la primera que se celebrà en terres de l'Amèrica Llatina, al Teatro Nacional Sucre, a Quito, Equador. En aquesta ocasió el guanyador va ser el mexicà Gerardo Delgado. La setena edició tornà a celebrar-se a Barcelona, al Poble Espanyol, a l'aire lliure. Els brasilers Endança es van endur el premi, però també van destacar Avelina Argüelles, Toni Mira i Álvaro de la Peña. La vuitena convocatòria va tenir lloc a Guadalajara, Mèxic. En aquesta ocasió va perdre caràcter de concurs, però per primera vegada les companyies van poder presentar una obra sencera i no solament un fragment. L'any 1993 va celebrar-se l'última edició, la novena. Tornava a ser una mostra no competitiva d'espectacles sencers. En nou anys, el Festival Òscar López va convocar més de mil ballarins i va presentar prop de dues-centes coreografies (Ambrós & Boluda, 1997 : 38-40).

Enrique Tierno Galván, alcalde de Madrid, mor el 19 de gener de 1986 i el seu enterrament és multitudinari. Va ser un alcalde molt popular que va fer molt per la cultura a Madrid generant una dinamització artística de la ciutat que va afavorir intercanvis i propostes singulars. Paral·lelament, a Catalunya es desenvolupa una major

sensibilització de les manifestacions artístiques en general i en particular de la dansa contemporània. Cada vegada es programen més espectacles de dansa contemporània i la societat comença a integrar-los. Gràcies a això, el BC.B fa moltes actuacions.

El 12 de maig de 1986 es celebra el referèndum sobre la permanència a l'OTAN, amb una ajustada victòria del vot negatiu a Catalunya, però guanya el sí al conjunt d'Espanya. L'1 de març, Barcelona presenta oficialment la seva candidatura per als Jocs Olímpics de l'estiu de 1992 i uns mesos després és escollida seu olímpica.

El mateix any Toni Mira és convidat a muntar la coreografia *Saxo de hielo*, amb música d'Steps Ahead i escenografia de Leonard Beard, amb la qual va obtenir el 2n premi Tórtola València'85. Restarà com a ballarí i coreògraf de la companyia durant uns anys. Es presenta al Saló del Tinell un treball conjunt insòlit, *Cal·ligrama*, una recreació poètica i humanista, amb la col·laboració d'Ovidi Montllor, que va posar en escena poemes de Salvat-Papasseit musicats per Toti Soler i Artur Palaudaries, amb coreografia de Dinora Valdivia. I aquell mateix any van presentar *Blau i blanc*, amb música de Carles Santos, escenografia de Ramon Ivars i coreografia d'Amèlia Boluda. Ricard Salvat els convida al XVIII Festival Internacional de Teatre de Sitges, que en aquells moments era la plataforma de presentació de nous corrents de dansa. Ricard Salvat ho recordava així:

O sigui que és una companyia que he seguit espectacle per espectacle, de seguida que vaig poder els vaig portar a Sitges, allà vam presentar *Blau i blanc*, que era molt bonic, i *Cal·ligrama*, i bé vaig estar molt satisfet de poder-lo presentar a Sitges. Jo a Sitges sempre presentava alguna cosa de dansa i triava molt bé. Ja que havia de ser de dansa i era festival de teatre, ara la gent ja accepta més quan fas una cosa de teatre ja és una mica tot, però aquesta ha estat una mica la meva lluita, acceptar que el teatre no sigui només teatre parlat sinó arts escèniques. Lluita a la vida professional i lluita a la vida universitària, per exemple doncs la meva càtedra s'havia de dir Història de l'Espectacle, a Madrid van dir *ui...este titulo no porque ya sabemos que Salvat si se lo permitimos es capaz de traernos a Lola Flores* i evidentment que l'hagués portat si hagués pogut i ho vaig estar intentant però finalment vam pactar que es digués Arts Escèniques perquè trobaven que no era tan compromès com dir *espectáculo* que ja té unes connotacions molt especials. (R. Salvat, comunicació personal, entrevista 2006)

Com a grup professional consolidat, a final d'any van celebrar dues fites importants: les primeres mil representacions i els deu anys d'existència del grup. Poc abans havien obert nous mercats mostrant les seves coreografies a Portugal i al Marroc.

Però el més important en les darreres produccions del Ballet Contemporani de Barcelona és el canvi evolutiu que s'ha anat gestant a poc a poc en el procés de treball. A diferència dels primers anys, en què la influència de les tècniques era més visible, el cos ha anat prenent importància, tal com ho expressen Víctor Molina i Riikka Laakso: “De ahí que la danza contemporánea, a diferencia de la moderna, no recurra a métodos, sino a procesos. Y habría que tener presente que un proceso es un ‘pro-ceder’, es decir, un ceder proyectado. La danza contemporánea ‘cede’ al cuerpo su propia investigación” (2012 : 295).

Aquest canvi en el procés, queda molt ben reflectit a la coreografia de Gilberto Ruiz-Lang *Retorno a la sombra* (1986): en el procés de treball, l'exploració del moviment que cada cos aporta dona pas a una experiència que va més enllà de la reproducció de passos tècnics.

El mateix any 1986, coincidint amb el desè aniversari de la companyia, el BC.B va estrenar nova seu. El petit local de Gràcia on treballaven ja no podia encabir la ingent activitat del grup. Així doncs, la companyia va traslladar-se a un espai de Sants que oferia prop de 1.000 m² aptes per a la dansa, situat prop del carrer Berlín i de la plaça del Centre. El van batejar com a Berlín Centre. Aquestes instal·lacions van tenir una gran significació tant per a la companyia com per a la dansa que es feia a Barcelona. El lloc aviat es va configurar com un espai de dansa obert a altres companyies i altres activitats, on es podien presentar espectacles de petit format comptant amb un equipament bàsic però força complet. A més de servir com a centre d'assaig i punt de trobada de la gent de dansa, hi va haver la intenció d'aprofitar-lo també per a l'explotació comercial com a cafè teatre. Van faltar els permisos. En tot cas, el Berlín Centre es va convertir en un focus dinàmic obert a tot tipus d'activitats relacionades amb la dansa. S'hi impartien classes, servia de local d'assaig, s'hi feien audicions, s'hi gravaven vídeos... A més del BC.B, va treballar-hi gent de teatre i de dansa, com Lindsay Kemp, Pilobulus, Carl Paris, Adriana Urdaneta, Barbara Kasprowicz, Víctor Ullate, Juan Sánchez, Carmen Roche o María de Ávila. Fins i tot, en un període en què hi havia obres a l'Institut del Teatre, s'hi van arribar a impartir cursos oficials de l'Escola

Superior de Dansa i Coreografia. El Berlín Centre, la casa més genuïna del BC.B, es va tancar l'any 1994 per problemes econòmics; es feia molt difícil mantenir-lo i les institucions no van ajudar. Com La Fàbrica, Bugé, Àrea o La Caldera, el Berlín Centre havia estat un espai molt prolífic de creació coreogràfica (Ambrós & Boluda, 1997:46).

L'etapa del 1984 al 1986 es caracteritza per la semiprofessionalització i expansió de la companyia. Els canvis en el funcionament organitzatiu fan que la direcció ja no sigui col·lectiva, es va perdent transversalitat i s'abandona la presa col·lectiva de decisions. S'observa en l'organització del primer Festival Òscar López una voluntat d'interrelacionar-se, conèixer i donar a conèixer diversos processos de treball de la dansa contemporània, més enllà d'Europa.

La diversitat d'estils de les obres, segons els seus autors, fa que no hi hagi una estètica única. El BC.B segueix a la recerca d'un estil propi que els doni identitat i que només troben, de moment, en la forma de moure's, vital, molt física, mediterrània. La preocupació per trobar aquesta coherència estètica pròpia, més enllà de l'expressionisme, les tensions, torsions, la caiguda del cos en la pèrdua de l'equilibri, de les diverses tècniques o la teatralització, són una de les crítiques a què s'enfronta la formació, però la focalització i els canvis en els processos creatius són cada vegada més conscients.

El Berlín Centre com a seu de la companyia i la seva dinamització com a centre d'assaig i creació per a altres grups, va suposar entrar en una nova etapa d'expansió, interrelació, i creació coreogràfica, així com situar-se com a referent docent, ja que diversos professors impartien classes per a professionals del sector. Com a centre d'activitats artístiques contemplava la formació de nous públics en la presentació d'espectacles, sent una altra tasca lligada a la relació oberta amb el barri, tant pel que fa a l'impuls a la docència com amb l'intercanvi amb diversos artistes.

En aquest període el que ha canviat del context és l'obertura de la societat i el fet que sorgissin altres companyies i creadors. Això va poder influir en la manera com es veia el BC.B, tenint en compte que en els seus inicis al país no hi havia pràcticament altres referents.

Creiem que l'obertura d'Espanya al món, després dels primers anys de democràcia, va propiciar, conjuntament amb el treball d'un excel·lent mànager, que la companyia actués molt per Europa i Amèrica durant aquells anys.

3.2. Segona dècada (1987-1996)

3.2.1. Nous reptes (1987-1989)

Les circumstàncies polítiques d'aquesta dècada no tenen res a veure amb quan va néixer el Ballet Contemporani de Barcelona, Col·lectiu, en plena transició política. Des que el 1982 el PSOE va guanyar les eleccions legislatives, moment que es pot considerar la fi de la transició política espanyola entre el franquisme i la plena democràcia, es va anar consolidant la progressiva normalització institucional i de la societat civil. La cultura i l'educació també es van veure implicades en les transformacions que s'anaven desenvolupant.

La posada en funcionament de noves polítiques culturals per part del govern central entre 1982 i 1988 i la transferència de competències a les comunitats autònomes van donar un impuls a la cultura en general i, en particular, van afavorir les companyies de dansa. Les vagues educatives de 1985 i 1986, arran de la política d'educació que va impulsar el ministre José María Maravall, van deixar una atmosfera carregada, que no es va normalitzar fins a l'arribada en el seu lloc de Javier Solana que, si bé no va acabar del tot amb la conflictivitat del sector educatiu, va tendir a normalitzar la situació.

En aquest context, l'any 1987 el Ballet Contemporani de Barcelona es va proposar fer un nou salt endavant. L'experiència d'haver treballat amb composicions de Carles Santos i Toti Soler l'any anterior, el 1986, va ser el tret de sortida per seguir fent-ho amb altres músics. Es va decidir crear el primer espectacle sencer per a adults: *Perfectament pedra*. Recordem, però, que l'any 1980 el grup ja havia presentat el seu primer espectacle sencer amb l'obra *Viatge en mosaic* del coreògraf convidat Alex Witzman Anaya, pensat íntegrament per a un públic infantil, amb el qual s'introduïa una nova modalitat d'espectacles de dansa, en un intent per formar el públic del futur i contribuir a la millora de l'educació a través de l'art del moviment.

En la gestació de *Perfectament pedra* hi van participar, d'igual a igual, quatre músics del grup Koniec: Xavier Maristany, Josep Palomas, Quicu Samsó i Joan Saura; i quatre coreògrafs del BC.B: Antonio Iglesias, Toni Mira, Dinora Valdivia i Amèlia Boluda, que també interpretaven la peça al costat dels ballarins Ulla Korjala, María Muñoz i Damià Pou. Es tractava d'un treball d'investigació conjunta sense idees preestablertes. Tots alhora, músics i coreògrafs, eren els responsables d'una amalgama de diverses

expressions artístiques. L'escenografia la va dissenyar el ballarí i coreògraf de la companyia Toni Mira.

La col·laboració de l'escultor argentí Luis Gueilburg amb el grup va fer possible portar-la a terme:

Un día tuvieron un problema con una escenografía de un ballet que debía comenzar a los pocos días. Yo les dije: “Traigan lo que tengan montado a mi estudio y yo en dos días o tres la acabo”. Así fue. Fue *Perfectamente piedra*.

[...] A partir de ahí ya participé más del trabajo vuestro, que me parecía interesantísimo, porque los artistas plásticos trabajamos más en solitario mientras que vosotros erais todo un equipo. Para mí cuando se hizo la presentación en el Saló del Tinell fue muy emocionante, saqué fotografías que aún debo tener por ahí. A partir de entonces me sentí más miembro del BC.B de alguna manera. (L. Gueilburg, comunicació personal, entrevista 2005)

En el cas de *Perfectament pedra* la dansa va integrar de ple els músics al seu discurs i va establir relacions amb altres artistes de diverses disciplines que es van implicar amb el projecte. El fet que el BC.B tingués la seva seu al Berlín Centre, com ja s'ha dit, va suposar un espai de trobada i dinamització d'idees entre diversos artistes, com és el cas de Luis Gueilburg, que tenia l'estudi i la casa al barri. Entre l'escultor i la companyia es va donar una sinergia molt interessant, i es van establir diverses col·laboracions. Gueilburg portava la seva filla a les classes de dansa que els integrants de la companyia oferien al barri de Sants, concretament al carrer Guitard 41, com relata l'escultor:

Al llegar aquí, mi hija, con cuatro años, muy ansiosa de hacer cosas, no le alcanzaba lo que le daban en la escuela y buscaba hacer idiomas, leer, siempre ha sido muy movidiza y buscaba hacer cosas. Pasé por un sitio donde decía que se daban clases de danza, hacía dos o tres años que vivíamos por aquí y apareció este sitio. El BC.B me llamó mucho la atención porque no se veía una escuela de danza comercial. Ella decía que quería bailar. Las escuelas que había por el barrio eran escuelas de ballet. En el BC.B no había ninguna secretaria, había un movimiento muy raro de gente que se movía haciendo sus cosas, cada uno lo suyo, no tenían casi intención de matricular a los chicos, no había una organización muy burocrática y organizada, y esto ya me atrajo. Yo me dedico al arte y la cultura de toda la vida y en cuanto encuentras algo que no es muy comercial ya ves que hay algo interesante ahí. Matriculé como pude a Paloma

haciendo un esfuerzo para que me cobrasen. A partir de allí cada vez que iba a buscarla o a traerla era toda una experiencia ver a todos los padres y lo que ocurría en el BC.B. Era algo interesante porque veía gente que se movía, que hacía su propio ballet, había unos espejos que tú veías pero no te veían a ti, con lo cual yo veía lo que ocurría dentro de las aulas mientras esperaba a mi hija. La situación con los padres era distinta a las que se dan en una escuela normal, había como un encuentro en ese lugar, en esas salas de espera que eran los pasillos, eran padres con otra visión de la educación de sus hijos. Hicimos relación con bastantes padres de aquella época que todavía mantenemos, muchos padres se ayudaban entre sí para llevar y recoger a los hijos. Paloma sigue teniendo relación con gente de esa generación de chicos que hacían ballet, o sea que han creado una semilla, digamos. (L. Gueilburg, comunicació personal, entrevista 2005)

Aquest entrar i sortir d'artistes i pedagogs a la seu del BC.B va donar molta vida a la companyia i va establir relacions artístiques com la de Luis Gueilburg, entre altres.

Perfectament pedra es va presentar el 20 d'octubre de 1987 a la sala Adrià Gual de l'Institut del Teatre de Barcelona, obrint la temporada de dansa organitzada per la Generalitat i l'Institut del Teatre. Per primera vegada el BC.B va actuar durant quinze dies seguits a Barcelona, amb el grup Koniec tocant en directe cada dia. Va ser un xoc important; Koniec era un grup inclassificable musicalment, que es movia entre el rock i el pop, i era la primera vegada que un grup d'aquestes característiques actuava en directe amb un grup de dansa contemporània de Catalunya. L'espectacle va marcar una inflexió en la trajectòria del BC.B, que va continuar des de aquell moment encarregant composicions musicals originals per a les seves obres. Tot i ser quatre creadors diversos, hi havia components de la coreografia que feien d'amalgama, i curiosament TVE es va interessar per l'espectacle, i es va fer una gravació de l'obra al Saló del Tinell. Aquesta gravació va ser guardonada amb un premi europeu de televisió, cosa que va animar el programa *La Danza* i el seu realitzador, José Luis López Enamorado, a continuar la tasca de difondre els espectacles de dansa i formar el públic.

Era la primera vegada que el grup Koniec componia la música íntegrament per a un espectacle de dansa. El procés de treball va tenir dues vessants, tal com s'explicava al diari *La Vanguardia*:

La colaboración con el Ballet Contemporani de Barcelona ha tenido dos vertientes, pues tanto han trabajado a partir de una idea en estado

embrionario, guiados solo por la imaginación, como adaptando de manera funcional los movimientos musicales a los movimientos que los coreógrafos han ideado para el cuerpo de baile, trabajando puntualmente sobre una imagen previamente grabada en vídeo. (Fondevila, 1987)

La formació musical partia d'un bagatge sòlid quant a la composició i també era capaç de suggerir idees a partir de la improvisació. El procés de creació va durar aproximadament sis mesos. L'espectacle va ser més ben rebut durant la gira per Europa, que s'havia fet abans de la representació a Catalunya, i per Amèrica Llatina que a la presentació a Barcelona. També es va presentar a diverses ciutats del Marroc. A la seva crítica, Anna Vidal feia aquestes observacions:

Los músicos están presentes en todo momento en el escenario y aportan con su trabajo un elemento de grato nivel. Nos encontramos con una propuesta que ha sido asumida con rigor y dignidad, pero que sabe a experimento cerebral, un tanto frío. El espacio está analizado exhaustivamente, las evoluciones apuran a fondo multitud de personalidades, el vestuario es agradable a la vista por su color, su textura, su diseño. Las luces juegan su papel con corrección, pero falta esa pincelada de magia que consigue arrastrar al público, convencer. (1987 : 29)

En paraules dels mateixos autors va ser volgudament un treball molt experimental. El grup Koniec tenia la temptativa com a premissa i per això es consideraven inclassificables dins dels estils musicals establerts. Els quatre coreògrafs també partien d'algunes premisses diverses quant a la manera d'abordar la dansa, però un dels objectius era trobar un llenguatge propi tenint en compte que definien l'espectacle com una creació col·lectiva, on el llenguatge era volgudament abstracte però amb el qual volien reflectir un món especial, la pedra com a punt de partida, testimoni mut de la vida que transcorre i la seva duresa.

Carlos Murias a la crítica del diari *El País*, en canvi, es va referir a *Perfectament pedra* així: “Las cuatro coreografías que componen el espectáculo difieren por su estructura pero no por su forma. Las cuatro versiones coreográficas se efectúan como un experimento, una búsqueda sobre el movimiento” (1987 : 37).

Per a alguns crítics i part del públic el tema de la recerca i l'experimentació era un fet normal en una companyia que tractava d'innovar en cada nou treball que presentava.

L'estrena a l'Amèrica Central es va realitzar a la Sala Covarrubias del Centro Cultural Universitario de México DF i l'obra va tenir allí i al Brasil molt bones crítiques en general, que valoraven sobretot la modernitat que arribava d'un grup de dansa contemporània d'Espanya, que treballava amb diversos creadors.

Es succeeixen canvis a la companyia. A finals de l'any 1987 Toni Mira deixa el Ballet Contemporani de Barcelona per fundar la seva pròpia companyia, Nats Nus; l'acompanya la ballarina María Muñoz. Ulla Korjala i Antonio Iglesias seguiran també el seu propi camí. Més endavant Dinora Valdivia torna a Xile, el seu país d'origen. Aquests esdeveniments suposen un moment d'inflexió i replantejament del grup després d'haver fet força actuacions, sobretot a l'estranger. Amèlia Boluda assumeix la direcció artística de la companyia i Joaquim Ramírez, l'àrea de producció. Un any després el BC.B va estrenar *Quomix* a Brasília, dins del marc del Festival Internacional de las Artes, i posteriorment el van presentar al Festival Internacional de La Habana, convidats per Alicia Alonso. Tornaven a fer front a un repte ambiciós, amb un projecte global i multidisciplinari que va requerir molts mesos per al procés de producció. La proposta de fer un espectacle sobre el món del còmic, en part per apropar la dansa contemporània a un llenguatge més accessible i popular, parteix d'Amèlia Boluda. A través d'histories de la vida quotidiana es tractava de reconstruir la violència, la bohèmia, el remolí, el frenesí i la tensió característics de la vida quotidiana a les grans ciutats.



Fig. 3: Guillém Cifré preparant l'escenografia de *Quomix* al Mercat de les Flors (1989). Fotografia: Fons BC.B.

Quomix, un vocable sorgit de la unió del vocable llatí *quo* (on) i l'anglès *mix* (barreja), té una estructura d'anada i tornada de les diverses historietes i vinyetes, filades sense pausa, que es representen com si s'estigués mirant un calidoscopi. L'espectacle el va coproduir el Mercat de les Flors i hi van prendre part diversos artistes: els pintors Guillem Cifré i Ana Juan; els músics Xavier Maristany, Pau Riba, Joan Saura i Quico Samsó; els coreògrafs Amèlia Boluda, la madrilenya Blanca Calvo, Òscar Molina, també assessor teatral de l'espectacle, i la mexicana Rosa Romero.

Dos universos iconogràfics amb les il·lustracions de Cifré i Juan van servir de punt de partida, se'n van escollir tres de cada artista: *Peatonos*, *Giradores* i *Baile de cornudos*, en el cas de Guillem Cifré, i *Havana Club*, *El coñac* i *Buscando lugar* d'Ana Juan. Al programa de mà s'hi podien llegir les paraules que definien l'espectacle, escrites per Pau Riba:

El espectáculo *Quomix* es una suerte de paréntesis o encrucijada escenográfica en la que, entrecruzándose, confluyen la ilustración, el cómic, la música, la danza e incluso el teatro. En consecuencia, lo mismo puede considerarse tanto una propuesta inter y pluridisciplinaria como una invitación, expresa y explícita, a la mixtura; es decir: mezcla, mestizaje, relación osmo-simbiótica entre distintas especies o sustancias de la galaxia artística. (BC.B, 1989. Annex 2)

Tres llenguatges diversos s'acobraven per donar cos a una mateixa proposta creativa. En aquest cas l'aposta de treballar més artistes junts va ser més forta i també es va fer un salt qualitatiu pel que fa a treballar amb mitjans tècnics. Lluís Mella i Constancio Simarro van signar el disseny de llums. A través d'un projector Pani Austria les il·lustracions es podien anar canviant, emmarcant així l'espai escènic dissenyat per Vicenta Obon. Es van muntar sis historietes fraccionades com si fossin vinyetes i les evolucions quasi gràfiques dels ballarins, amb l'escenografia de fons, podia apropar l'espectador gairebé a una revista de còmic dansada. El diari *Granma* de l'Havana ho descrivia així:

De pronto, al descorrer las cortinas, era como si los personajes que antes respiraban desde el papel, tomaran aliento en las tablas.

Con un ritmo vital y entrecortado como las tiras de los cómics, pasan las historias: Peatones: van y vienen los individuos atormentados, perdiéndose en la multitud de una gran ciudad. *Havana Club*: es el ambiente de un bar con sus personajes, en él se introducen los *Giradores*: un torbellino que arrasa con el orden interno. *El coñac*: un hálito surrealista envuelve el mundo solitario de un hombre que entreteje la tristeza con espíritus delirantes. *Baile de cornudos*: un triángulo amoroso y *Buscando lugar*: una mujer, silla en mano, reclama un espacio en el bar (la vida).

[...] Confluyen en *Quomix* la influencia de diversas corrientes en boga en el universo danzario. Como en una simbiosis –con rasgos originales en su contenido– están allí el abstracto mundo de movimientos del norteamericano Merce Cunningham, la sensualidad de la danza de Pina Bausch, el minimal-art, en la reducción y austeridad de los medios, la danza teatro, con el arte de los rudos contrastes, pero sin perder el carácter vanguardista. (Piñera, 1990)

El fet que els quatre coreògrafs tinguessin influències tècniques i estètiques diverses va donar peu a crítiques en el sentit que exposa el diari cubà, però l'estètica que dominava era la iconogràfica.

Madrid va tornar a acollir la companyia, que ja portava una trajectòria de tretze anys ininterromputs i que havia participat en la Muestra Madrileña, avançament del Madrid en Danza, aquesta vegada amb *Quomix*, del qual Julio Bravo, exposava:

Quomix posee momentos de evidente belleza, de acierto coreográfico; también pasa por altibajos y cae en el tedio. Pero son más aquéllos que éstos, salvados, en cualquier caso, por la interpretación de unos bailarines absolutamente identificados con el estilo –pies descalzos, movimientos repetitivos son los rasgos más sobresalientes–.

Es *Quomix*, en suma, un caleidoscopio impresionista, a través del cual se contempla, de una forma colorista, inagotable, bienhumorada, a golpe de viñeta, una manera contemporánea –qué duda cabe– de ser y de vivir. (1990 : 107)

És curiós observar que el fet de ballar descalços i els moviments repetitius suposessin una identificació absoluta de l'estil l'any 1990, al qual correspon aquesta crítica, si tenim en compte que el tipus de llenguatge dansístic emprat a *Quomix* era també un dels signes més importants de l'estil contemporani, on el pes i el flux eren els factors constitutius del moviment, acompanyat de l'alliberació del to muscular i allunyat de qualsevol referència al llenguatge de la dansa clàssica.

El Mercat de les Flors acull noves propostes de dansa i *Quomix* es programa a Barcelona després de dos anys de la seva estrena i d'haver fet moltes representacions a l'estranger i per Espanya.

El moment d'expansió de la dansa a Catalunya era evident, havien sorgit noves companyies com Lanònima Imperial, impulsada pel coreògraf Juan Carlos García, que també havia format part del BC.B, i el músic Claudio Zulian i creadors independents com Marga Guergue, Jordi Cardoner, Vicente Sáez i Andrés Corchero, a més de companyies d'autor que ja funcionaven, com Metros, de Ramon Oller, Mudances, d'Àngels Margarit, i Danat Dansa, amb la unió dels coreògrafs Sabine Dahrendorf i Alfonso Ordoñez, entre altres. La dècada tancaria amb el naixement del grup Bubulus, liderat per Carles Salas.

El fet que a partir de mitjans de la dècada dels anys vuitanta arribin a Catalunya companyies com Pina Bausch, Anna Teresa de Keersmaecker, Wim Wandekeybus, Trisha Brown, Karine Saporta i Jan Fabre, entre d'altres, és un al·licient per a les companyies catalanes i per al públic.

Aquests darrers anys, en general, resulten per als creadors d'un cert suport institucional, que arriba a la cúspide amb la celebració dels Jocs Olímpics de Barcelona 92.

Precisament arran de la proclamació de Barcelona com a futura seu olímpica, el BC.B presenta *Olimpia 87*. L'espectacle es va produir a partir d'una idea d'Anselmo García, signat pel Col·lectiu BC.B, per dur-lo a terme dins el programa infantil de "La Caixa" a les escoles". Aquesta és una coreografia en clau d'humor sobre els Jocs Olímpics, que critica la competitivitat mal entesa i valora, en canvi, l'esforç dels esportistes.

L'etapa del 1987 al 1989 el BC.B desenvolupa una nova manera de fer. Els espectacles sencers seran a partir d'ara l'objectiu de la companyia, que no vol renunciar, però, a treballar amb diversos creadors, coreògrafs i artistes de diferents àmbits. El fet que Dinora Valdivia, cofundadora del primer Col·lectiu i membre de la direcció col·legiada, hagi deixat el grup després de l'espectacle *Perfectament pedra*, fa que la direcció artística de la companyia recaigui en Amèlia Boluda i la gerència la continuï ostentant Anselmo García. Però la responsabilitat econòmica de la companyia a partir d'ara serà compartida únicament pels dos directors.

Per a la producció de *Quomix* es va incorporar a la companyia Joaquín Ramírez com a responsable de la coordinació general i els ballarins Giovanna Dalé i José Luis Sultán,

que ja havien participat a l'anterior producció i havien viatjat per l'Amèrica del Sud i el Marroc en les gires que hi va fer el grup. La mobilitat de ballarins se succeïa i s'incorporaren intèrprets com Carmelo Salazar –que restà poc temps a la companyia–, Ramón Baeza –que posteriorment va fundar amb Montse Sánchez la companyia Incepción Danza–, Rosa Dachs, Mariana Jaurouslasky, Dafne Pascual i Xavier Tur. Els nous ballarins s'incorporen a un funcionament diferent de la companyia respecte als anteriors col·lectius. S'intenta oferir un mínim d'estabilitat, amb un sou fix, i abonar a més les actuacions que van sorgint, com a fórmula per donar una certa seguretat als ballarins i que es puguin dedicar als períodes de producció de les obres amb més tranquil·litat. El BC.B continua sent trampolí per a ballarins i coreògrafs i després de celebrar el desè aniversari són ja molts els intèrprets que han passat per la companyia.

Aquesta nova situació, però, va comportar un canvi fonamental dins l'estructura organitzativa, i sobretot de participació, quant a responsabilitats, que ja no són compartides totalment per tots. En l'aspecte artístic, el fet de treballar amb el grup Koniec o amb músics com Pau Riba, escenògrafs o altres artistes ja no és suficient. Cal incorporar professionals d'àmbits de la comunicació i el màrqueting perquè la competència cada vegada és més gran. Les noves companyies sorgides a Catalunya, treballen molt bé i cuiden aspectes d'imatge com el vídeo, la fotografia o els programes de mà.

És per això que a l'edició del programa de mà de *Quomix* hi col·labora Edicions de l'Eixample, que donen una millor imatge de la companyia, que no vol quedar enrere respecte dels nous grups, que suposen una forta competència. De totes maneres, el BC.B, igual que altres companyies, segueix tenint el problema endèmic de la dansa al nostre país, l'econòmic. Els directors de companyies, que sovint són els autors mateixos o directors artístics, han d'assumir el pes econòmic de les produccions i mantenir les despeses de les companyies, repercutint sovint aquestes càrregues en els resultats artístics. Tal com reflexionaven Domènec Reixach, que aleshores era director el Teatre Nacional de Catalunya, i Joan Maria Gual, director del Mercat de les Flors de Barcelona durant aquells anys, a l'exhaustiu informe de Noguero, sobre la dansa a Catalunya a partir dels anys setanta, la solució és complexa:

Una possible solució –continua– potser seria garantir una certa estabilitat a un petit nombre de ballarins, per tal que no haguessin d'estar sempre pendents de la producció. Ara, si no hi ha producció, no hi ha subvenció, perquè se

subvencionen els espectacles i no les companyies. I aquest és un cercle viciós: els coreògrafs no tenen mitjans per establir ballarins ni, per tant, un aprenentatge i unes maneres de fer comuns, i tampoc no hi ha temps per reflexionar i alimentar-se entre un espectacle i el següent. Hauríem d'intentar que unes quantes companyies tinguessin una certa tranquil·litat estructural que els permetés tenir un mínim d'estabilitat que garantís l'exigència i el rigor dels seus treballs. Això demana temps, i si han de produir, fer gires, etc., no hi ha temps per parar-se a pensar.

Per a Joan Maria Gual, l'inconvenient d'aquesta cura és que “genera el problema d'una UVI que se't va omplint de gent i que, encara que sembli que fan bona cara, no pots donar d'alta perquè a fora saps que el pacient se't morirà. Però això genera un embús, i arriba un moment que ja no pots admetre pacients nous. Llavors, què fem? Els joves tenen tot el dret d'empènyer. Però els grans també tenen raó a queixar-se si els deixes abandonats. Falla el mateix de sempre: falten recursos i faria falta consolidar un públic que justifiqués la inversió social”. (2000 : 14)

Aquestes reflexions poden ajudar a entendre un dels problemes amb què es va haver d'enfrontar el BC.B a partir de la producció de 1989: la falta de “temps per pensar”, com diu Reixach, i temps per elaborar produccions amb tranquil·litat, precisió i rigor. El públic i la crítica a poc a poc també es van anar tornant més exigents. El fet de veure sovint companyies estrangeres feia inevitables les comparacions. Noguero, en el seu informe, segueix observant:

Cada companyia és un món. I per això a Sabine Dahrendorf, alemanya afincada des de fa anys a Barcelona, i Alfonso Ordóñez, tots dos coreògrafs i responsables de la recentment desapareguda companyia Danat Dansa, els sembla un problema el fet que sempre es compari entre companyies, quan el que caldria fer és valorar la coherència de cada trajectòria creativa considerada en ella mateixa i veure, per tant, quins han estat els seus propis processos creatius. "S'ha comparat massa i, per desgràcia, se'ns ha qualificat més que no pas s'ha intentat entendre'ns, quan, en canvi, hi hauria d'haver hagut una mica més de respecte per la inquietud creativa que fa que cada coreògraf busqui un possible camí personal." Fa anys que, a Barcelona, hi ha un munt de companyies que ho intenten. (2000 : 4)

Les paraules de Sabine Dahrendorf expliquen molt bé com veien el problema alguns dels professionals responsables de companyies, tot i que, al nostre parer, cal afegir que a partir de la segona meitat dels anys vuitanta, l'anomenada per Ester Vendrell "època daurada de la dansa contemporània", hi va haver molt talent i creativitat expressats a través d'autors i companyies més o menys consolidades, i que un dels grans problemes va ser que els responsables polítics no ho van saber aprofitar.

3.2.2. Maduresa fèrtil (1990-1993)

A principis dels anys noranta, Espanya es preparava per a dos esdeveniments importants: la celebració de l'Exposició Universal de Sevilla i els Jocs Olímpics de Barcelona 1992. El govern socialista dedicava fons públics al que seria un país observat pel món, al carrer s'hi vivia la il·lusió col·lectiva i el món de la cultura esperava amb gran expectació l'arribada de Barcelona 92. Efectivament, les Olimpíades celebrades a Barcelona van marcar un nou punt d'inflexió en el panorama cultural del nostre país. Catalunya va ensenyar la seva creativitat, i artistes com Comediants, La Fura dels Baus o Carles Santos, entre d'altres, amb un esperit innovador i plural, van mostrar una cultura cohesionada, agosarada, i alternativa als circuits més comercials. Barcelona s'erigia en una ciutat emergent, de referència cultural i artística per al món i associada a la modernitat. El 4 de juny del mateix any s'inaugura l'Espai de Dansa i Música de la Generalitat de Catalunya, ubicat a Barcelona, per donar un impuls a aquestes dues arts i proveir la dansa d'un teatre propi. Havia arribat el moment dels equipaments i les grans infraestructures. Els espectacles *Aquí no hi ha cap àngel*, de la companyia de dansa Metros, dirigida per Ramon Oller, i el recital *De Barcelona a l'Havana*, de la cantautora Marina Rossell, seran els primers a presentar-se al nou espai.

El Ballet Contemporani de Barcelona es prepara a principis de l'any 1990 per a la que serà la seva novena gira iberoamericana, on presentarà l'espectacle *Quomix* al Festival de Guadalajara 90, al V Centenario del Encuentro de Dos Mundos de Veracruz i al Danzaeuropa del DF, entre altres ciutats de Mèxic. Colòmbia i Cuba també convidaran el BC.B. És un any de moltes actuacions a l'estranger, la companyia girarà a més per Portugal, França i el Marroc. Es presenta al festival Madrid en Danza i a diverses ciutats del País Basc. Però a pesar de fer tantes actuacions, el grup travessa una crisi financera. En una entrevista feta al diari *La Vanguardia* exposen, referint-se a la gira per Iberoamèrica, que podria ser la darrera si no aconsegueixen superar la situació:

“Estamos pendientes de las subvenciones, no sólo de saber cuánto, sino cuándo las ingresaremos” (Fondevila, 1990 : 43).

Aquests problemes econòmics suposen una paradoxa enorme si es té en compte el moment que viu la companyia, que amb l'espectacle *Quomix* aconsegueix fer un salt endavant qualitatiu i, sobretot, comptar amb ballarins dotats d'una qualitat tècnica i expressiva superior a la d'altres grups d'intèrprets anteriors.

En paraules de Roberto Aguilar, crític i fotògraf mexicà:

En el espectáculo que presentaron en México en 1987, *Perfectamente Piedra*, ya se evidenciaba un rompimiento con el pasado, un intento de *aggiornamento* de forma y contenido. Pero no era algo acabado, se trataba de una transición no sólo en la concepción de la obra, sino de la compañía.

Esta vez se observa en *Quomix* un salto cualitativo palpable en la madurez de una compañía que se ha superado a sí misma aun a costa de sus componentes. La idea original ha permanecido, se ha incubado a través de varios elencos hasta encontrar los cuerpos adecuados para su expresión total.

(1990)

L'any 1991 el Ballet Contemporani de Barcelona segueix amb la línia d'experimentació que havia encetat amb *Perfectament pedra* i pren forma una proposta agosarada amb la presentació de *Fetitxe*, un espectacle atrevit i innovador. Amb coreografia d'Amèlia Boluda a partir de la idea del músic Xavier Maristany, es va crear un sòl sonor: un complex entramat de sensors connectats a un ordinador on els ballarins, en actuar-hi al damunt, accionaven ells mateixos la música que feien sonar amb els moviments del seu cos. Representant aquesta obra singular, el BC.B va viure la seva particular odissea olímpica, a remolc de Barcelona 92 i superada la crisi financera de l'any 1990. Van sorgir actuacions arreu, però un cop més, l'Amèrica Central i del Sud van ser els destins més conreats, com diu Ester Vendrell referint-se al BC.B: “...posiblement la companyia més coneguda en terres sud-americanes, amb les quals sempre els va unir un fort vincle i on van exercir d'ambaixadors de Catalunya” (2008c : 70).

La imatge d'Espanya al món havia canviat i Barcelona representava l'avantguarda dins una Europa també canviant, a partir de la caiguda del mur de Berlín l'any 1989, i engrandida per l'adhesió d'alguns països més. Catalunya continuava, però, amb el govern autonòmic conservador de Jordi Pujol, on contrastaven les polítiques esquifides i

raqúitiques envers la dansa amb l'èxit de les companyies i coreògrafs que treballaven al país i eren reconeguts per Europa i Amèrica.

Fetitxe parteix de dos conceptes oposats: l'univers ancestral i el modern. El primer representat pel fetitxe, les petites coses i les pèrdues. El segon, pel terra sonor, les noves tecnologies i l'inèdit paper de l'interpret ballarí i músic alhora. Va suposar un repte per a tota la companyia, sobretot pel fet de treballar amb tecnologia, i també per al públic, ja que era la primera vegada que se li ofería una experiència d'aquestes característiques.

Xavier Maristany va treballar colze a colze amb el grup per compondre la música i l'espai sonor, que interpretaven els ballarins polsant amb el peus sensors col·locats al terra o travessant cèl·lules fotoelèctriques penjades a banda i banda de l'escenari. El músic reflexionava així sobre la peça:

Ello hace que no haya nunca dos espectáculos iguales –comenta el autor–, aunque un espectador que viese la obra dos veces no notaría excesivas diferencias, porque los bailarines han ensayado mucho y saben dónde y cuándo deben pisar. La variedad depende mucho de las dimensiones del escenario.
(Piña, 1991)

A pesar de tenir moments d'harmonia, la banda sonora no resultava convencional, ja que es succeïen els sorolls de vidres trencats i fragments de música clàssica sonant de forma invertida i algunes seqüències pregravades en un ordinador que activaven i desactivaven els mateixos ballarins. Per contrastar aquest món tecnològic, hi havia en algunes escenes un saxo que sonava en directe, interpretat pel mateix compositor. El més innovador, en la nostra opinió, eren les accions provocades a l'instant pels ballarins en accionar els sensors, irrepetibles en el mateix temps exacte a cada funció, tal com exposava Maristany.

Els assajos de l'obra van durar cinc mesos, i respecte al procés creatiu de la peça els ballarins afirmaven que havia resultat especialment difícil “debido al tiempo interno de la obra. Debíamos estar todos en continuo acuerdo” (Piña, 1991). Els ballarins es refereixen al fet que a causa de la complexitat tecnològica havien d'extremar la precisió per tocar o traspasar el sensor adequat en el moment previst i estar molt pendents els uns dels altres. Van participar en el procés creatiu Martina Burlet, Beбето Cidra, Carmen Nájera, Joan Palau i Ester Vendrell. Rufó Gimeno s'hi va incorporar posteriorment substituint Joan Palau. Sobre la reacció del públic, Maristany expressava:

“El público la ha acogido muy bien en todos los lugares donde la hemos interpretado y algunos espectadores manifiestan su deseo de probar los sensores” (Piña, 1991).

El muntatge representava a més un gran repte tècnic, ja que era complex muntar el sòl sonor a cada teatre i que tot funcionés, especialment en algunes ciutats. Per exemple, a la ciutat de Zacatecas, a Mèxic, poc abans de començar la representació de *Fetitxe* era l'hora en què s'il·luminaven els carrers de la ciutat. Això va provocar una caiguda de la tensió elèctrica que va fer que no n'arribés la quantitat necessària al teatre i es va haver de buscar de forma precipitada un grup electrogen de suport. Durant algunes gires de la companyia era habitual actuar només un dia a cada lloc. Tota la companyia participava en el muntatge i calia fer sempre un assaig de l'obra sencera per assegurar-se que no fallés res i, sobretot, calcular els espais, absolutament relacionats amb el temps d'accionar els sensors.

Fetitxe es va estrenar a la Universidad de Màlaga el 28 de novembre de 1991, tot i que se n'havia fet una preestrena a Eivissa el mes de setembre. El BC.B va fer una àmplia gira per Mèxic, recorrent les ciutats del desert de Sonora, a més de Guadalajara i Mèxic DF. Diverses ciutats d'Espanya van veure *Fetitxe* durant l'any 1992 abans que aterrés a Barcelona, on es va representar durant quatre dies consecutius al Sant Andreu Teatre. Les crítiques de la presentació a la ciutat van ser desiguals. Montse G. Otzet es referia així a l'espectacle:

Pero el mundo ancestral, la magia de lo primitivo queda como simple referencia en medio de una estética moderna donde la elaboración coreográfica resulta limitada y con alguna que otra dosis de gratuidad, hecho que desluce la ejecución a cargo de unos buenos bailarines que superan las dificultades de precisión en la ejecución musical y soportan el duro ritmo de la obra. (1992)

Otzet també hi troba a faltar la comunicació amb el públic, per la manca d'emoció que destil·la la peça, i en conseqüència creu que es desenvolupa només a l'escena. Per contra, Xavier Pérez no parla d'emocions i a la seva crítica es refereix al temps i a l'espai de l'obra amb aquesta reflexió, intuïnt una complicitat secreta entre la dansa i la música:

L'articulació dels elements que constitueixen *Fetitxe* no es dona pas en el temps, sinó en l'espai: un espai autònom que, visualment, s'inscriu en las coordenades del que anomenaríem abstracció geomètrica (...) i que té com a

característica més remarcable la seva essència musical: Xavier Maristany apareix justament acreditat no tan sols com el creador de la música, sinó de l'*espai sonor*, que és l'àmbit físic en què es desenvolupa el moviment dels ballarins.

Aquests actuen com a instruments musicals en l'interior d'una quadriculada caixa de percussió, lliurats a un joc plàstico-musical difícilment analitzable en termes dramàtics. (1992)

Marjolijn van der Meer, a la seva crítica, es refereix a la companyia en general i ve a dir que després dels quinze anys d'experiència el grup, que descriu com un cas atípic en el panorama coreogràfic barceloní, no acaba de sintonitzar amb el públic de la ciutat, i que inclús ha gaudit de millor acceptació per terres llatinoamericanes que al seu propi país. Pel fet que la companyia portés uns anys funcionant i també a causa de les noves formacions que havien aparegut la segona dècada dels anys vuitanta, l'exigència era més elevada, ja que es podien fer comparacions respecte d'altres treballs artístics. Quant a qüestions relacionades amb la recerca d'un llenguatge coreogràfic propi per part d'Amèlia Boluda, la crítica exposa:

En este terreno, Amèlia no ha sabido o no ha querido desarrollar un lenguaje propio. Es en todo caso una creadora enigmática en cuya obra resulta difícil descubrir un sello capaz de identificar con nitidez sus creaciones. Esto no es necesariamente un defecto, e incluso se podría explicar por un deseo de la artista de mantenerse permanentemente abierta a la investigación. (1992)

La recerca d'un llenguatge propi era un dels paràmetres més valorats per algunes crítiques i crítics en aquells anys. Quan Laurence Louppe (2011 : 278) afirma que la presència sonora del llenguatge en la recerca coreogràfica desavé la tradició de la dansa, ens indueix a pensar que també ho fa el fet que el ballarí desafii l'imperialisme de la música no només per substituir-lo per altres fonts sonores, sinó pel fet de contravenir un ordre soterrat en el qual de forma implícita el ballarí ha de ballar i el músic ha de tocar. *Fetitxe* és un acte de rebel·lió contra aquesta norma no escrita, que ja havien contravingut Maristany i Boluda a l'espectacle *Zorn*, presentat l'any 1988 sense l'aixopluc del Ballet Contemporani de Barcelona. Segons Xavier Pérez: "En relació a *Zorn*, *Fetitxe* continua el diàleg entaulat amb el músic Xavier Maristany, aquí abocat a una investigació que explora encertadament determinats registres electrònics que doten l'escenari d'una peculiaríssima identitat sonora" (1992).

Fetitxe va seguir rodant i encara es va presentar quatre dies més a Barcelona, a l'Espai de Dansa i Música de la Generalitat de Catalunya. Simultàniament, els membres de la companyia continuaven rebent classes i tallers al Berlín Centre de diversos mestres, entre els quals destacava Enric Castán, professor de dansa clàssica que va contribuir a millorar la tècnica dels ballarins, que, sense apropiar-se d'aquesta tècnica, en alguns moments se'n servien per defensar les coreografies interpretades. Aquest aspecte de la classe quotidiana de la companyia sempre va ser molt cuidat i valorat pels diversos grups de ballarins que van integrar el BC.B i les diverses direccions artístiques que va tenir la companyia. Es tractava, tal com ho expressa Hubert Godard, de dotar els intèrprets d'un territori comú: "De ahí la importancia del 'curso' dado en el seno de la compañía, para crear entre los bailarines ese territorio común de conocimiento corporal, a partir del cual poder ponerse de acuerdo" (Loupe, 2011 : 232).

Aquest ritual de moltes companyies aporta un estat del cos comú i compartit pels ballarins que predisposa els cossos per establir el diàleg coreogràfic. Aquests espais compartits de la classe diària, o durant els diversos tallers proposats, resultava fonamental en una companyia on l'entrada i sortida dels ballarins era molt habitual i les procedències tècniques i estilístiques diverses.

La gira del Ballet Contemporani de Barcelona per Mèxic va propiciar que s'estrenés *Frida*, un homenatge d'Amèlia Boluda a la figura de la pintora mexicana Frida Kahlo i un retorn a tractar temes relacionats amb la dona i els feminismes. Aquesta temàtica s'havia iniciat amb els vents d'alliberació d'Espanya de finals dels anys setanta i havia estat influenciada per les idees de Simone de Beauvoir, el desenvolupament que havien tingut els feminismes a Catalunya després de la mort del dictador Francisco Franco i els intensos anys viscuts amb les reivindicacions i conquestes feministes de la dècada dels vuitanta. Com diu Conxa Llinàs:

Els feminismes de la Transició van saber conjuminar la confrontació d'idearis amb les lluites unitàries. Es van poder expressar moltes maneres d'entendre l'emancipació sense deixar de ser un moviment cohesionat que acceptava, respectava o discutia una gran diversitat d'opcions. [...] Les dones, només pel fet de ser-ho, comparteixen una sèrie de problemes que són interclassistes: lleis civils discriminatòries, sexualitat colonitzada, avortament clandestí, violència domèstica, invisibilitat històrica i cultural, desigualtat salarial, lesbofòbia. Totes aquestes problemàtiques, sempre amb

matisos, formaven part de la consciència feminista i es manifestaven a través d'una gran multiplicitat de grups. (2008 : 144)

Aquesta “consciència feminista” a què al·ludeix Llinàs bé podia haver sigut la que va propiciar des de l'inici la tria de temàtiques on apareixien les dones i les seves problemàtiques a diverses obres de Boluda i que va continuar al llarg de la seva trajectòria.

Sarinda, de 1977, va ser la primera peça feta en solitari i les dones n'eren les protagonistes. Després va venir *Opció d'una diferència*, l'any 1978, d'autoria compartida amb Anselmo García, on es feia una clara denúncia, entre altres coses, de la violència que pateixen les dones. Aquesta va ser una incursió en aquesta temàtica poc present a la societat catalana de l'any 1978 i menys en espectacles de dansa. *Gelosia*, una peça estrenada l'any 1981, tenia una escena que ridiculitzava de forma subtil la gelosia entre dones. D'alguna manera es volia testimoniar que la rivalitat femenina poc ajudava a la superació de les problemàtiques que encara patia aquest col·lectiu. Després de més d'una dècada les dones i les seves lluites seguien sent un motiu d'expressió per a l'autora.

Un altre dels temes i problemes que observa *Frida* és la mort, referida a la mort en vida a causa de la malaltia. Alguns poetes parlen de la corrupció corporal, del deteriorament del decurs de la vida, i aquest és un aspecte al qual també es refereix la peça, sense morbositat, amb l'actitud amb què la protagonista va viure la postració, però també amb l'horror que suposa la malaltia, tal com s'hi refereix Philippe Ariès, que cita uns versos de Pierre de Ronsard per il·lustrar-ho:

Pero el horror no está reservado a la descomposición *post mortem*: está *intra vitam*, en la enfermedad, en la vejez:

Sólo me restan los huesos, un esqueleto parezco,

Descarnado, demacrado, despulpado...

Mi cuerpo descende adonde todo se descoyunta. (2000 : 53)

Frida interpreta el deteriorament en el mateix sentit que Ariès pel que fa a la descomposició que suposa la malaltia i que pot arribar a ser una mort en vida, representades les dues a l'obra per la cadira de rodes, símbol del deteriorament físic i alhora d'un gran cansament vital. El vers final de Ronsard que cita Ariès, referent al descens del cos on tot es desconjunta, ens fa pensar en l'escena de *Frida* on queda

palesa la coixesa de la protagonista de l'obra, quan es representa la desconjuntura del cos a través de la immobilitat d'una cama. Però les ganes de viure de Frida són immenses. Lluitarà fins al final per les seves idees polítiques i la defensa de les dones indígenes, que li donaran forces per seguir batallant tot i la fràgil salut que la va perseguir tota la vida. Aquest esperit combatiu és el que li interessava a Boluda representar a l'obra: la dona forta a pesar de les fragilitats, la dona que mai es rendeix.

La música composta per Xavier Maristany s'inspira en les particulars bandes de carrer mexicanes; l'estrena absoluta es fa amb l'actuació en directe de l'Orquestra Simfònica Juvenil de Costa Rica, dirigida pel mestre Marvin Araya i amb les veus convidades de les cantants Ana Lorena Gómez i Evelyn López, al Festival de las Artes de San José de Costa Rica, el 16 de març de 1993.

La peça es centra en la vida i personalitat de Frida Kahlo, sobretot en l'aspecte humà per damunt de l'artístic. El tremp admirable que li va permetre superar els greus problemes físics que va patir des de molt jove, la lluita per la defensa dels seus ideals, la seva actitud com a dona i, per damunt de tot, l'exemple clar que l'art pot ser una forma de teràpia són els aspectes fonamentals que van servir de motivació per crear *Frida*. El fet de posar l'accent sobre l'àmbit personal de Frida Kahlo fa que prevalguin les sensacions i emocions, revelant en algunes escenes la tempestuosa i apassionada relació de Frida amb el pintor també mexicà Diego Rivera, els amants, les amants i el grup de companys *Los cachuchas*, artistes i revolucionaris que l'envoltaven.

De la banda sonora, essencialment "popular", se'n van fer diversos arranjaments a partir de la partitura original per a orquestra simfònica per tal de poder ser interpretada per una formació més petita, com es va fer a Berlín o València o amb música pregravada i amb un sol saxo en directe. En aquest cas, la instrumentació tímbrica alegre i potent contrasta amb la música en directe executada pel mateix compositor, que cospa el bategar del personatge, on vida i mort, amor, infidelitat, popularisme i cultura, emergien fins a convertir Frida Kahlo en un sentiment universal.

De la música, la crítica Marjolijn van der Meer deia al diari *La Vanguardia*: "La obra está construida con gusto y bien sostenida por una acertadísima partitura musical compuesta por Xavier Maristany" (1993 : 52).

En el procés de treball van participar els ballarins Vivianne Calvitti, Amèlia Boluda, Carlos Alberto Cidra, que posteriorment va formar la seva pròpia companyia, i Joan

Palau, que s'integraria més endavant a la companyia Mudances d'Àngels Margarit. El disseny d'il·luminació el va fer Pere Anglada i el dels figurins, Antonio Belart, amb una encertada absència de color, on el blanc trencat es referia a l'aspecte no pictòric de l'obra de l'artista mexicana, en què destaca l'exuberància de color. Van treballar plegats durant quatre mesos aproximadament a la seu de la companyia, el Berlín Centre.

Les crítiques van ser desiguals. Per exemple, el diari *El Universal* de Mèxic publicava la crítica feta a Berlín per anunciar la presentació de *Frida* a Mèxic:

El público berlinés premió con calurosos aplausos al Ballet Contemporáneo de Barcelona por su interpretación de *Frida*. [...] El espectáculo de danza, de gran riqueza y originalidad de movimientos y con acompañamiento musical inspirado en el folclor de México, recrea diferentes etapas de la vida de Frida. (EFE, 1993)

A Barcelona, Carmen del Val s'hi referia així al diari *El País*:

La autora frena y depura a través de la abstracción la voluptuosidad emocional que encierra la vida de su heroína. El espectáculo, bien interpretado, está estructurado de forma coherente, pero posee un ritmo desigual debido al discreto lenguaje gestual de ciertos fragmentos. (1993)

A la posada en escena de *Frida* hi destaca un tracte auster general. En contraposició a l'espectacle anterior, *Fetitxe*, amb força intervenció tecnològica, es va apostar per una estàtica sòbria i nítida que deixa sobresortir el perfil més humà de la pintora mexicana.

Amb aquest espectacle el BC.B voltarà per molts indrets, assaborint una maduresa fèrtil com a companyia professional consolidada, i actuant a llocs on es reivindicava a la dona, com per exemple a la Semana de la Mujer a Getxo (1995), mentre que el context cultural a Catalunya, després de l'eufòria de l'any 1992 arran de les olimpíades, anirà decreixent en part a causa de la reducció d'ajuts a la creació per part del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Com escriu Ester Vendrell, fent una radiografia de la situació d'aquells anys, “la realitat coreogràfica quedava restringida i acotada segons les possibilitats econòmiques de les subvencions. Cap altra via era possible per la dansa, descartat el finançament privat que era inexistent i menys el mecenatge” (2008a : 107).

A finals de 1993 el Ballet Contemporani de Barcelona comença a ressentir-se seriosament d'aquesta davallada econòmica i abandó institucional.

3.2.3. Cap al final (1994-1996)

El clima polític que es respirava a Espanya l'any 1994 era de tensió; el president Felipe González va començar l'any amb la garantia del suport parlamentari de Convergència i Unió, que governava a Catalunya, però acorralat pels escàndols de corrupció i per una oposició que no havia paït la derrota de les eleccions de 1993. Les dimissions que es van anar succeint van afavorir la davallada de la imatge governamental, tot i que durant el curs de l'any González va manifestar decididament la voluntat de mantenir-se en el govern.

Quant a la societat, era evident que la família tradicional havia entrat en crisi. Però també era clar que el paper social del nucli familiar, potser amb noves formes, seguia essent essencial. Des de molts sectors progressistes es demanaven avenços en la legislació i, sorprenentment, coincidint amb l'Any Internacional de la Família s'havien realitzat importants passos endavant per al reconeixement de les parelles de fet, fossin homosexuals o heterossexuals, amb l'objectiu que les parelles no casades que vivien sota el mateix sostre poguessin arribar a tenir els mateixos drets que els matrimonis. Es va anunciar una reforma legislativa que regularia les anomenades parelles de fet. Aquesta nova normativa afavoriria especialment les dones que, després de molts anys de convivència, s'enfrontaven al risc de quedar-se sense suport econòmic. Al país s'estava produint un canvi social i cultural que, com en molts altres països, també estava lligat en part al relleu generacional. La cultura catalana agafa embranzida, i durant l'any 1994, que se celebrava el centenari del naixement de Josep Maria de Sagarra, el teatre català va sortir de la crisi que arrossegava i va obtenir xifres molt altes d'espectadors. Al país es reformaven antics teatres i es representaven obres en llengua catalana i castellana, tant innovadores com modernes i clàssiques. El Festival de Tàrraga va ampliar les propostes i el Sitges Teatre Internacional va celebrar els 25 anys de trajectòria.

Pel que fa a la dansa, Ramon Oller, coreògraf i director de la companyia Metros, va ser guardonat amb el Premi Nacional de Dansa 1994. Joaquim Noguero es referia així a aquest fet: "Va ser el primer coreògraf de l'Estat espanyol, fora del mateix titular, que va fer una coreografia per al Ballet Nacional de Danza" (2000 : 5). Oller es revela com un dels coreògrafs i directors escènics més importants del país, alhora que continua la internacionalització de la dansa contemporània que es fa a Catalunya. Juan Carlos García, director de la companyia Lanònima Imperial, que havia treballat en els últims

temps al Tanztheater der Komischen Oper Berlin, també és a la primera línia d'actuació (el seu darrer treball, *Litúrgia de somni i foc*, es presenta al Teatre Nacional de Catalunya), l'any 2000 juntament amb Àngels Margarit i la seva companyia Mudances que s'havia presentat l'any 1999. La coreògrafa (premi Nacional de Dansa de la Generalitat de Catalunya), segons l'exhaustiu informe elaborat per Joaquim Noguero (2000) sobre la situació de la dansa contemporània des de finals dels anys seixanta, és també una de les creadores més rellevants del panorama dansístic de Catalunya, amb nombroses coproduccions de teatres i festivals a l'estranger. Per la seva banda, la companyia Mal Pelo, de Pep Ramis i María Muñoz, segueix consolidant-se i posa en marxa un centre d'investigació i assaig al mig del camp, a prop de Girona, que els donarà la serenitat que aporta la natura per a les seves noves creacions.

Enmig d'aquests esdeveniments, el Ballet Contemporani de Barcelona prepara la producció de *Temperaments*, que estrenaran al Teatre Prado, dins el marc del Sitges Teatre Internacional, convidats pel seu director, Joan Oller, l'11 de juny de l'any 1994, coincidint amb la celebració del vint-i-cinquè aniversari del festival, dedicat aquell any a la figura de l'autor contemporani català. Respecte a la dansa, la participació al festival d'autors catalans quedaria delegada, segons expressava Santiago Fondevila, així:

La danza catalana estará representada por tres de los creadores más sólidos. Ramon Oller (de quien Nacho Duato estrena y baila una coreografía en abril) estrenará *Mentides de debò*, el veterano Ballet Contemporani de Barcelona, *Temperaments*, con coreografía de Amèlia Boluda, y Lanònima Imperial, de Juan Carlos García, *Croàcia y Caminos*. (1994)

No era la primera vegada que el BC.B es presentava al Festival de Sitges. Ricard Salvat ja els havia convidat anteriorment quan havia sigut director del festival, amb les obres *Evidència*, l'any 1983, i *Blau i Blanc*, l'any 1986. Però els problemes econòmics de la companyia, que havien començat a ser seriosos el darrer any, s'agreujaven. El Berlín Centre, l'espai de creació, exhibició i dinamització de la dansa, seu del grup des de l'any 1986, deixa de rebre progressivament suport institucional per causa de les retallades de les subvencions. La companyia es veu finalment obligada a desmantellar i tancar un dels centres de creació contemporània de la ciutat de Barcelona, que també acollia altres companyies i feia una funció dinamitzadora envers la dansa, quasi una dècada després del seu inici. La Fàbrica, inaugurada l'any 1981 i nucli de treball de

Cesc Gelabert, també tancava l'any 1990, prop de deu anys després de la seva inauguració. Encara es mantenia, però amb constants dificultats econòmiques, Bugé, que havia començat a funcionar l'any 1984 com a espai de treball de la companyia Mudances d'Àngels Margarit, compartit amb Lanònima Imperial de Juan Carlos García, i centre d'activitats de dansa.

Altres espais, però, naixien amb la mateixa voluntat dinamitzadora, gràcies a l'energia i tenacitat dels professionals del sector: La Porta, que neix l'any 1992 i s'instal·la a la Sala Beckett, i La Caldera, un exemple que encara perdura avui dia, després d'haver estat ubicada a diversos barris de la ciutat.

Temperaments parteix de la idea de la diferència, en aquest cas de la diversitat caracterial de les persones i els diferents temperaments que presenten, la manca de tolerància i els malentesos que es succeeixen a la vida quotidiana arran d'aquestes diferències. Les paraules de Jean Paul Sartre van ser inspiradores d'aquesta coreografia, tal com s'anunciava al programa de mà en la presentació de l'obra: "Ningú no és com un altre. Ni millor, ni pitjor. És un altre. I si dos estan d'acord, és per un malentès" (BC.B, 1994. Annex 2).

La coreografia indaga les correspondències que poden tenir certs temperaments amb certes actituds dinàmiques i de moviment. La proposta es situa entre els quatre *humors* segons la teoria dels grecs: colèric, melancòlic, sanguini i flegmàtic, afegint altres característiques, com nerviós al sanguini o amorf al melancòlic. Cadascuna d'aquestes personalitats quedava assignada a un dels quatre ballarins que interpretaven la peça. El vocabulari que utilitzava cada ballarí s'identificava amb una d'elles i en cercava els trets més rellevants perquè fos prou recognoscible i absolutament diferenciat de la resta d'intèrprets. Elena García, Joan Purtí, José Luís Sultán i Amèlia Boluda van ser els ballarins que van estrenar la peça, i cadascun d'ells va aportar al procés de treball components interns del moviment dansat de la seva cinesi, rebuscat en el fil de l'invisible, mentre la coreògrafa cercava les gammes específiques de moviment per concebre una constel·lació que conformés el cosmos personal de cada personatge. Com diu René Thom:

La danza es un arte que se ejerce a partir de tan poca cosa: materia propia, organización de una cierta relación con el mundo. Tal es la tenue trama de la que el

bailarín dispone para construir un universo, un imaginario, un pensamiento, una demiurgia, dice René Thom, que es una “semiurgia”. El coreógrafo debe encontrar todo en sí mismo y en el otro en una relación específica. Y además el establecimiento de esta relación forma parte ya del trabajo de composición. (Louppe, 2011 : 223)

Aquesta relació de què parla Thom és la que es va establir durant la recerca i el desenvolupament creatiu de *Temperaments* des de el primer moment. La composició musical, a càrrec de Xavier Maristany, reflectia el caràcter de la gent, la seva “manera de ser” o d’interaccionar amb l’entorn. Els diferents “humors” es reconeixien a través de la instrumentació i l’estructura de la música per a la coreografia evidenciant la diversitat: des de la percussió (el terra) al saxo (l’aire) o la síntesi de l’electrònica.

El disseny dels figurins, d’Antonio Belart, volia ressaltar el caràcter de cada personatge, amplificant característiques que es podrien atribuir als diferents temperaments i a la relació establerta amb els quatre elements: el foc, l’aire l’aigua i la terra, i quatre colors del vestuari determinarien aquesta relació. Així que els personatges, en un principi, havien d’identificar-se segons l’element que els corresponia. Aquesta primera idea, però, va anar variant, de manera que finalment la vestimenta va acabar apropant-se més a les particularitats corporals de cada ballarí.

Es van fer poques representacions de l’obra ja que va ser l’any de la gran davallada quant a les contractacions i seguien agreujant-se els problemes econòmics que patia el BC.B des que va tancar el Berlín Centre. La companyia no disposava d’un local propi d’assaig i no va poder trobar cap institució o teatre que l’acollís. Els assaigs de *Temperaments* es van fer a un gimnàs de Badalona i, més tard, durant els darrers anys es va poder treballar de manera més estable a La Fusteria, l’escola de dansa Madó de Vilassar de Mar. El fet de veure’s obligats a produir una creació anual per poder obtenir subvenció no va ajudar. Com s’ha dit anteriorment, el sistema d’ajuts en aquella època era pervers, les companyies en general s’havien d’endeutar o demanar crèdits per tirar endavant les produccions i esperar que arribessin les subvencions aprovades amb anterioritat. La dependència dels bolos també era gran, i les poques actuacions que es contractaven de dansa pel país s’havien de repartir entre les companyies, sobretot a una Catalunya que no acabava de normalitzar l’exhibició de les produccions de dansa al seu territori. Com exposa Noguero:

El problema es deixa sentir sobretot per a les companyies històriques, que en un moment en què haurien de tenir una posició consolidada que els permetés treballar amb el rigor provat (i posat a prova) tots aquells anys, comproven com el país no dona prou de si i no els ofereix cap garantia. I, és clar, com diu Alfonso Ordóñez: "Arriba un moment que la gent necessita una certa estabilitat, i quan veus com el país està tractant els grups que vam sorgir al final dels vuitanta i que avui tenim una trajectòria, arriba un moment en què no vam poder aguantar més". I és que, com afegeix la seva companya professional, Sabine Dahrendorf: "Una cosa molt comprensible és que no deixin que t'adormis, i una altra de molt diferent és fer-te la punyeta directament un any rere un altre, perquè has de funcionar com una empresa, amb totes les tibantors que el dia a dia de la gestió interposa en el procés creatiu", sobretot si les subvencions arriben quan volen, però les obligacions tributàries i els sous dels ballarins no esperen. (2000 : 12)

A causa de les poques representacions de *Temperaments*, hi va haver poques crítiques i la peça no van tenir gaire ressò mediàtic. Tot i així, Marjolijn van der Meer escriuria en referència a la presentació que se'n va fer del 16 al 19 de juny de 1994 a l'Espai de Dansa i Música de la Generalitat:

La creadora se ha limitado a guiar y componer la obra. Ahora bien, a pesar de que todas las interpretaciones individuales resultan acertadas (queremos destacar a un excelente José Luis Sultán), el conjunto no llega más allá de uno de esos "workshops", o talleres, propios de un instituto de artes escénicas. (1994)

Temperaments era un espectacle difícil de classificar, no es podia considerar un espectacle experimental com *Fetitxe*, valorat pel seu vessant innovador i tampoc tenia una dramaturgia poderosa com *Frida*. La peça es podria contemplar com una extravagant fantasia o un mirall per a l'espectador, on mirar-se i rebuscar en el seu temperament.

La companyia segueix fidel a l'esperit de seguir apostant pels coreògrafs novells i el repertori construït a partir de diversos autors. S'encarrega una peça a Joan Purtí, ballarí del grup, que es comença a muntar amb producció del BC.B el mateix any 1994. Purtí idea *Murs*. La incomprensió, el rebuig i la impotència són sentiments que el coreògraf reflectirà a la coreografia, tal com ens revelen les paraules del mateix autor:

La lectura de dos poemes de Konstandinos P. Kavafis, *Les finestres* i *Murs*, em va suggerir la idea matriu d'aquesta coreografia: la soledat. En aquests dos poemes hi veig una soledat font de sentiments d'impotència, inseguretat i indiferència de l'individu davant la societat que el rodeja. Societat que imposa les seves normes, sense ser-ne l'individu responsable, ja que es troba formant part d'una xarxa que és incapaç de desarticular. L'individu necessita relacionar-se amb els altres, però sorgeix la dificultat de comunicació, la impossibilitat de poder-se expressar plenament, fins a arribar al punt en què l'omissió forma part d'un diàleg que sols podrà ser interpretat subjectivament. Aquestes idees es traduiran, des d'una visió personal, tant en el moviment, com en el disseny escenogràfic i en la música. (BC.B, 1995. Fons BC.B)

La composició s'encarrega a Xavier Maristany, tres ballarins interpretaran i desenvoluparan el moviment coreogràfic de *Murs*: Elena García, Xevi Dorca i el mateix coreògraf.

LES FINESTRES

En aquestes cambres obscures on passo
dies que pesen, camino amunt i avall
per trobar les finestres. Quan s'obrirà
una finestra sense consol.
Però de finestres no se'n troben, o no les sé trobar.
Potser val més que no les trobi!
Potser la llum seria un nou turment.
Qui sap quins nous afers no mostraria.

MURS

Sense cap mirament, sense dolor, sense respecte,
m'han bastit a l'entorn grans i altes muralles.

I m'estic ara aquí i em desespero.
No penso en res més: aquesta sort em devora el pensament,

perquè tenia tantes coses per fer, allà a fora.
Ah, quan construïen els murs, com no vaig fer-hi atenció!

Però mai no vaig sentir la remor o la veu dels qui els bastien;
sense jo adonar-me'n em van tancar lluny del món.

(Kavafis, 1975 : 25-31)

La producció s'estrena al teatre Atlàntida de Vic el 10 de juny de l'any 1995 dins del cicle perifèrics'95 (Programa *perifèrics'95*, maig-juny. Vic-Torelló. Annex...), la música serà composta per Xavier Maristany. Té una durada de vint minuts i es presentarà posteriorment al cicle perifèrics'95 de la ciutat de Reus i a la Sala Mirador del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, entre altres llocs.

El mateix any 1995 es va reposar l'espectacle infantil *Viatge en mosaic*, amb música de Jean Paul Dupuis per no deixar de banda el compromís de la companyia amb la formació de públics, que havia estat una constant des dels seus inicis, i també per retre homenatge al coreògraf mexicà resident a França Alex Witzman Anaya. La direcció i reconstrucció va anar a càrrec d'Amèlia Boluda i es va estrenar el 19 de novembre a la Garriga. Es fan representacions per diverses poblacions de Catalunya, abans d'aterrar a Barcelona del 26 al 31 de desembre, a l'Espai de Dansa i Música de la Generalitat de Catalunya. La pintora Eva Armisen s'encarrega de les il·lustracions dels cartells i programes i Noemí Suñol s'incorpora com a ballarina a la companyia. El grup havia començat en els seus inicis com a Col·lectiu, oferint espectacles per a infants amb coreografies no pensades especialment per a ells, sinó que s'escollien les peces més adients del seu repertori. Va ser precisament l'any 1980, a partir de la producció de *Viatge en mosaic*, que comença a crear obres pensades específicament per a aquest públic. En referència a la tasca duta a terme en aquest sentit, al programa del Teatre de l'Espai de Dansa i Música es podia llegir:

BALLET CONTEMPORANI DE BARCELONA -Espectacles infantils-

En homenatge al fa poc desaparegut Alex Witzman Anaya, el Ballet Contemporani de Barcelona, BC.B, reconstrueix l'espectacle "Viatge en mosaic" que fa coincidir amb el XXè aniversari de la fundació del ballet. Durant aquests vint anys el BC.B ha representat un total de quatre espectacles infantils.

1980- *Viatge en mosaic* d'Alex Witzman Anaya.

1982- *Sis al cub* del BC.B.

1985- *El petit teatre del gran univers* de Gilberto Ruiz-Lang.

1987- *Olimpia-87* del BC.B.

El BC.B va participar amb *Viatge en mosaic* en la campanya de “La Caixa” Dansa a les escoles. Varen veure aquests espectacles més de 60.000 escolars. (BC.B, 1995. Fons BC.B)

Paral·lelament, s’anaven succeint un seguit d’esdeveniments socials i culturals. Barcelona es va dotar de noves infraestructures culturals, entre les quals, el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), que s’havia inaugurat l’any 1994 al barri del Raval, va mostrar des dels inicis una forta implicació envers l’art contemporani. Josep Ramoneda en va ser el primer director i va establir en un moment donat un compromís amb la dansa contemporània. El 1995 s’obren les portes a la dansa i durant el Festival Grec es pot veure *Jinetes de peces sobre la ciudad*, de la companyia Danat Dansa, que comença una nova etapa com a companyia resident al CCCB l’any 1996. El mateix anys s’inicia una programació estable de dansa cada estiu durant el Festival Grec.

Noguero recull les paraules del sotsdirector-gerent del CCCB, Jaume Badia, que argumenta com la transversalitat de la programació del Centre podia facilitar l'existència d'un públic obert a determinades formes artístiques no narratives, com la dansa:

Tenim un públic que pot patir menys el tall amb determinades manifestacions de l'art contemporani, potser també perquè, d'entrada, ja és un públic predisposat que se'l sorprengui i que se li presentin creacions que no siguin de comprensió o de percepció o d'assimilació immediata; un tipus d'espectador predisposat a creure que per gaudir veritablement d'una proposta artística a vegades no n'hi ha prou amb una primera percepció i cal una mica més d'esforç. No voldria que sonés elitista ni vanitos, però hi ha manifestacions artístiques que exigeixen un públic dispost a fer un esforç intel·lectual de concentració i d'introspecció, a vegades fins i tot d'incomoditat inicial". En aquest sentit, "nosaltres sempre hem sostingut que hi ha un públic CCCB que és el comú denominador dels diversos públics que el centre té per a la música, per a la dansa, per a les exposicions, per als cicles de cinema o de vídeo; seria un públic amb una predisposició especial per a les propostes més pluridisciplinàries, que són les que han dominat el panorama creatiu els últims anys. (2000 : 11)

Murs (1995) va formar part d'una d'aquestes propostes pluridisciplinàries a què es refereix Jaume Badia. El dia 28 d'abril de 1996, coincidint que el dia 29 es celebrava el Dia Internacional de la Dansa, el BC.B va presentar oficialment el programa d'actes

previstos per a la celebració del XXè aniversari de la seva fundació i del que havien suposat vint anys de treball ininterromput, en una jornada teoricopràctica sobre la trajectòria de la companyia. La presentació va comptar amb el suport del CCCB. “Aquest és un marc idoni per fer-ho, ja que les nostres activitats sempre han tingut molta relació amb les altres arts contemporànies”, així ho expressaven els components del BC.B al programa de presentació (BC.B, 1996. Annex 2). Els participants van ser personalitats destacades del món de la cultura, com Delfín Colomé, un dels referents al món de la dansa, crític músic i diplomàtic, que va exposar “La situació històrica de la companyia en relació amb la dansa a Catalunya”. Era bon coneixedor dels dos temes, ja que havia convidat en diverses ocasions companyies catalanes de dansa i teatre, entre les quals s’hi trobava el grup, per actuar a països on ell era ambaixador d’Espanya o ostentava el càrrec d’agregat cultural.

“La dansa dins les arts escèniques i els espectacles del BC.B” va ser el tema escollit per Ricard Salvat, catedràtic d’Història de l’Art Dramàtic a la Universitat de Barcelona, director durant diverses edicions del Festival de Sitges i bon coneixedor de la companyia, a la qual havia convidat, com ja s’ha dit anteriorment, a estrenar algunes obres del grup al Festival.

“Dansa contemporània, emoció, diversitat i multicultura: aportació del BC.B per a la no exclusió” va ser el tema desenvolupat per Feliciano Castillo, catedràtic de Pedagogia de l’Escola Universitària de Formació de Professorat d’EGB de la Universitat de Barcelona.

Joan Brossa, poeta i dramaturg, com li agradava definir-se, va exposar “Els inicis de la Dansa-Teatre a Catalunya i les coreografies del BC.B representatives d’aquest llenguatge”. Brossa va ser un seguidor i entusiasta de la companyia, especialment interessat en les obres més d’avantguarda del grup i concretament d’*Evidència*.

L’any 1996 va ser un any d’inflexió per a la companyia, era difícil poder contractar coreògrafs convidats per a noves produccions, perquè hi havia greus problemes econòmics. *Frida*, *Temperaments*, *Murs* i *Viatge en Mosaic* eren els espectacles que seguien en exhibició, però la situació econòmica de les companyies de dansa en general era preocupant i en particular la del BC.B era crítica. Sorgien poques actuacions rendibles econòmicament pel territori, atès que la programació de dansa no estava

consolidada i la perversió del sistema d'ajuts encara complicava més les coses. Els ballarins no podien subsistir únicament amb el sou de la companyia; es tornava a èpoques passades on s'havia de tenir alguna altra feina.

Paradoxalment es repetien en certa manera les penúries econòmiques del grup als seus inicis, però en un context molt diferent, on moltes més companyies de dansa contemporània s'havien de repartir les poques actuacions que sorgien i els ajuts de les administracions. Els nous ballarins esperaven tenir consolidat com a mínim el sou de les temporades dedicades a les noves produccions, ja que amb les entrades econòmiques de les representacions no es podia subsistir; el BC.B s'apropava cada cop més a la fi.

Es van provar fórmules per aconseguir millorar la situació econòmica i apropar-se a un públic d'espectadors majoritari, amb peces més comprensibles. Així va ser com va néixer *La imaginación al poder*, un espectacle encarregat per la companyia SEAT. Va ser estrenat l'1 d'octubre de l'any 1996 a l'estand SEAT del Saló Mundial de l'Automòbil de París, amb coreografia d'Amèlia Boluda, música d'Eduard Altava, Carles Caldach i Pablo Vélez. Era la primera vegada que la companyia treballava per a una empresa privada que podia aportar una mica d'estabilitat econòmica al grup. L'espectacle es basava en dos conceptes: la cultura i la imaginació. Mostrava les característiques pròpies de la cultura mediterrània, la seva idiosincràsia i els seus trets diferencials. Les cinc coreografies que componien l'espectacle es referien a: l'amor apassionat basat en l'òpera *Carmen*, la imaginació inspirada pel personatge del Don Quixot, els colors de les pintures de Joan Miró, l'orgull d'una cultura diferenciada i la festa mediterrània. L'estètica era propera a la del videoclip. L'espectacle es va representar també a l'estand SEAT del Saló de l'Automòbil de Ginebra i Leipzig. La producció de l'espectacle corria a càrrec de Maria Rosas, que havia estat ballarina i coreògrafa de la companyia de forma intermitent entre els anys 1979 i 1982. Els ballarins que havien entrat a formar part de la companyia eren: Carlos Fernández, Enrique Guerrero, Asunción Noales, Gustavo Ramirez, Noemí Suñol i Montse Ventura.

Aquest darrer intent del BC.B queda molt ben recollit per Joaquim Noguero al seu exhaustiu informe, on exposa com autors i companyies fan esforços per mantenir-se:

De fet, algunes de les últimes obres dels històrics demostren les ganes d'acostar-se al públic. Gelabert confessa que el seu darrer muntatge, el més narratiu que ha fet

mai, el que recorre a codis que l'espectador majoritari pot tenir a mà per identificar i sentir el que veu a partir de la seva pròpia educació sentimental, "no l'he fet per fer-me famós a Europa, sinó perquè em semblava que podia agradar al públic català i espanyol". Hi ha una mica la intenció de contrarestar l'acusació d'alguns gestors sobre el fet que fins ara els creadors tampoc no hi havien posat gaire de part seva per ajudar a guanyar públic nou per a la dansa i guanyar-se la confiança de les altes instàncies, en un moment que, d'altra banda, els va tot en contra. Fins i tot a la civilitzada Europa, l'Estat es treu competències a favor de l'empresa privada: el prestigiós coreògraf belga Vandekeybus, per exemple, acaba de perdre la seva coresidència institucional. (2000 : 13)

Però a pesar de les penúries econòmiques, a finals de l'any 1996 s'imposà commemorar els vint anys d'existència del BC.B com ja s'havia anunciat el mes d'abril al CCCB. Ajustant-se al que va ser majoritàriament un dels principals objectius de la seva trajectòria, es va optar per fer una reconstrucció que aplegava, reinterpretant-les, algunes de les coreografies més emblemàtiques de la companyia. S'estrenà *Calidoscopi* a l'Espai de Dansa i Música de la Generalitat de Catalunya el 17 de novembre de 1996, que recull aquest esperit mostrant un tast de les diverses poètiques creades pel BC.B durant els darrers vint anys. En aquest espectacle, ballarins recentment incorporats al grup ballen fragments del que ja s'havia ballat: *Saxo de hielo* de Toni Mira, *Cal·ligrama* de Dinora Valdivia, *Perfectament pedra* (fragment d'Amèlia Boluda), *La dona en sa vella casa* de Harris Antachopolou, *Dos dies i mig* de Ramon Oller, *Quomix* (fragment de Blanca Calvo), *Frida* d'Amèlia Boluda i *Passacaglia* de Gilberto Ruiz-Lang. Amb aquesta mostra es vol retre homenatge a tots els ballarins, coreògrafs, compositors, escenògrafs, tècnics i a totes aquelles persones que durant vint anys van oferir part de la seva energia i talent al grup. Aquesta mostra panoràmica de les obres del repertori del BC.B va posar de manifest una de les principals característiques de la companyia: la diversitat i la voluntat de ser una companyia dedicada al repertori, que donava visibilitat a les idees d'autors que no tenien una companyia pròpia i, sobretot, a coreògrafs novells. Aquesta peculiaritat va ser un dels principals objectius de la companyia i va suposar un contrapunt a les companyies dites d'autor. Podem dir que el relleu al Ballet Contemporani de Barcelona, en aquest sentit, el va agafar IT Dansa, Jove Companyia de l'Institut del Teatre, que neix el mateix any 1996 com a projecte pedagògic creat per l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, com a curs de postgrau per al perfeccionament de la formació de joves ballarins i ballarines. La direcció artística és a

càrrec de Catherine Allard, formada com a ballarina al Nederlands Dans Theater i a la Compañía Nacional de Danza. Es van fer audicions per a ballarins menors de vint-i-tres anys provinents d'altres centres. Definien la nova formació amb un llenguatge clàssic amb coreografies contemporànies i la seva funció principal era facilitar l'entrada al mercat laboral dels seus integrants. Companyies com Lanònima Imperial, Metros, el Nederlands Dans Theater i altres van començar a agafar ballarins d'aquesta companyia. El paral·lelisme amb alguns dels objectius del Ballet Contemporani de Barcelona era notori. Ajudar els ballarins novells a consolidar-se professionalment fent pràctiques escèniques i presentar programes compostos per diversos autors, sent una companyia de repertori.

El Ballet Contemporani de Barcelona tocava a la seva fi. Com s'hi referiria, passats uns anys, un cop més Joaquim Noguero al seu informe, en un intent de classificar les companyies i els autors de dansa contemporània a Catalunya:

També formarien part d'aquest segon grup dues companyies històriques, pioneres de la dansa contemporània a Catalunya, però avui gairebé inactives. D'una banda, la companyia de la coreògrafa Avelina Argüelles, membre fundadora d'Heura, el prestigiós grup del qual també va formar part Àngels Margarit. I, finalment, el Ballet Contemporani de Barcelona, que en principi, si no el ressuscita algun dia la coreògrafa Amèlia Boluda, podem considerar mort després de celebrar el seu vintè aniversari a L'Espai el 1996. (2000 : 8)

Però el BC.B va complementar la celebració de l'efemèride amb la inauguració d'*Isòbara*, una exposició retrospectiva, realitzada pel pintor i escenògraf José Menchero, col·laborador de la companyia, que es va presentar al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona el 1997 i de la qual Joan Brossa en va escollir el nom i en va dissenyar els cartells. El mateix disseny va servir per al llibre editat per Columna, amb la col·laboració de la SGAE, sobre el Ballet Contemporani de Barcelona i els vint anys de trajectòria. "Calia fer memòria", com expressava Jordi Ambrós (1997 : 62), que va tenir cura dels textos del llibre.

Del període 1994-1996 en podem destacar, a pesar de les dificultats econòmiques, la continuïtat, com a una de les característiques més pròpies de la formació al llarg de la seva història, i la renovació constant dels seus membres. El BC.B es va saber mantenir com a entitat fixa, però sempre amb les portes obertes a integrar les noves energies dels més joves. La companyia retorna a l'esperit per seguir apostant pels coreògrafs novells i

pel repertori de diversos autors, després de la trilogia d'Amèlia Boluda amb els espectacles *Fetitxe* (1991), *Frida* (1993) i *Temperaments* (1994). Aquestes obres van posar en relleu l'estreta col·laboració artística entre Maristany i Boluda, iniciada amb l'espectacle *Perfectament pedra* (1987). El fet que el BC.B pogués triar quasi sempre les temàtiques que volia treballar va suposar una enorme llibertat per prendre decisions, com exposa Adshead: "Cuando el coreógrafo cuenta con la posibilidad de tomar decisiones sobre la temática, dispone de una cierta libertad en cuanto al manejo de los componentes y tiene la oportunidad de ejercer la imaginación" (1999 : 97).

Aquesta reflexió reforça la idea d'un dels objectius d'aquesta investigació referent a com van ser les poètiques abordades pel Ballet Contemporani de Barcelona i de quina manera les voluntats dels autors van poder influir, de forma més o menys conscient, en aquestes poètiques. Els components que conformen una coreografia, a què es refereix Adshead, van influir en l'estètica i decisions quant al llenguatge dansístic de les poètiques que van portar a terme els autors del BC.B.

Donant per entès, és clar, que la tria de temàtiques venia condicionada pel context: "Las coreografías existen en un entorno sociocultural determinado, en un tiempo y lugar dados" (Adshead, 1999 : 97).

Però la realitat es va imposar en un país en què els polítics no van saber o no van voler aprofitar el potencial cultural i artístic dels seus creadors i del moment creatiu que es va viure. En part, la creativitat nascuda a finals dels setanta, bé podia ser deguda al context sorgit de la reacció a quaranta anys de dictadura. Ester Vendrell reflexiona sobre aquest fet:

La dansa –com ja s'ha dit– ha estat únicament emmarcada en la política de la subvenció. S'ha subvencionat els joves creadors, les noves produccions, el suport a espais de treball, algunes beques, i s'ha donat suport a l'exhibició a partir de cicles i mostres. Tot això, però, amb pressupostos limitats que no anaven creixent proporcionalment a l'increment de grups ni a les necessitats de creixement de les infraestructures professionals de les companyies. (2008a : 104)

La història del Ballet Contemporani de Barcelona és la història d'un riu molt divers. El BC.B va fer costat a molts creadors i va impulsar autors i intèrprets, va tenir èpoques de desenvolupament més brillants que altres, sobretot al inicis, quan era companyia pionera, i va saber envellir fins a cert punt, però va arribar l'hora de l'ocàs. Es va anar apagant a poc a poc. Les transformacions dels diversos col·lectius i les diferents

direccions artístiques i organitzatives, conjuntament amb la gran quantitat i la renovació constant dels seus intèrprets, que van participar en aquestes decisions, més els autors que van conformar les poètiques de la companyia, formen aquest riu heterogeni. És probable que el context es mengés el seu projecte. Com deia Carles Santos, músic que el 1996 va compondre *Blau i blanc* per al BC.B: “Quan les coses comencen a néixer tenen tota la força, després potser s’instal·len de manera potser menys interessant però més realista” (C. Santos, comunicació personal, 2005. Annex 1).

Després de vint anys d’activitat ininterrompuda i de tots els canvis socials, polítics, culturals i estètics que es van succeir, el Ballet Contemporani de Barcelona es veu com un avi que va tenir els seus moments de plenitud i declivi i va contribuir activament a conformar el que avui també és la dansa contemporània a Catalunya, a través de les noves generacions d’autors i ballarins.

CAPÍTOL 4

BASES

Barbarà

Boluda

Hita

López

Tejedor

Ojeda

Ponce

Valdivia

4. BASES. Barbarà, Boluda, Hita, López, Tejedor, Ojeda, Ponce, Valdivia

Per situar el context en el qual es van iniciar els primers coreògrafs del Ballet Contemporani de Barcelona, aprofundirem en *Bases* (1977), una obra clau en la trajectòria de la companyia, ja que va ser la primera peça coreogràfica de creació col·lectiva del grup i tret de sortida d'una pràctica experimental. *Bases* constituirà, de fet, un manifest pràctic i iniciàtic, un manifest corporal i polític.

Bases explora alguns dels problemes que en el període de la Transició es revelen com a urgents per als membres del Col·lectiu. Concretament, la temàtica es refereix al cos humà i al món del treball, a l'alienació que suposa per als éssers humans la mecanització, i posa de manifest la relegació del cos. La idea de fer la peça entre diversos autors té a veure amb "l'esperit dels temps" que es respirava en aquells moments a Catalunya, i va suposar el primer precedent d'autoria múltiple del Ballet Contemporani de Barcelona.

També podem establir una relació causal directa entre el context històric i el fet que la companyia optés per un funcionament autogestionari. La significació del títol de la coreografia no és casual: *Bases*, en el sentit de posar les bases d'una manera nova de funcionar.

4.1. Marc contextual

Les circumstàncies politicosocials en les quals emergeix *Bases* s'emmarquen en una situació de canvis delicada, en un moment polític intens, no absent d'incerteses, però alhora generador d'esperança i il·lusió.

Mort Franco, pren possessió com a cap d'Estat el rei Joan Carles I, i tot seguit és nomenat president del govern Adolfo Suárez. Són moments de tensió, violència i transformacions, que desembocaran en les eleccions democràtiques de l'any 1977, després de quasi quaranta anys de dictadura. Aquell mateix any l'Assemblea de Treballadors de l'Espectacle va trobar al Saló Diana un espai idoni per crear nous projectes artístics i desenvolupar-se des de l'autogestió. El mes de novembre de 1977 els integrants del Ballet Contemporani de Barcelona publiquen una mena de declaració

d'intencions al primer programa de mà que editen, que traspuja un ideari polític que s'observarà més endavant en la forma de concebre la nova organització i els nous processos de creació: “La dansa ha sigut fins fa poc un art de luxe...” (BC.B, 1977a. Annex 2). Aquesta frase constitueix la posició política del grup, que pretén fer arribar la dansa també a les classes populars.

En aquest mateix programa hi llegim que “es regeixen per ells mateixos”, donant a entendre la desjerarquització com a fórmula de funcionament pel que fa a la composició i al règim organitzatiu.

Aquesta voluntat ferma que el Col·lectiu ostenta des del seu naixement quant a la destinació de les seves obres evidencia les relacions entre dansa i política, per altra banda tan antigues com l'art i la política mateixos, però, sobretot, respon a una pregunta essencial que es fan els integrants del grup: per a quina societat volen ballar?

El grup de joves s'organitza en un Col·lectiu el funcionament del qual defineixen com “en règim d'autogestió” (BC.B, 1977b. Annex 2), on les decisions es prenen de forma assembleària. És el moment de les reivindicacions i transformacions, no només en les estructures polítiques sinó també en les entitats artístiques. El mateix any, els treballadors de l'espectacle i el món de la cultura es mobilitzen convocant una vaga en protesta per l'empresonament d'alguns membres de la companyia Els Joglars per l'estrena de l'espectacle *La torna*. Aquests fets van propiciar una campanya sobre la llibertat d'expressió. La societat civil s'organitzava, s'havia perdut la por.

Bases s'estrena l'any 1977, el mateix de la formació del Col·lectiu, al costat de sis peces més: *Iniciació*, *Élégie*, *Imatges*, *Silenci*, *Sarinda* i *Divertiment*, que configuren el primer programa presentat pel grup. Amb una durada de quinze minuts, és considerada una peça curta. Participen en el procés de creació de la coreografia tots els intèrprets que integren el primer grup del Ballet Contemporani de Barcelona, un total de vuit ballarins (cinc dones i tres homes).

La dansa era aleshores un àmbit on predominava la presència femenina. No és fortuït, doncs, que cinc dones –Isolda Barbarà, Cecília Ojeda, Núria Tejedor, Dinora Valdivia i Amèlia Boluda– siguin coautores de la coreografia al costat de tres homes –Máximo Hita, Òscar López i Carlos Ponce. Tot i que la van crear entre tots vuit, la peça la

interpretaven només set ballarins (és per això que Carlos Ponce no apareix als programes).

Els diversos col·lectius feministes que havien començat a gestar-se abans de la mort de Franco havien fet visible la situació de la dona a les darreries dels anys setanta. Començaven a fer-se forts els «feminismes», i les dones prenién protagonisme. Una prova d'això són les Primeres Jornades Catalanes de la Dona, celebrades del 27 al 30 de maig de 1976 al Paraninf de la Universitat de Barcelona.

4.2. Una peça realitzada per diversos autors

Bailar la vida es situarse en el corazón de las cosas, en el punto de emergencia de un futuro a punto de nacer y participar en su invención.

Roger Garaudy. *El indiscreto encanto de la danza* (1989)

Aquestes paraules del filòsof francès ens ajuden a comprendre millor el sentir i la motivació del grup davant el futur que despuntava en un moment clau de la història del nostre país.

La manera com Garaudy entén la dansa coincideix amb com l'entenen també els autors de la peça, en el sentit que forma part de "l'esperit dels temps". Els integrants del Ballet Contemporani de Barcelona volien participar d'una forma activa en la construcció d'un futur i d'una nova societat, que és allò que es respira en aquells moments entre la majoria de gent del país i sobretot per part dels més joves, després de molts anys de lluita per les llibertats. Aquesta voluntat de construir un món nou és l'objectiu que impulsa el grup de dansa a funcionar, crear i viure d'una altra manera respecte al passat immediat.

Així ho explicaven els membres del grup en una entrevista al *Diario Insular*, arran d'una actuació a Menorca, referint-se a la nova manera de funcionar del grup, que té a veure amb els canvis que s'estaven produint al país:

A partir de 1977 se forma el actual colectivo como consecuencia de una escisión del grupo inicial. ¿Cómo se produjo?

Antes contábamos con un director, Ramon Solé, y al producirse la escisión, por una parte marchó el director, y por otra, los técnicos y bailarines. Nuestra concepción del ballet es la de que no debe basarse en el trabajo exclusivo de una persona sola, por ello mismo rehuimos el personalismo y el divismo. En el mundo del teatro ya existen diferentes colectivos, pero en el de la danza, puede decirse que nosotros somos los pioneros, dado que prácticamente somos quienes hemos iniciado la experiencia del colectivo. (1978b)

La creació no podia quedar exclosa d'aquest ideari, i el fet de desenvolupar una experiència com *Bases*, realitzada per diversos autors, s'emmarca en aquesta pulsio per crear un futur amb un paradigma diferent i situar-se al cor de les coses, ballar la vida al compàs de la música del nou temps.

Tres factors van poder influir en la idea de crear una coreografia d'autoria múltiple: la negació dels mateixos orígens de la companyia, atès que abans de l'escissió, com ja hem exposat, el Ballet Contemporani de Barcelona fundat per Ramon Solé es regia per una estructura jeràrquica pel que fa a l'organització, funcionament i creació, cosa que podria haver actuat com a revulsiu; el procés de gestació del nou Col·lectiu, que es produeix de forma quasi paral·lela a la realització de *Bases*, i el model d'alguns grups de teatre independent, com per exemple Comediants, que ja funcionava elaborant processos de creació col·lectiva.

Durant el període que comprèn aquesta recerca, els autors i col·laboradors del BC.B van elaborar cinquanta-quatre obres, comptant peces curtes, d'altres més llargues i obres extenses que constituïen un espectacle sencer. Al llarg de la trajectòria de la companyia es van realitzar diverses coreografies o espectacles d'autoria col·lectiva, tot i que els processos de creació varien. Aquest procediment respon a la idiosincràsia pròpia de la companyia i a la seva ideologia política, en el sentit que aposta clarament per la pluralitat i la diversitat d'idees i processos. En l'àmbit de la dansa de finals dels anys setanta, i més concretament l'any 1977, en què s'inicia el moviment continuat i revulsiu per trencar amb la tradició, podem dir que els vuit autors de *Bases* inicien aquests processos compositius participatius de forma intuïtiva, sense ser conscients que formaven part d'una revolució creativa que s'estava produint també en altres territoris i altres àmbits.



Fig. 4: Assaig de *Bases* a les aules de l'Institut del Teatre (1977). Fotografia: Fons BC.B.

A *Bases* la seguiran altres peces creades de forma col·lectiva pel grup. La següent, liderada per Álvaro de la Peña i Sandi Gorostidi, és *Sorgiñak* (1978). Després va venir *Sis al cub* (1983), creada i interpretada per sis ballarins, on Toni Martínez va dissenyar l'escenografia, que consistia en sis cubs. *Olimpia 87* (1987) es va crear en saber-se que Barcelona seria la seu dels Jocs Olímpics del 92 a partir d'una idea d'Anselmo García, per presentar-se dins el programa infantil de “La Caixa” a les escoles”, i cadascun dels coreògrafs es va encarregar d'una part dedicada a cada un dels esports olímpics. Aquestes dues últimes peces estan pensades per al públic infantil. *Perfectament pedra* (1987) va ser el primer espectacle sencer per a adults. En aquest cas, quatre coreògrafs de la companyia (Antonio Iglesias, Toni Mira, Dinora Valdivia i Amèlia Boluda) treballen colze a colze amb el grup de música Koniec (Joan Saura, Xavier Maristany, Josep Palomas i Quico Samsó), amb una proposta escenogràfica de Toni Mira.

El grup d'intèrprets del BC.B també va donar suport creatiu a tres peces més, signades conjuntament pels autors i pel Col·lectiu: *El món infantil* (1979) i *Preludis* (1979), a partir d'una proposta del mexicà Gilberto Ruiz-Lang, i *Somnis d'hivern* (1980), una idea de Raimon Àvila inspirada en el poema *El invierno*, de Hölderlin. En aquesta

última, Àvila és responsabilitza de l'estructura de l'obra, i el vocabulari de passos que la conformen es fa a partir de les propostes de tots els autors. Amb l'espectacle *Quomix* (1989) treballen junts quatre coreògrafs, a partir d'una idea d'Amèlia Boluda, on es recrearà el món iconogràfic de l'il·lustrador Guillem Cifré i la pintora Ana Juan. En aquesta ocasió, la madrilenya Blanca Calvo, Òscar Molina, la mexicana Rosa Romero, Amèlia Boluda i els músics Pau Riba, Joan Saura i Xavier Maristany, ens transportaran a la iconografia del còmic, que ens endinsa en el món urbà, per commoure'ns a partir de la seva poètica en un projecte global i multidisciplinari: "Tres llenguatges diferents s'acoblaven per donar cos a una mateixa proposta creativa" (Ambròs & Boluda, 1997 : 54). Resulta curiosa la manera com es va decidir quin coreògraf treballaria amb cada compositor, es va fer a l'atzar. A la manera de Cunningham i Cage, els daus van establir qui treballaria amb qui, i quina parella d'autors s'encarregaria de la coreografia i composició de cadascuna de les vinyetes o dibuixos seleccionats.

4.3. Posant les bases

Podem afirmar que *Bases* és la peça i el fonament d'una ideologia de renovació, que comença amb el trencament d'una etapa anterior, on els membres fundadors del nou Col·lectiu, impulsats per la fractura històrica que havia suposat el franquisme i amb el nou context esdevingut de la flamant democràcia, es plantegen una nova forma de percebre la dansa. En aquells moments de transició política i social també es plantegen una nova forma d'existència, que no saben fins a on els portarà. *Bases* és el nucli i l'inici de tot, posa els fonaments d'una forma inèdita de fer. L'acte de viure adquireix una nova dimensió, com ens fa notar Colomé reflexionant sobre les paraules de Garaudy, "la de servir de respuesta a las preguntas que nuestro siglo nos plantea, partiendo de la base de que siempre se busca –y se encuentra– una nueva forma de bailar –y por supuesto, de pensar, de razonar, de relacionar en definitiva" (Colomé, 1989 : 114). Aquestes paraules ens remetent a la infinitat de preguntes que es plantegen en general les persones que van viure en el context de principis de l'any 1977 a Catalunya. Preguntes que en el cas dels joves integrants del BC.B prenen una forma particular: s'ha de seguir funcionant segons la mateixa jerarquia establerta fins al moment per les companyies de dansa tradicionals?, què es vol comunicar?, amb quina estètica s'ha de fer?... Això té a veure amb el que s'havia fet fins aleshores, i durant

molts anys, en el terreny de la dansa escènica, que era dansa clàssica o dansa espanyola al Gran Teatre del Liceu, exceptuant alguna experiència puntual, com la del grup format per l'Anna Maleras l'any 1972, d'estil proper a la dansa jazz, i amb alguna ressonància de les tècniques modernes, o la del País Basc del grup Anexa, sorgit el 1973 i dirigit per José Laínez i Concha Martínez, o Ramon Solé, que comença a trencar esquemes tímidament, però amb un llenguatge majoritàriament neoclàssic.

Aquesta mateixa necessitat de trencar amb la tradició l'havien viscut abans els grans predecessors de la dansa moderna, com Isadora Duncan, Marta Graham, Mary Wigman, Rudolf Laban, Alwin Nikolais, o Merce Cunningham. D'aquests antecessors, però, se'n sabia molt poc, però el que sí que tenien clar aquells joves ballarins era el que no volien perpetuar. No volien seguir amb un llenguatge codificat que abocava irremeiablement a l'academicisme, com era el cas del vocabulari de la dansa clàssica; tampoc servia en aquell nou context d'igualtat i d'equiparament entre els uns i els altres, funcionar jeràrquicament amb un sol director, ballarins solistes i cos de ball. En certa manera, el que s'intueix és que hi ha d'haver una altra forma de funcionar, de comunicar-se, d'arribar a molta més gent, i de posar la dansa amb relació a la natura, el futur, la societat, una societat que despertava amb entusiasme, àvida de trobar coses noves, sobretot que s'allunyessin d'un passat gris i penós, on la creativitat i les noves idees no tenien espai. Totes les preguntes i les respostes que van sorgint a partir del debat, la diferència i el consens són les bases de la nova ideologia de renovació del Col·lectiu i on la dramaturgia a l'hora d'elaborar les noves propostes agafa més pes.

El nou Ballet Contemporani de Barcelona pren com a base del grup i com a alternativa a les estructures conservadores que regien fins aquell moment la dansa, l'opció de funcionar de forma col·lectiva, no jerarquizada, on tots els integrants, des del coordinador als tècnics, participin en la presa de decisions, de constituir-se en cooperativa, cercar un nou llenguatge, una nova estètica, treballar per poder apropar la dansa a tots els públics, no només a una elit. Aquestes fites formaran part del nou ideari del Col·lectiu.

Amb *Bases*, el Col·lectiu BC.B comença a deixar enrere fórmules que consideren caduques i obsoletes per trencar amb el passat i cercar noves formes d'expressió, sense renegar, però, de la tècnica de la dansa clàssica en la seva formació, com dirà més

endavant Álvaro de la Peña: “creemos en la técnica, però no en el espectáculo de la danza clàssica” (Maestro, 1978)

Bases neix amb la voluntat de fer visible a la societat una dansa crítica amb el seu temps, on es qüestionen formes de vida i d'alienació dels éssers humans. I això es fa a través del moviment, concretament a *Bases* emulant amb els cossos les màquines com a metàfora de mecanicisme i uniformitat, però alhora realçant la poètica del cos i la importància de cada individu com a ésser únic.

4.4. Poètica del cos i el treball

Detrás de tus pensamientos y de tus sentimientos existe un señor más poderoso, un sabio desconocido: se llama el ser. Vive en tu cuerpo; es tu cuerpo.

Friedrich Nietzsche. *Así habló Zaratustra* (2008)

La idea de fer una peça que evocava la importància del cos i la seva relació amb el món del treball està lligada a la convicció que les classes populars, i concretament els treballadors, tenen molt a aportar en una nova societat que comença a estructurar-se amb nous fonaments. A *Bases*, el concepte del treball està associat a les màquines, en el sentit de reificació de l'home respecte a la màquina, com designa una forma particular d'alienació en el mode de producció capitalista, i on les màquines de tipus industrial ens recorden la revolució industrial, una indústria basada en el maquinisme, on es substitueix el treball artesanal i es fa palesa l'aplicació de la màquina a la producció. El tipus de màquina que es representa a *Bases* és la màquina per a la producció massiva, com aquelles primeres màquines de les fàbriques de l'empresa Ford, que va ser pionera en aquest tipus de producció. Aquesta representació a partir de les màquines ens revela una crítica cap a una societat encaminada a la uniformitat i l'alienació, on l'home i els seus gestos cada cop tenen menys valor i protagonisme.

La reflexió que fa Giorgio Agamben quan es refereix a la gran màquina opressiva que marca la història del segle XIX i a les falles d'un cos en situació de pèrdua, i que comenta Louppe, ens ajuden a comprendre millor aquesta situació:

“A finales del siglo XIX, la burguesía occidental había perdido ya definitivamente sus gestos”, afirma Giorgio Agamben. Y en esta desposesión, podría añadirse a modo de eco, la clase dominante arrastra consigo a todos los cuerpos de los que dispone mediante los relevos de producción, cuerpos ellos también mutilados, cuyo gesto la industrialización galopante fragmentará en módulos de intervención parcelarios, poniendo fin al duelo de un cuerpo-sujeto global, enriquecido por una red relacional múltiple con el mundo y consigo mismo. (Louppe, 1990 : 50-51)

Però la màquina construïda de cossos també evoca la poètica del cos, un cos en moviment com a parcel·la que es relaciona amb el món, com a artefacte d'expressió i de comunicació. L'organicitat del cos com a matèria de bellesa no renyida amb el pensament i font intuïtiva i de saber. Cossos amuntegats, cossos engranats, cossos apilats, cossos que escriuen i narren plecs, solcs, angles, corbes, rectes, tensió, emoció i dolor.

A la peça, els ballarins fan seva la frase de José Limón: “Feliz el bailarín que dispone de la herramienta más elocuente, más milagrosa de todas: el cuerpo humano” (Louppe, 1990 : 61). A *Bases* es realça la importància del cos físic, el cos individual de cada dona i home, i l'aportació que suposa com a matèria prima que fa possible i sustenta el món del treball.

4.5. Temàtica i contingut

Pero yo no estoy delante de mi cuerpo; estoy en mi cuerpo o, mejor, soy mi cuerpo.
Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenología de la percepción* (1985)

Bases pren com a temàtica principal el cos humà i el desenvolupament que l'home en fa al treballar. És un cant a la lluita per la supervivència dels treballadors. La peça ens revela la força i la importància de les bases socials per estimular la consciència de classe. Darrere la coreografia hi ha la idea que la unió fa la força. Es focalitza en la dona i l'home com a éssers relacionals, amb capacitat per influir i aconseguir una societat millor encaminada cap a un lloc desitjat. La transcripció d'aquest concepte es fa visible

a través de les imatges de la col·laboració entre diferents individus per construir i fer funcionar una màquina. El cos humà es presenta com a motor essencial de moviment i engranatge, exposant algunes de les funcions naturals que desenvolupa i els processos fisiològics i psicològics que el guien, i per tant és també un dels eixos vertebradors de la peça.

Bases ens alerta del perill que suposa caure en el mecanicisme i l'alienació, com passa en el treball en cadena. Els moviments que fan els ballarins, en un moment donat, es tornen mecànics i repetitius com els que fan les màquines industrials, a les quals ens referirem més endavant.

La peça és un reconeixement i homenatge als treballadors anònims del món, que aporten el seu cos i el seu esperit, sovint malmesos per les condicions infames de les feines que es veuen obligats a fer, en un sacrifici diari per sobreviure. Hi ha una voluntat clara dels autors del Ballet Contemporani de Barcelona de fer-se ressò de la situació del treball a les fàbriques, d'apropar-se a les classes populars i, sobretot, de ballar també per a elles.

4.6. Procés de creació i components formals

La gestació és llarga i s'esdevé en els primers mesos en què el grup conforma el que serà el primer programa que presenta el Col·lectiu el dia 3 de novembre de 1977 a l'Antiga Capella de l'Hospital de la Santa Creu de Barcelona.

El procés creatiu va resultar complex: posar-se d'acord vuit ballarins sense experiència en la praxi de la coreografia i amb formacions tècniques diverses és, si més no, complicat. A part van haver de consensuar prèviament el tema sobre el qual tractaria la peça, intentant ser coherents amb els nous principis traçats pel Col·lectiu, que volien expressar i transmetre neguits socials que els envoltaven. Així s'expressava Álvaro de la Peña, integrant del BC.B, responent a les preguntes formulades en una entrevista del diari *Insular de Menorca* (1978) en relació amb l'experiència del funcionament com a col·lectiu després de l'escissió i sobre el procés de creació que portaven a terme en aquell moment:

¿Y ha resultado positiva?

En principio creemos que ha sido perfectamente válida, dado que el grupo no sólo ha continuado trabajando, sino que, además, ha experimentado una gran evolución. Todos participan y opinan en la coreografía, y consecuentemente, tiene muchas más posibilidades.

Me imagino, no obstante, que los obstáculos a salvar habrán sido importantes...

Hombre... en primer lugar tuvimos que ponernos de acuerdo ideológicamente, y luego superar la desconfianza natural que había entre los miembros del grupo.

La reflexió que fa aquest component del grup al llarg de l'entrevista deixa entreveure que si bé el procés de creació d'una coreografia feta entre diversos autors va ser llarg i complicat, el fet que tots els ballarins participessin en la realització de la coreografia li atorgava enriquiment i suposava una progressió respecte a l'etapa anterior, abans de l'escissió del grup, on només coreografiava en solitari el director de la companyia.

La idea de realitzar *Bases*, i com s'hi volia arribar, estava clara: primer es van fer reunions entre tots els integrants del grup per clarificar la temàtica i el posicionament ideològic del Col·lectiu respecte al que havia de comunicar la peça. Després es van realitzar tallers on cadascú proposava moviments i seqüències a partir dels conceptes que es volien transmetre i que veurem més endavant. El més difícil va ser trobar un llenguatge comú entre els membres del grup, ja que l'únic comú que havien desenvolupat, cinc dels intèrprets, era el vocabulari de la dansa clàssica, del qual precisament volien fugir. Un vocabulari diferent és el del coautor i intèrpret Mximo Hita, que provenia de la dansa jazz i que havia participat en el Grup Experimental de Dansa de Barcelona abans d'entrar al BC.B.

En els documents de la companyia, concretament en un fragment de la memòria de la temporada 78-79 (García, 1979), s'hi veu clarament la voluntat de no mencionar específicament cap llenguatge dansístic concret quan defineixen *Bases*:

L'expressió corporal i la música abstracta formen un conjunt de formes.

L'estructura, per a set persones, formada prenent com a base el cos, es va

deformant progressivament. És la lluita de dues forces per la supervivència. Coreografia purament experimental, moviments que surten d'un treball col·lectiu.

Parlar d'“expressió corporal”, en aquest cas, entenem que és una manera d'esquivar una definició més exacta del llenguatge emprat, ja que a les fotografies de l'arxiu de la companyia podem observar que hi ha trets més propis de la dansa moderna, com són les contraccions i les posicions en paral·lel de cames i peus.



Fig.5: Ballarins del BC.B, en un moment de la representació de *Bases*. Detall de les posicions del cos (1977).
Fotografia: Fons BC.B.

El que interessava en el procés de creació de *Bases* era establir un símil entre les articulacions del cos i els engranatges de les màquines i assimilar el ritme intern de l'individu amb el ritme de la màquina. Les imatges de la pel·lícula *Temps moderns* de Charles Chaplin van suposar una font d'inspiració per als autors. Els set ballarins van construir amb els seus cossos figures plàstiques en moviment, realçant l'energia i l'esforç conjunt dels individus per avançar col·lectivament. La preocupació pel mal ús i destrucció del cos en el món del treball va ser un altre dels conceptes que es volien transmetre precedint el que vint-i-tres anys després va suposar l'emblemàtica i

inigualable trilogia sobre el cos humà *Körper*, que va realitzar Sascha Waltz l'any 2000 (Mora, 2011).

La coreografia conté tres escenes rellevants: en la primera es presenten les diferents peces per separat, en la segona s'acoblen entre elles per conformar la màquina, i, a la tercera adquireixen moviment.

La primera escena s'inicia amb l'entrada dels ballarins un per un a l'escenari fent moviments lineals i mecànics, en els diversos plans de moviment, segons la descripció de Rudolf Laban: horitzontal, vertical i sagital, per construir la imatge de les diferents peces que constituïran la màquina. Es fan visibles els diferents eixos que la conformen i possibiliten el seu moviment, igual que passa amb el cos, on s'observa la flexió, l'extensió i la tracció a què està sotmès el cos-màquina en l'esforç que es produeix quan dues forces actuen en sentit oposat. Cada ballarí realitza un seguit de desplaçaments creant una seqüència. Es posen de manifest els diversos eixos de simetria, les diagonals i les perpendiculars de les figures geomètriques, que es van desplaçant cap a diferents llocs de l'escenari per encaixar. Els moviments són fraccionats, aïllats, trencats i repetitius, i produeixen tensió.

Estem d'acord amb Bourigault quan diu que “Componer es transformar las tensiones en signos” (Louppe, 1990 : 191) i en el cas de Bases, s'estableix un signe inequívoc dels paral·lelismes entre cos i màquina. “Las tensiones, sus organizaciones o sus contradicciones (no existe tensión, recuerda Laban, sin una contratensión que contrarreste su descarga), trabajan el cuerpo como el espacio que se convierte en el terreno mismo de la *spannung* (tensión) hasta entonces no formulada” (Louppe, 1990 : 191). Si tenim en compte aquestes observacions podem entendre millor que la composició ens permet, a través dels signes derivats de les tensions a què fa referència Bourigault, relacionar i fusionar el cos amb la màquina.

En la segona part, es produeix l'acoblament de les peces. Els ballarins passen per diferents nivells d'alçada respecte al sòl: de vegades, arran de terra –pràcticament arrossegant-se o reptant–, d'altres al nivell del mig –recolzant els genolls a terra o encongits–, i encara d'altres, al nivell més elevat –drets i fins i tot fent algun salt–. Els ballarins-màquina s'agrupen construint volums de mides diverses. Factors com el pes i el flux que s'adopten en la construcció de diverses seqüències de moviment doten la peça d'un ritme repetitiu. Un seguit de gestos mecànics encadenats emulen els

moviments de les diverses peces d'una màquina. Els intèrprets s'encaminen per entrellaçar els seus cossos realçant les categories que pot tenir un moviment: fluid o brusc, ràpid o lent. Es mouen de manera pendular, sobretot amb les extremitats dels braços respecte a l'articulació de l'espatlla i de les cames respecte a l'articulació dels malucs.

La darrera part recrea l'engranatge d'una màquina fabril. Es constitueix una composició plàstica amb tots els ballarins, que amb els set cossos dibuixen un seguit de figures plàstiques que es posen en moviment, i hi destaquen l'energia i l'esforç conjunt de tots els individus per avançar. Aquestes figures s'aturen uns segons a la manera de fotografies, amb l'objectiu que l'espectador pugui retenir les imatges que emulen el funcionament de la màquina. Es palesen en aquesta escena les similituds entre les articulacions del cos i els engranatges de les màquines, que actuen com a frontisses, perquè les unes i les altres possibiliten el moviment. El ritme intern de la respiració de l'individu, base fonamental de tot moviment, s'assimila al ritme que pren la màquina quan es posa en funcionament un altre cop. A Bases el material corporal que s'utilitza és majoritàriament el material que evidencia les propietats físiques dels moviments del cos humà, en el sentit que descriu Laban: "...imprimiéndole intensidad, ritmo, tensión y coherencia formal; en una palabra, expresión vital de la experiencia de vida" (Laban, 1975 : 116).

Amb tot aquest recorregut, els autors de Bases posen en valor i veneren el sentit del cos, més enllà d'un instrument mecànic, i ens alerten de la seva importància i el lloc central que hauria d'ocupar, no només a l'ombra de la quotidianitat laboral.

La peça és molt frontal, els ballarins estan majoritàriament de cara al públic, excepte en l'entrada a l'escenari de la primera escena, que ho fan de perfil. La música ajuda a crear dinàmiques de cadència repetida que s'aprofiten per fer seqüències de moviments també repetitives, recreant la monotonia del treball en cadena a les fàbriques, que reflecteix molt bé la pel·lícula *Temps moderns* de Charles Chaplin. La música escollida és del vinil amb instrumentació de percussió *Creative Music*, fruit d'una estreta col·laboració dels francesos Gérard Perotin i Guy-Joel Cipriani, dos compositors amb una predilecció marcada per la música i la dansa contemporànies. És una música que rep l'herència de la música concreta (Schaeffer, Henry) i futurista (Russolo, Marinetti). Seria el que es

coneix com a música abstracta. L'elecció de música abstracta suposa el tret diferencial més evident per desmarcar-se del que s'havia sentit fins aleshores majoritàriament.

L'estètica de la peça no guarda relació amb l'estètica de les tècniques que impartien en aquells moments els professors de la companyia, encara que la tècnica moderna de Graham, impartida per Gilberto Ruiz-Lang, es reconeix en l'execució d'algunes contraccions i extensions de la pelvis que van apareixent en nombrosos moviments de la composició.

Xaskya–Ramon Regada i Fina Simó són els encarregats de dissenyar i confeccionar el vestuari, a petició del Col·lectiu. Pinten els esquelets dels ballarins damunt els mallots, com si es veiessin a través dels raigs X, amb la intenció de reforçar la importància del cos que, com hem dit, és un dels eixos vertebradors de la peça. La visió de l'esquelet, l'element menys visible del cos físic, es pot interpretar com una mirada a l'interior de la persona i les seves qualitats humanes. El dibuix de l'esquelet subratllava les extensions i contraccions del tòrax fruit de la respiració, fent-la més palesa. Els mallots, pintats a mà, a la part davantera segueixen l'estructura òssia de cada intèrpret sobre fons blanc, i a la part posterior són negres.

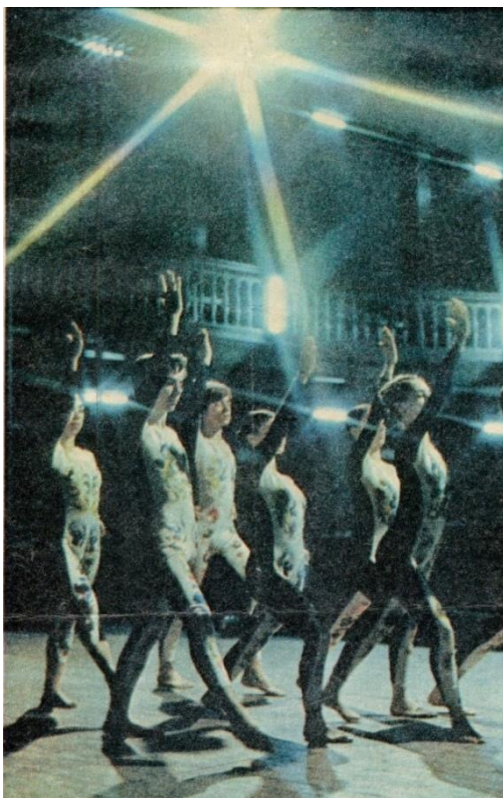


Fig. 6: *Bases*. Detall dels Figurins i la il·luminació (1977). Fotografia: Fons BC.B.

No hi ha escenografia, i la il·luminació incorpora la tècnica de la llum negra, cosa que suposa una innovació que se seguirà utilitzant en altres espectacles de dansa posteriors. Gràcies a l'efecte que produeix la llum negra damunt la part frontal blanca dels mallots fets d'una tela especial, fa la impressió que els esquelets flotin i es desplacin sense contacte amb el terra. La imatge que en resulta remet a la idea de l'esquelet com a artefacte essencial i ancestral que forma part de l'imaginar col·lectiu.

El responsable de la luminotècnica és Joan Escrich, que va fer una feina molt innovadora i va saber captar les demandes dels autors per aconseguir uns efectes nous i singulars com el que es produïa cap al final de la peça, que consistia en uns flaixos, similars als fotogràfics, que fragmentaven les imatges creant una poètica futurista.

La peça es ballava amb els peus nus, seguint la línia iniciada pel grup de ruptura amb el lirisme neoclàssic imperant fins aleshores, on generalment s'utilitzaven sabatilles de mitja punta.

4.7. Consideracions de la crítica

Pel que fa a les crítiques aparegudes en referència a *Bases*, en citarem i reflexionarem sobre unes quantes, a més d'alguna del primer programa presentat pel BC.B Col·lectiu, que de forma indirecta es refereix també a *Bases*. De totes maneres, ha de constar el fet que en aquella època es tractava d'una crítica impressionista, on no hi havia corpus bibliogràfic i on les fonts eren precàries. Tot i que la crítica va donar valor i va generar opinió, cal relativitzar-la.

El 1977, a *El Noticiero Universal*, Pablo Nadal, il·lustrant la crítica amb una fotografia de la peça, escriu:

En su segunda sesión contó con la actuación del renovado Ballet Contemporani de Barcelona, una formación que ha mostrado capacidad de ideas y que solo es menester que cuente con mayores medios. Las coreografías proceden todas ellas de los bailarines integrantes del grupo y, aunque revelan diversas tendencias, son todas ellas dignas de consideración.
(1977)

Cal destacar que aquest crític parla d'idees, quan en la crítica que es feia en aquells moments no es mencionaven quasi mai les idees, ja que la valoració a partir de propostes clàssiques era sobretot tècnica i estètica.

L'article de Miguel Montes a *La Vanguardia* afirma:

El Ballet Contemporani de Barcelona, que actuará el martes 6 de diciembre, emprende una nueva línea de trabajo dentro de la danza contemporánea, y conscientes de la importancia de la tarea acometida, llevar el ballet a todos los públicos populares, trabajan en régimen de autogestión. Con un gran rigor en su trabajo y conocedores de sus medios y posibilidades, consiguen mantener una unidad coreográfica que les irá definiendo por una personalidad propia e inconfundible. (1977)

Montes es refereix a les coreografies i fa una aposta de futur a la seva crítica. Com a director de l'Escola de Dansa de l'Institut del Teatre va poder seguir de molt a prop l'evolució del grup en els seus inicis.

Menys favorable resulta la crítica de la revista *Dansa-79*, que no està signada, dins l'ampli text dedicat a aquesta actuació del Ballet Contemporani de Barcelona, amb relació a *Bases*:

Fer una coreografia col·lectiva com a treball d'estudi, ho creiem positiu; no en canvi portar-la a l'escena, ja que com hem pogut comprovar al ballet *Bases* li manca la identificació i estil d'un coreògraf propi. (1979)

En aquesta observació de la revista de *Dansa-79*, que parla de *Bases* en termes de ballet, s'aprecia la tendència a valorar les noves propostes contemporànies seguint els mateixos criteris de la dansa clàssica, quan ja feia quasi dos anys que la dansa contemporània començava a fer-se habitual a l'escena catalana. Recordem que a més del BC.B, el grup Heura Dansa Contemporània ja havia irromput als nostres escenaris, així com les mostres de dansa impulsades per l'Institut del Teatre, amb grups com l'Espantall i Taba, també de dansa contemporània. La crítica, però, és perfectament coherent amb el context i sobretot amb la trajectòria de la revista en aquells moments. També s'hi endevina, quan es refereix a «la manca d'estil d'un coreògraf propi», el prejudici que l'estil va lligat a les composicions elaborades per un sol autor.

Algunes de les moltes poblacions de Catalunya i les Illes Balears on es va interpretar *Bases* foren: Canet de Mar, Sant Sadurní d'Anoia, Granollers, Maó, Tàrraga i Igualada. El *Periódico del Anoia*, referint-se al conjunt del programa presentat pel Ballet Contemporani de Barcelona, diu:

Fou un espectacle excepcional, bonic de veure i de molta qualitat [...]. La presentació, llums i vestuari, molt encertats. La interpretació bona, i el ben triat programa, feren que el nombrós públic que hi havia a l'Ateneu, correspongués a l'actuació amb càlids aplaudiments. (1978a)

Podem observar que la crítica que es feia aquells anys des de comarques no era especialitzada, a banda del fet que en molts llocs no era gens habitual veure-hi espectacles de dansa contemporània. És per aquest motiu que en ocasions les crítiques responien a l'espontaneïtat i a les sensacions i emocions viscudes més que no pas a una opinió reflexiva.

La peça es va ballar entre els anys 1977 i 1979 i es va tornar a veure a Barcelona a l'Institut Francès l'any 1978 (BC.B, 1978b. Annex 2), i al Palau de la Música l'any 1979 (BC.B, 1979a. Annex 2).

4.8. Influències, estètica i particularitats

Els autors de *Bases* cerquen un llenguatge que pretén trencar amb tot el que s'havia vist i ballat anteriorment. La totalitat de ballarins-autors havien estudiat dansa clàssica i alguns havien pres classes de dansa moderna amb professors convidats per l'Institut del Teatre de Barcelona. Una d'aquestes professores, que va venir a Barcelona per impartir classes el curs 1972-1973, va ser Kjersti Engebriksen, professora noruega deixeble de Robert Coam i seguidora de Marta Graham. Altres mestres que van continuar amb aquestes formacions a l'Institut del Teatre van ser José Laínez, Giancarlo Bellini, especialitzat en tècnica Limón, i Gilberto Ruiz-Lang, també seguidor de la tècnica de Marta Graham. Aquest últim va ser professor del BC.B conjuntament amb Haydee Caycho, mestra de dansa clàssica, durant el període en el qual es va realitzar *Bases*. Però els components del Ballet Contemporani de Barcelona no volien identificar-se amb tècniques que tinguessin a veure amb les impartides pels seus professors, per tant no es pot establir una relació directa amb aquestes tècniques, tot i que sí que trobem el solc

llunyà de la influència de Graham en alguns moments de la composició, que defuig qualsevol semblança amb les posicions o vocabulari de la dansa clàssica (caracteritzada per les posicions dels peus i cames *en dehors*). S'utilitzen posicions pròpies de la dansa contemporània en general, que es caracteritzen per una col·locació en paral·lel de les cames respecte als malucs, genolls i peus, i pel fet que les espatlles no estiguin sempre paral·leles a les cames, a vegades amb els genolls cap a l'interior del cos, i on són habituals les torsions de la columna vertebral.

La peça té una estètica moderna més propera a Alwin Nikolais pel que fa al vestuari i als efectes tècnics aconseguits pel disseny d'il·luminació. Podem observar a les fotografies que se'n conserven el tractament dels dits i les mans, molt obertes, en una reafirmació de la tendència de l'estil de dansa moderna per allunyar-se de qualsevol similitud amb la dansa clàssica. Aquesta recerca constata un volgut trencament amb el llenguatge de la dansa clàssica o neoclàssica i un apropament a les tendències més contemporànies. Amb *Bases* es volgué renovar el llenguatge estètic i també la forma de percebre la dansa en aquella època de transició política i social. Va ser una coreografia experimental que responia a un període determinat, ubicat en un territori concret, Catalunya.



Fig. 7: *Bases*. Fotografia que es va convertir en la imatge iconica de la peça (1977). Fotografia: Fons BC.B.

4.9. Llegat, repte i projecció en altres autors

El llegat que deixen les peces com *Bases*, igual que *Laberint* del grup Heura Dansa Contemporània, i altres fetes de forma col·lectiva que vindran després, té a veure amb una manera d'entendre el procés de creació i amb l'experimentació en la composició. *Bases* és un repte, tal vegada una mica ingenu, però que entenem que deixa constància d'una voluntat de recerca. És també un primer tempteig de resposta a un context que empeny a treballar d'una altra manera i que es conjuga amb la necessitat dels mateixos intèrprets-autors d'enfrontar-se sols i de manera autodidacta al repte de l'escriptura coreogràfica. Val a dir que la recepció de *Bases* per part del públic i la crítica en general, va ser bona.

Laberint, premiada internacionalment, suposa una reafirmació d'aquesta manera de fer, que es continuarà desenvolupant amb la confiança que és possible treballar d'una altra manera, de forma col·legiada i amb una mirada plural, enfront de la fórmula tradicional i "conservadora" del creador únic, sovint turmentat pels seus propis dubtes i que no està disposat a compartir-los amb altres.

La composició compartida no és habitual en el món de la creació dansística, que de per si ja és prou complex. *Bases* inoculara en alguns dels autors que es van incorporar posteriorment al BC.B, i als que ja en formaven part, el gust per aquesta fórmula de creació, que els donarà eines per anar adquirint seguretat individual en aquest nou mètode col·lectiu de compondre. La prova és que es repetirà en experiències com *Sorgiñak*, *El món infantil* o *Somnis d'hivern*. En el procés de creació d'aquestes obres col·lectives sorgiran moltes preguntes i problemes, però aniran endavant, perquè és justament el temps de parlar, discutir, posar-se d'acord, compartir i confiar en els altres per elaborar quelcom junts. La companyia va seguir fins a l'any 1989 investigant amb fórmules similars on van treballar plegats més d'un autor.

4.10. Repercussions

Bases respon al projecte global del Ballet Contemporani de Barcelona, que està relacionat amb com el grup es planteja en els inicis el que vol fer, amb un seguit de preguntes entorn al seu funcionament, ideari i estètica, que tenen a veure amb els

conceptes ideològics i creatius que els components del grup pretenen desenvolupar. El cos com a eix vertebrador, i la reflexió sobre el subjecte i les seves accions que se'n deriva, són elements que seguiran presents en peces posteriors dels autors del Ballet Contemporani de Barcelona. En el recorregut de la companyia entre la composició de *Bases*, el 1977, i les darreres peces elaborades pels autors del grup, s'ha fet efectiva la consciència que pensar el cos és pensar la dansa, o a l'inrevés, que pensar la dansa és pensar el cos, com entenem actualment.

Serà una pràctica habitual de la companyia situar-se en el cor de les coses, abordant temes relacionats amb els temps que els ha tocat viure i que són motiu de preocupació, com és el cas de la dona, la mort, i la vida com l'altra cara de la moneda.

Els autors del Ballet Contemporani de Barcelona sentien la necessitat d'expressar en escena un seguit de preguntes que naixien de la nova situació política i que els afectaven tant com a ciutadans de la nova democràcia com com a grup artístic que començava a assumir una nova organització grupal. *Bases* inaugurarà aquesta expressió, que repercutirà també en propostes posteriors.

4.11. Experiències similars en altres grups

Tant a Catalunya com en l'àmbit internacional, trobem altres experiències similars pel que fa a la creació d'autoria múltiple o a l'organització desjerarquitzada de les companyies.

En primer lloc, destaquem el grup Heura Dansa Contemporània, nascut l'any 1978 a Barcelona per iniciativa de dues estudiants de dansa de l'Institut del Teatre, Alicia Pérez-Cabrero i Remei Barderi, i format per set dones, entre les quals destaquen, pel seu treball coreogràfic, Avelina Argüelles i Àngels Margarit, que s'hi va incorporar un any després.

Aquest grup va seguir la mateixa línia que el Ballet Contemporani de Barcelona, elaborant creacions amb la participació de diversos membres de la companyia, desenvolupant processos de creació no jerarquitzats per la figura d'un únic coreògraf. Respecte a la forma de treballar del grup, Alicia Pérez-Cabrero afirma:

Heura no tenia líders, es treballava totalment de forma col·lectiva, el que sí que es feia és que es determinava en les creacions un o més responsables que eren els que havien proposat la idea de la coreografia, i eren els encarregats de determinar el *com* de la peça, però tot es decidia col·lectivament. L'Avelina es va desmarcar del grup aviat per discrepàncies amb el funcionament del Col·lectiu i l'Àngels Margarit va substituir la Isabel Ribas quan va marxar a treballar amb la Pina Bausch. (A. Pérez-Cabrero, comunicació personal, 2007. Fons BC.B)

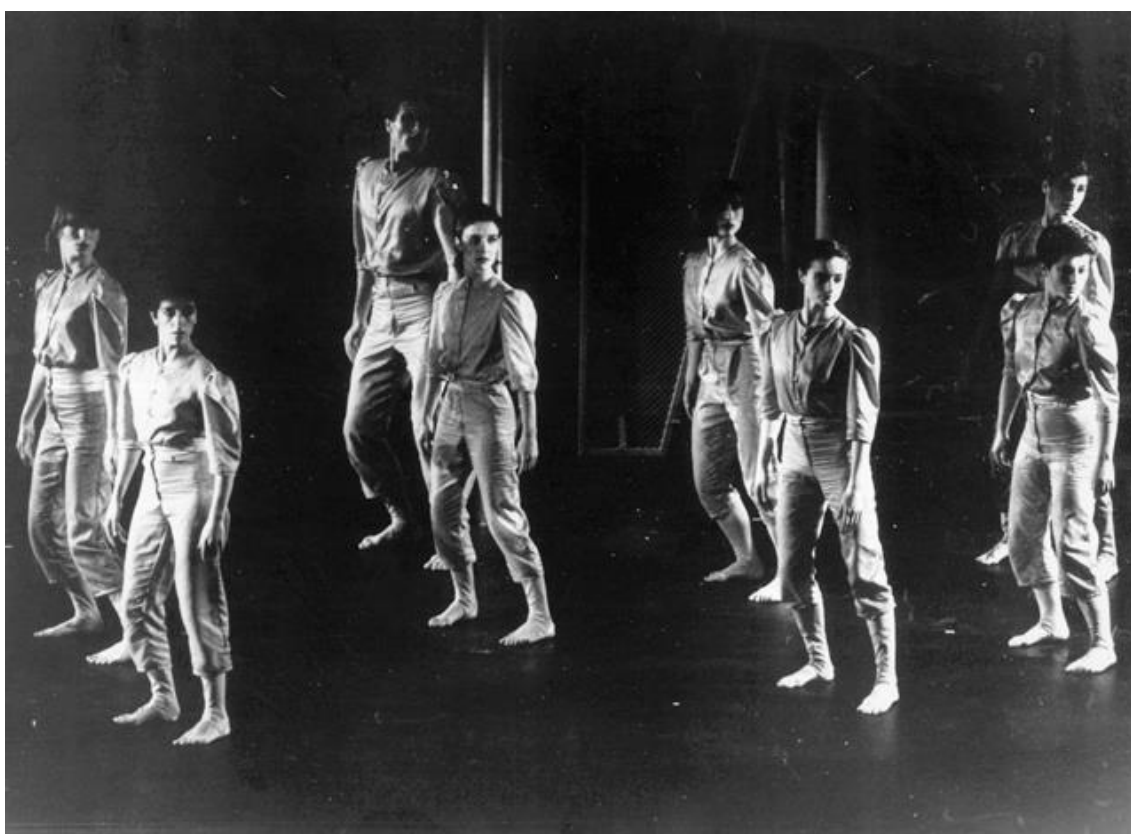


Fig. 8: *Temps al biaix* (1981). Ballarins d'Heura Dansa Contemporània. Fotografia: liquidmaps.org

Laberint és un exemple del treball del grup. Ideada i realitzada el 1979 per Elisa Huertas, Alicia Pérez-Cabrero i Isabel Ribas, s'inspira en una obra del pintor Antoni Tàpies. Les tres coautores “guanyen el tercer premi del jurat i el premi del públic al Concurs de Bagnolet” (Otzet, Àvila, & Colomé, 1994 : 18) amb aquesta peça.

Trobem altres maneres d'organització similars al grup de dansa nord-americà Grand Union, que a principis dels anys setanta es planteja un repartiment no homogeni ni jeràrquic de les funcions i les tasques entre coreògraf i ballarins, com exposa Marie Bardet referint-se a aquest cas particular: “Los miembros del grupo asumen

sucesivamente el rol temporario de director y de coreógrafo” (Bardet, 2012: 105). El Grand Union estava format per nou ballarins i coreògrafs que treballen junts entre el 1970 i el 1976, pensant i reinventant fórmules de funcionament, que també influiran en la dansa que fan:

La presentación que Steve Paxton hace del Grand Union es clara en términos políticos. Los miembros fundadores de este colectivo teatral democrático y anarquista fueron: Becky Arnold, Trisha Brown, Dong Douglas Dunn, David Gordon, Nancy Green, Barbara Lloyd, Steve Paxton e Ivonne Rainer. (Bardet, 2012 :107)

En l'àmbit organitzatiu, el Grand Union es caracteritzava per la recerca d'altres formes d'organització i creació per trencar amb les fórmules tradicionals, a més d'utilitzar la improvisació: cada representació era única i impredecible. Això, naturalment, comporta certes dificultats, sobretot a l'hora de signar les obres, ja que, tal com apunta Bardet, la signatura col·lectiva suposa sovint un problema.



Fig. 9: Grup Grand Union (1973). Fotografia: artservices.org

Les similituds entre el Grand Union i el Ballet Contemporani de Barcelona durant la seva primera dècada de funcionament no es limiten a la qüestió dels lideratges compartits, o a les creacions coreogràfiques col·lectives, sinó que es troben també en la voluntat dels dos grups de cercar noves fórmules de creació, amb una voluntat rupturista que respon al moment sociopolític. Tot i que el Grand Union és més radical, també podem aplicar al BC.B les paraules de Bardet referides al grup nord-americà, i que recullen els neguits sobre “las cuestiones de lo colectivo, del gesto no especialista y del ‘¿qué constituye la danza?’”. Totes dues experiències artístiques tenen en comú, seguint amb Bardet, que “la cuestión de la relación entre el arte y la vida, la de proyectos colectivos para el arte y para la danza inervan su constitución y sus desarrollos artísticos” (Bardet, 2012 : 73).

CAPÍTOL 5

SILENCI

Isolda Barbarà

5. SILENCI. Isolda Barbarà

La paraula *silenci*, que dona nom a la coreografia i que significa “quietud, on no hi ha soroll”, ens endinsa cap a un espai propici a la meditació interior, a la recerca, a l’anhel, al desig vehement d’alguna cosa, tal vegada l’anhel de vida, que és temps, o d’una altra vida, contrària a la vida sorollosa, que busca el silenci. On no hi ha soroll, on no s’hi és. Com escriu el poeta Víctor Sunyol: “on no on” (2008 : 76).

Tot seguit aprofundirem en l’obra *Silenci* (1977), pel fet que és una de les peces que més impacte va tenir en el moment de la seva estrena i per l’aproximació que planteja al tema de la mort. La coreografia va ser la més trencadora i agosarada d’Isolda Barbarà i una de les més transgressores del Ballet Contemporani de Barcelona en el període que es va estrenar. Podem dir que l’autora indaga en el neguit individual de la recerca existencial i el diàleg col·lectiu, per tal de seguir buscant, des de la convicció, clamant el nosaltres, implorant l’ajuda de tots, obeint a la certesa que en solitari no és possible fer el camí, ja que resulta massa feixuc i inútil alhora. Convida a buscar la complicitat, la confiança amb els altres i, per tant, a unir esforços per reeixir. *Silenci* entranya tot un procés de transformació col·lectiva i, en aquest sentit, se’n pot fer una lectura política.

5.1. Marc contextual

El context polític i social que es vivia en aquells moments a Catalunya i Espanya, en plena Transició, era força convuls. El 23 d’octubre de 1977, el president de la Generalitat, Josep Tarradellas, torna de l’exili (Toledano, 2006 : 133), com molts altres exiliats que també ho fan a la nova Espanya democràtica. La demanda de canvi i llibertat per part de la societat, i molt especialment dels estudiants, era present també en les manifestacions artístiques. Com ja s’ha dit anteriorment, durant aquest període se celebren les primeres eleccions legislatives espanyoles i els estudiants de l’Institut del Teatre s’alcen amb la crida “Per un teatre no elitista”. També s’entrena *La torna* d’Els Joglars, obra teatral que provoca un gran rebombori. Enmig de tot aquest enrenou Isolda Barbarà sorprèn presentant en el primer programa del Ballet Contemporani de Barcelona, Col·lectiu *Silenci*, una proposta molt arriscada en comparació amb les altres dues peces que també estrena, *Imatges* i *Divertiment*, de caire més amable.

La coreografia conté una reflexió que parteix de l'individu però que es fa extensiva a més gent, a tota una societat que és interrogada. Es produeix la conjuntura d'un canvi col·lectiu que afecta la ciutadania, sobretot una generació jove, que té un futur per endavant i la voluntat ferma de canviar i millorar. És un moment d'una notòria reflexió col·lectiva i de transició global com a societat, una realitat que la peça recull a través de l'expressió de desorientació, contradicció i insatisfacció interna existencial en el cas d'un individu i en el cas d'un grup, tal vegada d'enuig col·lectiu i fúria humana. Es donava per acabada, per morta, una etapa de la història del país després de la dictadura de Franco i això comportava, per tant, començar-ne una altra, una nova vida.

5.2. La música i els altres treballs preliminars

Isolda Barbarà s'inicia a Barcelona amb les tècniques corporals a partir de l'estudi de la dansa clàssica i de la dansa contemporània. Pertany a la generació de ballarins sorgits als anys setanta i s'integra al Ballet Contemporani de Barcelona dirigit per Ramon Solé l'any 1976, abans de produir-se l'escissió amb el que poc temps després serà el Ballet Contemporani de Barcelona, Col·lectiu. En aquells inicis balla al costat de Guillermina Coll, Sílvia Munt, Alicia Pérez-Cabrero i Marta Munsó, entre altres. Aquesta primera experiència escènica li possibilita adquirir un bagatge en la dansa neoclàssica, alhora que continua amb les classes de dansa clàssica. És a partir de la formació del Col·lectiu que rep classes de la tècnica de dansa moderna Graham amb el professor del grup Gilberto Ruiz-Lang.

La música pren una especial rellevància en les obres d'Isolada Barbarà. L'autora té una cultura musical àmplia, que prové en part de l'educació materna de tradició alemanya, i també del seu matrimoni amb Pere Busquets, músic solista de l'Orquestra Ciutat de Barcelona. Aquest gust i interès per la música influirà en la composició de les seves primeres peces coreogràfiques, com veurem més endavant, sobretot a *Imatges*, a partir d'una partitura del compositor Jean Baptiste Loillet, i *Divertiment*, amb música de Gioachino Rossini.

5.3. Relació amb el Ballet Contemporani de Barcelona

Isolada Barbarà va ser una de les ballarines que formaven part del grup d'intèrprets i tècnics que van portar a terme l'escissió del primer Ballet Contemporani de Barcelona,

per cofundar el Ballet Contemporani de Barcelona, Col·lectiu, conjuntament amb Dinora Valdivia, Núria Tejedor, Anselmo García i Amèlia Boluda, que també formaven part del primer Ballet Contemporani de Barcelona. El clima que es vivia a Catalunya i Espanya, en aquella època de canvi, va propiciar que les coses es desenvolupessin d'una forma natural. La majoria d'integrants que estaven treballant en aquell moment amb Ramon Solé van creure que era necessari treballar d'una altra manera. Tenien nous criteris de tipus conceptual que volien aplicar a la dansa contemporània i buscaven una manera pròpia de fer, inclosa la revisió de la divisió jeràrquica de les tasques artístiques i organitzatives. La idea de modernitat empenyia i demanava una nova mirada sobre la forma i els fons de les coses. El temps que Barbarà roman amb el grup és curt, però molt intens. Ella es vincula des de l'inici a la creació del Col·lectiu autogestionari, on s'hi estructuren les bases de renovació. La relació dels membres del nou Col·lectiu és intensa i es concentra a intentar organitzar una companyia professional, amb tot el que suposa crear i posar-se d'acord amb els principis ideològics i artístics, a més de les qüestions burocràtiques i d'organització interna.

Barbarà participa com a ballarina i coreògrafa de forma molt activa en el primer programa que es crea dins del grup autogestionari, si tenim en compte que estrena signant en solitari tres de les set peces que conformen la presentació de la companyia i forma part del grup de ballarins que elaboren *Bases* (1977), la primera experiència coreogràfica del BC.B feta per diversos autors. A més, interpreta *Iniciació* (1977), de Cecília Ojeda i Dinora Valdivia, *Élégie* (1977), de Núria Tejedor, i *Sarinda* (1977), d'Amèlia Boluda. Les peces coreogràfiques de Barbarà, igual que les dels altres companys que van començar a fer coreografies, sorgeixen de la necessitat de trobar una forma d'expressió nova i de la ferma voluntat del grup de construir un projecte que contingui una renovació ideològica i estètica de la dansa respecte del que s'estava fent en aquells moments a Catalunya. L'autora confegeix per al programa presentat a l'Antiga Capella de l'Hospital de la Santa Creu de Barcelona, l'any 1977, tres peces curtes: *Imatges*, *Divertiment* i *Silenci* (BC.B, 1977a. Annex 2), amb les quals s'estrenarà com a coreògrafa. És curiós observar l'error que conté la impressió del primer programa de la companyia, on apareix *Silenci* com a coreografia del Col·lectiu. L'any següent realitzarà *Somni*, per al segon programa del grup i que serà la seva darrera peça amb el BC.B.

Després dels primers anys de tasques intenses i dures, l'any 1979 Isolda Barbarà deixarà el Ballet Contemporani de Barcelona. A partir de l'estela dels anys vuitanta fa un gir en la seva trajectòria i s'introdueix de ple a la recerca de noves formes d'abordar el treball corporal, que, sens dubte, esdevindrà la característica que la definirà. Durant dues dècades impartirà classes d'estructuració corporal, experiència que la portarà a desenvolupar una tècnica empírica, basada en la comprensió holística del cos i de la ment tenint en compte les particularitats de cadascú.

5.4. El silenci i la mort

Si entenem el silenci del qual ens parla el filòsof francès Vladimir Jankélévitch com aquesta "pàgina blanca" (Maristany, 2013 : 11) silenciosa, un gran espai, potser infinit, que no para de moure's i és, per tant, inaprehensible o, en tot cas, comprensible només com a absència, com allò que no és, que no sona, i per tant, allò que no existeix, podem interpretar millor les paraules de Barbarà quan es refereix a com va compondre la coreografia i diu: "La peça anomenada *Silenci* va ser pensada per interpretar-la sense seguir cap partitura, cap so o melodia, és a dir, en un silenci absolut" (I. Barbarà, comunicació personal, 2011. Annex 1).

Hi ha molts tipus de silenci, però el silenci absolut és no fer, estar mort. Entre les diverses reflexions que podem trobar sobre el silenci i la mort, ens sembla especialment interessant la que en fa el músic Xavier Maristany, referida sobretot a la identificació amb l'infinit:

El so només es produeix, com sabem, si hi ha moviment, si hi ha vibració, si hi ha commoció. La mort, en canvi, és vista com una amenaça i, durant molts segles, com *el més enllà*. Hi ha, en aquest sentit, no només una visió còsmica del silenci, sinó una identificació amb l'infinit. (2013 : 9)

Sovint també s'ha definit el silenci com a negació, com a absència de so: un no-lloc, una no-vida o *el més enllà* a què es refereix Maristany. A grans trets, podem dir que el silenci que contempla Barbarà a la seva peça és un silenci metafísic, o una expressió de l'inefable que, per extensió, s'impregna i s'escampa donant sentit a la coreografia.

5.5. Temàtica i contingut

La temàtica primigènia de l'obra és el silenci, com ens indica el títol de la peça. *Silenci* –del llatí *silere*, callar o estar inactiu, en repòs, és a dir, mort. En aquesta temàtica hi ha dues capes de significat a tenir en compte. En primer lloc, el silenci com a interrogació de la vida, com a diàleg interior, com a pausa per parar i retornar de nou, com a producte d'una escolta silenciosa amb un mateix, tal com ens proposa Jankélevitch: “I si en lloc de pensar el silenci com el gran espai sobre el qual ‘ens construïm’, fos una pausa en el rumor incessant? (...) Si té, doncs, una funció pacificadora, si és un silenci buscat, el silenci en aquest cas no és el no-res, no és ‘nada-del-todo’” (Maristany, 2013 : 26).

En segon lloc, a *Silenci* hi ha un component subversiu del silenci pel fet de rebel·lar-se, de ser una peça de dansa sense música. D'alguna manera això subverteix la relació tan dependent i continuada de la dansa subjugada a la música. Aquest silenci de Barbarà és un silenci absent de so però no de significat, on el *mundus sensibilis* hi és absolutament present.

Al principi de la peça es tractava de dominar, mitjançant el silenci, sorprenent un públic que no s'ho esperava, fins que entrava en el joc de contemplar una coreografia sense música. Per aconseguir-ho, l'autora utilitza l'estratègia de la sorpresa i la tensió des del primer moment. Barbarà s'hi referia en aquests termes: “Per això m'interessava concentrar-me en una sola intèrpret per tal d'aconseguir l'objectiu. S'alternaven els temps ràpids i lents. L'entrada de la intèrpret havia de ser sobtada, amb unes corredisses en diagonal desplaçant-se per tot l'escenari” (I. Barbarà, comunicació personal, 2011. Annex 1).

Podríem traduir les irrupcions sobtades de la ballarina, seguides d'una llarga pausa de moviment al centre de l'escenari, com una pregunta, com una interrogació de la vida, i les corredisses i frenades en sec, com si hagués topat amb una paret que l'impedís continuar. Els canvis de direcció i les anades i vingudes cap un costat i l'altre, en successives ocasions, d'una forma visceral i orgànica, podrien suggerir que la intèrpret era perseguida per algú o alguna cosa i que, per tant, se sentia envaïda per un profund desassossec. Després, de sobte, s'asseia enmig de l'escenari, amb els braços i les cames de bat a bat, en tensió, amb les mans i els dits també molt oberts. Tot d'una era com si descobrís el públic, les altres persones que també eren allà i que a partir d'aquest moment serien confidents i també protagonistes del que succeïa, establint una

comunicació i propiciant una estreta intimitat amb els espectadors. El moviment lent i pausat i la respiració assossegada amb què es deixava anar la tibantor i la rigidesa del cos, donaven treva a la tensió instal·lada entre el públic i la ballarina. Aleshores, uns cops forts a terra amb les mans anaven construint una percussió que acabava amb els punys picant el sòl amb ràbia; es diria que aquests sons substituïen el *logos*, el llenguatge parlat, però en cap cas no es tractava d'una renúncia al significat.

La sensació de fragilitat en un dels moments plàstics més importants aconseguits a la peça per la bellesa de la forma era quan, les mans i el cos abocats cap a terra, la ballarina pujava amb lentitud una de les cames molt amunt en contraposició i resistència al cos que tirava cap avall. Amb l'oposició i la resistència corporal, feia la impressió que l'autora ens abocava a reflexionar sobre la reluctància i la contradicció. Aquella figura estilitzada i suspesa a l'aire, que donava la sensació de fragilitat de la forma, guardava una similitud amb la fragilitat amb la qual ens trobem davant dels dubtes, de les interrogacions, però alhora també podria representar la força que dona el fet d'acarar-los, no donar-se per vençuts i seguir interrogant-se. De la figura corporal que evocava tensió i alhora bellesa, va sorgir la imatge fotogràfica en blanc i negre que es va fer servir durant molt de temps com a pòster per anunciar la companyia. Es diria que el blanc i negre podria significar el passat i els peus descalços de la intèrpret, una recerca d'un nou llenguatge que s'aventurava cap al futur.

L'atmosfera de la peça, inquietant i densa en certs moments, transmetia intranquil·litat, esverament i pertorbació, en definitiva, desesperació, que traduïda al moviment en forma de corredisses formulava l'ansia que produeix l'angoixant interrogació de la vida.

Hi havia un desig de provocació en la frontalitat de la intèrpret, encarada al públic i establint contacte visual, que connectava la ballarina i els espectadors en una conversa silenciosa que es convertia en un diàleg invisible i una trobada que palesava la doble presència ballarina-espectador a què es refereix Laurence Louppe: “Es decir, que allí, más que en otros lugares, la doble presencia bailarín-espectador, que es también un encuentro de cuerpos, se actualiza en un diálogo intensificado: diálogo tanto más importante para el nacimiento de las estesias porque implica un encuentro en el tiempo y el espacio” (2011 : 24-25).

Aquesta trobada de cossos de la intèrpret i el públic es feia evident a *Silenci*, on la respiració de la gent i la immobilitat alternada amb el moviment de la ballarina omplien

l'espai del teatre. Al final, no es cloïa res. Les interrogacions quedaven a l'aire, i l'atmosfera tensa creada perdurava per un temps, fins i tots després de finalitzada la coreografia.

5.6. Temps de recerca al BC.B

Silenci és la tercera coreografia que fa l'autora per al BC.B, dins del període de creació de les peces curtes que van integrar el primer programa del grup. Van ser nou mesos d'intensa dedicació per part de tots els components, on es va decidir que els ballarins que tenien inquietuds per la coreografia comencessin els muntatges. Després de l'experiència compositiva amb el duet *Imatges* i amb *Divertiment*, per al grup sencer, Barbarà proposa fer el solo anomenat *Silenci*. El nom de la peça, com s'ha dit, ve donat per l'absència de música i per la temàtica escollida.

El procés de creació dura aproximadament unes quatre setmanes, es treballa a les aules de l'Institut del Teatre del carrer Sant Pere Més Baix, cedides en aquella època al BC.B, i la durada aproximada de la peça és d'uns 3'50", encara que el temps mai no és del tot exacte, variava en funció de la interpretació. Cal destacar que la metodologia utilitzada per a la creació va ser la improvisació, que segons Laurence Louppe és un element essencial de la composició:

El acontecimiento en su pura aparición se ofrece a sí mismo, ofrece la materia y, para quien sepa leerla, ofrece las claves necesarias para tratarla.

Es en este punto donde interviene un elemento esencial a la composición: la producción del material a través de las actividades de improvisación. Dado que, en el pensamiento del coreógrafo, los contenidos composicionales solamente encuentran su legitimidad a través de los recursos del o de los sujetos (en su individualidad propia o en los marcos de su agrupación) con exclusión de datos exteriores. (2011 : 201)

El Ballet Contemporani de Barcelona encara no havia muntat cap peça on el pes de la creació es formalitzés de forma tan decisiva mitjançant la improvisació. Barbarà escull, tria i manipula el material sorgit de les improvisacions que proposa a Amèlia Boluda, la ballarina que participa en el procés de creació i interpreta el muntatge a l'estrena, tot i que posteriorment Barbarà també l'executarà en algunes ocasions. *Silenci* es presenta

per primera vegada el 3 de novembre de 1977 a l'Antiga Capella de l'Hospital de la Santa Creu de Barcelona (BC.B, 1977a. Annex 2).

5.7. La coreografia, components formals

“Los matices más delicados del estilo solo se pueden entender después de un estudio exhaustivo del contenido rítmico de las actitudes, en las cuales se usa una serie de combinaciones de esfuerzo definidas” (Loupe, 2011 : 121). Aquestes paraules de Laban sobre l'estil ens permeten encetar aquest apartat. Cadascú de nosaltres, diu Laban, té un “estil” en la forma d'articular-se amb l'entorn o amb els altres.

Laurence Loupe fa una disquisició sobre els estils en el seu llibre *Poética de la danza contemporánea* que ajuda a discernir quines diferències hi ha entre estil i vocabulari. Es refereix a l'estil de la dansa com a alguna cosa vaga i imperceptible, però que és el que l'espectador percep de forma immediata, “lo que más rápidamente actúa sobre su sensibilidad” (2011 : 121).

És especialment interessant comprendre aquest concepte aquí, ja que *Silenci* suposa una inflexió en l'obra de Barbarà pel que fa a l'estil, que s'allunya radicalment del que havia fet anteriorment.

A *Silenci* hi ha una recerca de l'estil que es concreta més pel que no vol ser, donant identitat a la peça. No vol ser neoclàssic. La creadora cerca d'innovar el llenguatge coreogràfic que fins al moment ha utilitzat a *Imatges* i a *Divertiment*. El llenguatge de la dansa neoclàssica ja no li serveix, és el moment de canviar, de cercar noves formes, i tampoc és l'estil més adient per expressar sentiments que surten de les vísceres. Un dels canvis més visibles a *Silenci* és, doncs, la incorporació d'un nou estil, entre altres aspectes, tot i que el més rellevant de la coreografia és l'absència de música, que fa definir la peça com d'estil contemporani.

La qualitat del moviment que resulta del binomi coreògrafa-intèrpret, i que té una tendència a destacar l'expressivitat, on l'emoció sobresurt a través del gest, també contribueix a aquesta apreciació de l'estil. L'autora buscava una intèrpret més expressiva que tècnica per poder reeixir en el que volia expressar, per transmetre unes inquietuds individuals, però que alhora reflectien una temàtica que afectava gran part de

la col·lectivitat i, en aquest cas, l'expressivitat li resultava més útil que la tècnica. Barbarà va escollir Amèlia Boluda, que reunia bé aquest perfil.

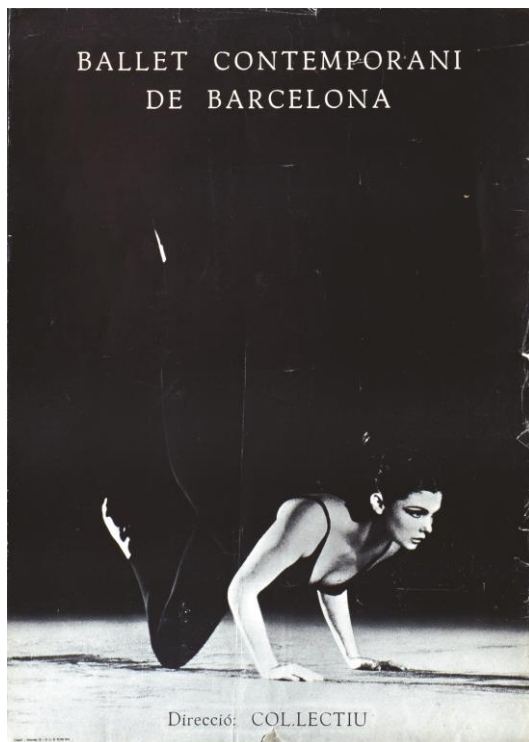


Fig. 10. Cartell que inclou una escena de *Silenci*. (1977). Fotografia: Fons BC.B

Un dels fets de més impacte pel que fa a la interpretació de *Silenci* es donava en els primers segons de sortir a ballar la peça, pel silenci impactant que es produïa i pel *feedback* que s'establia immediatament amb el públic. L'expressivitat i la força del moviment estaven en la naturalesa de la coreografia. La intèrpret intentava transmetre aquest estat de desassossec i de recerca de l'esperit a partir de la intuïció i mitjançant la improvisació. La força expressiva i el grau d'intensitat del gest, de tot el cos físic, també seguien la mateixa regla. Barbarà innovava en aquest sentit, i la intèrpret es posava al servei de la idea, tot abocant els seus registres en el matís de caire expressiu, alhora que buscava empatia amb el públic, al qual anaven dirigides algunes de les interrogacions de l'obra coreogràfica.

A *Silenci* destaca la idea que la dansa contemporània no ha d'estar sempre supeditada a un ordre musical entès de forma clàssica. El so de la respiració i els sorolls produïts per l'impacte del cos amb el terra configuren el ritme i constel·len el temps. Els sons eren produïts pels sorolls provocats pel cos, com ara els peus picant a terra, o el panteix de la respiració.

Anhelar, tanmateix, significa lèxicament respirar amb dificultat, amb respiració curta i ràpida; en aquest respirar de *Silenci* hi trobem el drama. Les paraules de Mary Wigman expliquen el perquè de la respiració i com s'articula:

Porque la respiración es el gran maestro misterioso que reina desconocido e innombrado sobre todas las cosas; que dirige silenciosamente las funciones musculares y articulares; que sabe atizar la pasión y restablecer la distensión, excitar y retener; que frena la estructura rítmica y dicta el fraseo de los movimientos que fluyen; que, por encima de todo, modula la expresión en su color rítmico y melódico. (Louppe 2011 : 81)

La respiració, tan poc visible per al públic en general, i inclús sovint poc valorada pels ballarins, pren un paper protagonista a *Silenci*, articulant el discurs de la peça a mode de gran mestre, com s'hi refereix Wigman.

El fet de no tenir a *Silenci* una música prefixada, amb una durada exacta, i tampoc uns moviments concrets establerts, deixava molt espai a la creativitat i la improvisació per part de la intèrpret. Eren els batecs del propi cor i la cadència que anava agafant la respiració els que marcaven el temps de durada de la coreografia, per la qual cosa mai no era exactament igual. A diferència d'*Imatges*, on la música de Jean Babtiste Loeillet induïa cap a un camí definit, en aquest cas hi havia un marge ampli de llibertat, fins i tot de decisió de la intèrpret quant a la durada en algunes parts de la coreografia, dins d'uns paràmetres prefixats.

El disseny del figurí era molt senzill: un mallot negre, malles negres i els peus nus. La il·luminació càlida, i a moments excitant, aconseguida amb filtres de color vermell, creava un ambient angoixant. Tot plegat volgudament auster.

5.8. Germinació i obra

Voyez la musique, écoutez la danse.

George Balanchine

Isolda Barbarà s'inspira en la música de Jean Babtiste Loeillet, concretament en el *Trio per a violí, violoncel i piano* –adagio–, per fer la coreografia d'*Imatges*, i se serveix de la dualitat que evocuen el violí i el violoncel. La veu de cada instrument serà seguida pels diferents moviments que faran cadascuna de les dues ballarines que interpreten la peça. La dansa evoca l'ànima d'ambdós instruments. La coreografia no tracta cap

temàtica en concret, transcorre tenint la partitura com a protagonista mentre la dansa omple de moviments l'espai musical. Així ho explicava Barbarà al qüestionari inèdit que va respondre a propòsit d'aquesta recerca:

La partitura de Loeillet per a la composició *d'Imatges*, sense anar gaire més lluny, seguia ben bé aquests passos. La partitura és summament fàcil de seguir i satisfieia a la perfecció les meves perspectives. Els dos instruments principals, el violí i el violoncel, podien seguir-se amb comoditat. Cada una de les intèrprets seguia la veu d'un instrument i, així, s'enllaçaven els uns amb les altres a la manera repetitiva d'un cant coral. (I. Barbarà, comunicació personal, 2011. Annex 1)

Les diferents gammes de moviment que s'utilitzen a *Imatges* ens recorden l'estil de dansa neoclàssica, encara que ballar amb els peus nus, com és el cas a *Imatges*, denota una voluntat de ser més contemporani. La utilització peculiar i molt present dels moviments dels braços en aquesta obra, la dota de caràcter i personalitat.

Quant a l'estil, val la pena tenir en compte la descripció que fa Janet Adshead dels components d'una coreografia en referència al moviment dels gèneres i estils de dansa: "Dentro de un mismo género los diferentes estilos de danza revelan gamas específicas de movimiento. Los coreógrafos y los bailarines toman y utilizan estos estilos de forma personalizada, con lo que producen sus propios estilos coreográficos o dancísticos" (1999 : 46).

En aquest sentit, Barbarà cercava el seu propi estil. Resulta interessant veure a *Divertiment* l'obertura d'*El barber de Sevilla*, de Gioachino Rossini, una peça més desenfadada que la mateixa partitura, on la font d'inspiració és cinematogràfica. El pes de la música, que en aquest cas respon molt bé a la idea de fer una peça més "bufa", és determinant, i l'estil de la dansa té una tendència encara més contemporània. Barbarà desvela com van sorgir aquestes dues primeres peces:

En síntesi, el meu treball coreogràfic va ser fruit de moments de recolliment escoltant música i provant passos en solitari. Algunes de les peces, concretament *Imatges* i *Divertiment*, eren ja un esbós en el meu intent coreogràfic des d'un temps abans que les treballés per al BC.B. No sabia dir amb exactitud quan van deixar de ser abstractes i van prendre forma, però sí que puc dir que en tots dos casos em vaig inspirar en ambdues partitures.

Divertiment, amb la música de l'obertura d'*El barber de Sevilla* de G. Rossini parteix, bàsicament, de la impressió que em van provocar unes imatges de la pel·lícula *Help!* dels Beatles. Concretant, les imatges són les cares dels quatre de Liverpool rodant i interposant-se les unes amb les altres com una dansa aclaparant tota la pantalla i acompanyades amb la famosa obertura de G. Rossini. Entre l'admiració pel quartet anglès i les ganes de fer una composició desenfadada i divertida vaig acabar fent una tímida incursió a la comicitat. (I. Barbarà, comunicació personal, 2011. Annex 1)

A *Divertiment*, el tipus de moviment és més gestual i l'expressivitat de cada intèrpret agafa molta presència quant al caràcter i a les qualitats. Les gammes de moviment s'inclinen més per l'expressivitat de cadascun dels intèrprets que revelen diverses personalitats en la interpretació del gest. Les paraules d'Adshead quan es refereix als ballarins són molt clarificadores per comprendre que, en segons quines peces, la coreografia depèn de la interpretació dels ballarins a fi de resultar més convincent: "Son los bailarines quienes hacen que cobre vida la coreografía, a través de los movimientos que hacen con relación a otros bailarines y a otros componentes como el sonido, el decorado, etc." (1999 : 56).

Som davant de dos treballs molt diferents pel que fa al punt de partida i pel que fa al resultat final. Tos dos denoten, però, un afany de recerca incerta, però alhora queden ben enclavats gràcies a la relació exquisida que s'hi fa de la conjunció música-moviment. Barbarà realitza *Divertiment* amb els set intèrprets del BC.B, ella inclosa. Això implica afrontar una dimensió molt més complexa pel que fa al disseny de grup i al mateix procés de treball. Passar de treballar amb dos intèrprets a *Imatges* a dirigir-ne sis (on, a més, vol extreure de cadascun la seva personalitat i expressivitat de moviment) resulta molt més complicat. Referint-se a aquest aspecte, l'autora ho explica així: "La interpretació de tots els components que constituïem el grup havia de ser decisiva. Era important distingir les diferents personalitat dels ballarins i, per tant, sobre la idea formada anava adaptant-ne les característiques de cadascú" (I. Barbarà, comunicació personal, 2011. Annex 1).

Amb la idea d'explorar camins nous, l'autora coreografia *Silenci*, tot endinsant-se en un terreny absolutament diferent quant a la forma i al contingut. Aquesta és una proposta agosarada pel fet de no comptar amb la música que per a ella havia estat tan important i, precisament per això mateix, en prescindir-ne es submergeix en un contingut metafísic,

on el significat radica en la naturalesa de la peça mateixa. En aquests sentit, l'autora fa un pas endavant que suposa un punt d'inflexió en la seva trajectòria respecte de les altres dues obres realitzades. Podem comprendre millor a través de les seves paraules com va sorgir la idea i quin va ser el procés que va seguir Isolada Barbarà a *Silenci*:

La peça anomenada *Silenci* va ser pensada per interpretar-la sense seguir cap partitura, cap so o melodia, és a dir, en un silenci absolut. Tant el moviment com el ritme seguien l'impuls d'un diàleg interior, ara desenfadat ara intrèpid, que havien de reflectir un estat d'inquietud propi de qui medita la seva existència. Per això m'interessava concentrar-me en una sola intèrpret, per tal d'aconseguir l'objectiu. S'alternaven els temps ràpids i lents. L'entrada de la intèrpret havia de ser sobtada, amb unes corredisses en diagonal desplaçant-se per tot l'escenari. Després el ritme canviava, s'alternava amb moments de calma i de cadència assossegada. Tal vegada com un esperit intranquil i desorientat. (I. Barbarà, comunicació personal, 2011. Annex 1)

L'autora tanca el seu periple com a coreògrafa amb *Somni*. En aquesta darrera peça, la música torna a ser el motiu d'inspiració i la temàtica rau en la mort de l'ànima. L'obra pren significat a partir del mite de la tragèdia d'Orfeu i Eurídice. Aquests dos elements constitutius, la música i la història, conformen la naturalesa de la peça. Cecilia Ojeda, integrant del Ballet Contemporani de Barcelona, havia iniciat amb *Morpheo* incursions coreogràfiques a partir de la mitologia. Més endavant també s'hi referiria el coreògraf Gilberto Ruiz-Lang, quan va ser convidat per la companyia, amb *Andròmaca-75*, o *Penélope*. Isolda Barbarà explicava així com va sorgir *Somni*:

Tot i que a *Somni* la música continua sent l'element d'inspiració, també era el fil conductor per expressar uns sentiments. La partitura de Gluck reflecteix la tragèdia d'Orfeu i Eurídice i a mi em va donar peu per a la interpretació. La música continuava sent la font d'inspiració, però intentava, encara que amb el més clàssic dels arguments, apropar-me a l'expressió, a l'emotivitat d'una vella història d'amants. (I. Barbarà, comunicació personal, 2011. Annex 1)

A *Somni*, l'autora compon un pas a dos on el vocabulari del moviment és més contemporani, per les seves incursions a terra d'algunes figures coreogràfiques que elaboren el duet d'intèrprets, mantenint els peus nus.

5.9. De Loeillet a Gluck passant pel silenci

Si hem exposat als inicis del capítol la incidència de la música i més endavant la seva absència, en el cas de *Silenci*, a l'obra d'Isolada Barbarà podem dir que la música o la no-música és el que influencia les temàtiques i fa de fil conductor del que transita per la seva obra coreografia.

Pel que fa al llenguatge i l'estil amb el qual s'expressa, diferirà segons les peces. Tot i que la dansa neoclàssica és la que s'imposava com a estil en les seves primeres peces, pensem que això varia a *Divertiment* i a *Silenci*, que adopten un estil més contemporani a causa de la tendència més expressiva del gest i perquè el llenguatge abandona els rastres més acadèmics del ballet clàssic. Vegem com ho descriu l'autora (2011):

A les primeres coreografies s'endevinaven l'admiració i el respecte que m'enfundava la dansa neoclàssica, així el llenguatge emprat tenia una mescla entre aquest estil i la dansa més contemporània. En contrapartida, per la indefinició del llenguatge es deixava veure una naturalitat en el moviment. La validesa d'aquella primera època rau, doncs, en l'espontaneïtat i la manca d'artificiositat en el llenguatge. Tot i això, les primeres composicions van ser clarament d'inspiració musical. La partitura era gairebé seguida fil per randa sense preocupar-me del missatge. Perquè per a mi el missatge era justament la compenetració entre el moviment i la música. Els passos eren la resposta a una partitura i, tot plegat, notes i formes acabaven entrelaçades desembocant en un diàleg. (I. Barbarà, comunicació personal, 2011. Annex 1)

Aquestes paraules de Barbarà ens venen a confirmar les reflexions de Susan Foster quant a l'estil i al vocabulari: "El estilo barre el conjunto del vocabulario de una danza, al conferirle una identidad cultural e individual. Mientras que el vocabulario se contenta con poner límites con respecto al número y al género de movimientos en una danza particular y determina su *discreetness* [discreción]" (2011 : 122).

Seguint les paraules de Foster, veiem que Barbarà ha trencat aquí amb la seva trajectòria identitària pel que fa a l'estil i ha transgredit i transcendit la seva pròpia essència creativa.

5.10. Evolució i repte

La mateixa coreògrafa que presenta obres de tendència neoclàssica, s'arrisca a canviar d'estil i introduir una temàtica, i ho fa en un espai de temps molt curt entre la creació de les diferents peces. Només en quatre coreografies s'aprecia un canvi substancial, essent

Silenci el major exponent d'aquesta evolució a causa de l'agosarada proposta tant en el contingut com en la forma. Les diverses derives i fins i tot tendències en l'estil de la dansa que prenen les peces curtes de Barbarà i la resta d'autors amb qui comparteix programa, són com una miscel·lània, un petit tast de les poètiques coreogràfiques dels seus autors. Els primers programes, tan variats pel que fa a les obres, distingiran les primeres presentacions del Ballet Contemporani de Barcelona per la recerca d'una unitat coreogràfica, tal com ho expressa Miguel Montes a propòsit de la presentació del grup en la "Mostra de dansa independent", a l'Institut del Teatre, i on estan incloses tres de les coreografies de Barbarà, *Imatges*, *Divertiment* i *Silenci*:

El Ballet Contemporani de Barcelona, que actuarà el martes 6 de diciembre, emprende una nueva línea de trabajo dentro de la danza contemporánea y conscientes de la importancia de la tarea acometida, llevar el ballet a todos los públicos populares, trabajan en régimen de autogestión. Con un gran rigor en su trabajo y conocedores de sus medios y sus posibilidades, consiguen mantener una unidad coreográfica que les irá definiendo por una personalidad propia e inconfundible. (1977)

Nosaltres afegiríem a aquestes paraules de Montes el fet que a més d'intentar mantenir una unitat coreogràfica en les peces, els novells autors del BC.B aconseguen la unitat en la varietat, a partir d'una manera de fer coreogràficament polièdrica que més endavant observarem.

5.11. Consideracions i recepció de la crítica

Silenci conté una reflexió individual i col·lectiva que interroga, observa la necessitat de canvis per avançar i, sobretot en el cas de la societat civil, per millorar, abanderada pels més joves, que reclamen un país diferent a partir del canvi col·lectiu.

Les corregudes en diagonal de la ballarina per tot l'escenari, les parades sobtades, com si davant hi hagués un mur, s'acabés el camí i s'hagués de buscar una altra sortida, una altra direcció per poder seguir avançant, resultaven inquietants, com si s'acabés el temps i abans de la desesperació total s'hagués de trobar el camí, córrer, aturar-se, cercar, sortir del laberint, sol i en grup. El panteix de la respiració de la intèrpret sola, amb el cos encarat al públic i les cames i els braços oberts, des del terra, des dels fonaments, cercant amb la gent, amb el poble.

Quant a la crítica i a les prèvies de *Silenci*, podem dir que igual que les altres coreografies curtes que conformaven el primer programa del Ballet Contemporani de Barcelona, tenien molt poc espai per referir-se concretament a cada peça.

El que més crida l'atenció de *Silenci* és el fet de ser un solo sense música, com s'observa a la crítica que va aparèixer al diari *El Noticiero Universal*, signada per Pablo Nadal:

Las obras presentadas fueron: *Iniciación*, *Élegie*, *Andrómaca 1975*, *Bases*, *Imatges*, *Silenci* (una excelente interpretación de una bailarina en solitario sin música), *Sarinda* (con música clásica hindú) y *Divertimento* (con una heterogénea y en ciertos momentos curiosamente original coreografía, sobre la obertura del rossiniano Barbero de Sevilla). (1977)

Resulta interessant observar la definició que feien a les prèvies els membres de la companyia, referides a la proposta global del grup i a l'estil, al conjunt de peces que formaven els primers programes que va oferir el BC.B, i com s'organitzaven. Per tal d'explicar allò que es pretenia amb tot plegat, en aquest cas vegem com ho explicava Álvaro de la Peña, integrant del grup:

La coreografía, ¿cómo la montáis?

Nosotros funcionamos a nivel de autogestión y la dirección es colectiva. Entonces hay bailes como *Sorginak* y *Bases* que son de coreografía colectiva; y otros como *Somni* o *Silenci* que son de algunos integrantes del ballet, con ideas individuales, aunque la dirección sigue siendo de todos. [...] Nuestra línea es un poco ambigua, de diferentes tendencias, que no se contraponen sino que coexisten. No nos interesa una unificación de estilo, sino el método de trabajo, a partir del cual pueden surgir cosas muy interesantes. (Maestro, "La esperanza en el Ballet Contemporani de Barcelona", 1978)

5.12. Repercussions

El fet que la coreografia s'interpretés en silenci provocava la sorpresa del públic. La gent no estava acostumada a veure una peça de dansa sense música, cosa que ni tan sols avui dia no és gaire corrent. En aquells anys, en el context del nostre país, no era gens habitual i segurament era, per a moltes persones, la primera vegada que assistien a una coreografia que no tenia música. A més, havien d'enfrontar-se a una coreografia breu i molt intensa.

Aquesta recerca considera que Barbarà afronta amb *Silenci* un repte monumental en transgredir la tradició i no utilitzar música per ballar, vulnerant una de les regles preceptives de la dansa, com a acte de rebel·lió de la modernitat. Això té repercussions transcendentals en el fet que situa el BC.B com a grup a l'òrbita de l'avantguarda al nostre país pel que fa a aquests primers passos endavant i a trobar la seva pròpia dimensió en un art compromès amb el seu propi temps.

Amb *Silenci*, Barbarà trenca amb allò que ella mateixa proposa a *Imatges*, que és una coreografia amable, amb una melodia amable. S'arrisca tot obrint una porta que convida a traspassar amb l'escolta del silenci. Si tenim en compte que en aquell moment, l'any 1977, la figura de John Cage era molt poc coneguda i reconeguda a Catalunya, podem dir que *Silenci* reconeix les propostes del compositor sobre la presència del so. La reflexió que fa el músic Xavier Maristany sobre el xoc que va significar la coneguda peça *4'33''* de Cage, la podem fer extensiva a *Silenci*, ja que ens ajuda a comprendre millor l'enorme repercussió que va tenir l'escolta del so en les posteriors propostes artístiques: "El públic esperava una acció, no un silenci. I, sobretot, sabia que els silencis són anunciadors, són abans de, perquè, tard o d'hora, comença la música" (2012-2013 : 44). A la coreografia de Barbarà, tot i la potència de la imatge de la dansa, el públic esperava la música i el que es va produir van ser els sorolls que es desprenen de la mateixa acció de ballar, respirar, córrer, saltar, aquest soroll que Cage ens fa notar i que Barbarà d'una manera tal vegada inconscient utilitzava a *Silenci*.

Les obres coreogràfiques d'Isolda Barbarà, tal com hem observat, presenten diverses tendències en l'estil i en el contingut, aporten idees i originalitat a les propostes del Ballet Contemporani de Barcelona, però és *Silenci* el que s'allunya més de les "formes acreditades" a què es refereix Xavier Fàbregas (1978) al diari *Avui*, on s'insinua que el BC.B es mostra tímid a l'hora de donar un cop de puny al mirall i trencar-lo. *Silenci* contribueix a l'exploració per part dels autors del Ballet Contemporani de Barcelona de propostes artístiques agosarades en les seves obres.

CAPÍTOL 6

MORPHEO

Cecilia Ojeda

6. MORPHEO. Cecilia Ojeda

Cuando el cuerpo visible se enfrenta cual luchador a las potencias de lo invisible, no les da otra visibilidad que la suya.

Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*

Aquestes paraules de Deleuze ens serveixen d'encapçalament per encetar el capítol referit a Cecilia Ojeda. Veurem més endavant com a la peça *Morpheo* (1978), l'autora, d'una forma soterrada, exposa una realitat social i política a través de la dansa i la poètica del cos. El món visible s'ha convertit en una utopia i allò que és real, com exposa Beleskir (Louppe, 2011 : 453), resta ocult o dissimulat (però existeix), és el món que no es veu, o no es veu en un moment donat, i això és precisament el que reflecteix Ojeda.

Tot seguit aprofundirem en l'obra coreogràfica *Morpheo*, pel fet de ser la primera peça relacionada amb la mitologia de les que van elaborar autors del BC.B, com ja s'ha assenyalat anteriorment. *Morpheo* entranya unes ànsies de canvi i llibertat soterrades en els somnis de manera inconscient i que s'emmarquen dins de la condensació onírica. Podem dir que Ojeda pren el mite de Morfeu com a metàfora de la mort, en el sentit d'aquells somnis no aconclerts, morts, és a dir, els que mai es podran dur a terme.

6.1. Marc contextual

Ojeda arriba a Barcelona el mes de maig de 1977 i troba el Ballet Contemporani de Barcelona en plena dedicació a la creació de les peces que conformaran el primer programa del grup, i una ciutat en plena ebullició. Així ho expressava l'autora: "Barcelona estaba a nivel creativo muy efervescente, el hecho de que la democracia fuese recién estrenada daba muy buena onda a la gente. La gente joven tenía ganas de hacer muchas cosas que habían estado reprimidas hasta entonces" (C. Ojeda, comunicació personal, 2012. Annex 1).

L'autora troba un país en un moment completament diferent de la situació en què deixa el poble xilè, que havia perdut totes les llibertats fonamentals, després del cop d'estat

d'Augusto Pinochet l'any 1973. Submergit en la dictadura militar, Xile afronta un context torbat del qual la cultura, ferida de mort, no es pot escapar. El contrast és molt gran. Espanya acaba de viure moments de gran tensió i violència, com l'atemptat a Madrid el mes de gener de 1977 al bufet laboralista d'Atocha, dels advocats de Comissions Obreres, atribuït a sicaris ultradretans. Catalunya també viurà moments de tensió deguts a esdeveniments violents, però la societat civil catalana està fortament il·lusionada amb la conquesta de llibertats i amb la flamant democràcia.

6.2. Xile i la formació propedèutica

Cecilia Ojeda neix a Santiago de Xile. Als vuit anys ingressa al Conservatorio de Danza de la Universidad de Chile i l'any següent entra a la Escuela de Ballet del Teatro Municipal de Santiago. Aquí hi va cursar tècnica acadèmica (dansa clàssica) i història de la dansa durant sis anys, del 1967 al 1973. El mateix any que finalitza els estudis de dansa, ingressa a la Compañía del Ballet del Teatro Municipal, conegut actualment com a Ballet de Santiago, sota la direcció de Blanchette Hermansen. Comença participant en el cos de ball, i acompanya Margot Fonteyn i Heinz Bosl en el ballet de *Las Sílfiles*. Participa a totes les presentacions de la companyia i el gener de 1975 es trasllada als Estats Units per rebre classes de dansa moderna a la Northwest Missouri State University, i durant un temps a l'American Ballet Center de Nova York. És en aquesta ciutat on descobreix tot un ventall de tècniques diverses de dansa contemporània. Després de la seva estada als EUA, torna al Teatro Municipal de Santiago de Xile, on roman com a ballarina estable fins al maig del 1977. Seguidament es trasllada a la Ciutat Comtal per incorporar-se al Ballet Contemporani de Barcelona, Col·lectiu, com a intèrpret i coreògrafa: “Conocí el BC.B a través de Dinoria Valdivia, que era una companyera de la Compañía del Teatro Municipal de Chile y que ya estaba en Cataluña” (C. Ojeda, comunicació personal, 2012. Annex 1).

6.3. Nous reptes a Barcelona

Iniciació, la primera peça que coreografiarà, i *Morpheo*, la segona, suposen tot un experiment i un repte per a Ojeda, ja que el seu bagatge fins a aquest moment està més entroncat amb la dansa clàssica. El fet de trobar-se en un context nou, després dels

esdeveniments succeïts a Xile arran del cop d'estat, així com el seu pas per Nova York, li fan plantejar-se la necessitat d'expressar a través de nous llenguatges dansístics esdeveniments i inquietuds del món que l'envolta. El repertori clàssic parla d'un món que no és el nostre, i això li és insuficient en aquells moments que aterra a Catalunya. Succeeix el mateix a alguns dels companys que troba al BC.B, que han rebut una formació en la dansa clàssica i el repertori que han ballat fins al moment entronca més amb un estil de dansa neoclàssica.

Aquesta recerca considera que, a més de la influència del context, la incorporació progressiva de nous membres a la companyia, com Sandi Gorostidi, Àngels Margarit, Álvaro de la Peña i altres, fa que el grup es plantegi nous reptes quan crea les noves propostes coreogràfiques l'any 1978. Algunes d'aquestes són: *Somni*, *Sorgiñak*, *Laia*, *Opció d'una diferència* o *Dos dintre d'un*, de la coreògrafa nord-americana convidada Gail Dockery. *Somni* i *Sorgiñak* coincidiran durant el procés de creació de *Morpheo*. Els nous requeriments comporten una nova metodologia de treball, a vegades basada en la improvisació.

Les temàtiques escollides per a les noves peces denoten una preocupació pels temes existencials. Si bé alguns ja s'havien evocat a les peces del primer programa de la companyia, com la mort, a *Silenci*, o els desitjos de millora de la societat, a *Bases*, acompanyades de propostes on l'estètica o la plasticitat estaven per damunt del contingut, en el segon grup de peces estrenades s'observa la incidència de temàtiques més centrades en la dona, com a *Laia*, o a *Opció d'una diferència*, sense oblidar *Andròmaca-75*, presentada amb anterioritat, i en les desigualtats i la mort, com a *Morpheo* o *Sorgiñak*.

Durant la curta estada a la companyia, Ojeda participa de la renovació ideològica i estilística que fa el grup. Són nombroses les actuacions que es fan per pobles i ciutats de Catalunya i Espanya les dues primeres temporades de la companyia. És un temps dedicat a plantar molta llavor en una terra seca d'activitat cultural, i on la dansa escènica és pràcticament una desconeguda. Ojeda descobreix Catalunya i està convençuda, igual que la resta de membres del grup, que s'ha de formar un públic i mirar d'arribar a indrets grans i petits, encara que no reuneixin les millors condicions per presentar un espectacle de dansa. Són uns anys d'inversió per crear un públic i per establir contacte amb les classes populars.

6.4. El somni com a metàfora de la mort

Tal com ja hem dit, Ojeda es serveix del mite de Morfeu com a metàfora de la mort, en el sentit d'aquells somnis no acomplerts, morts, és a dir, els que mai es podran dur a terme. Les paraules de la coreògrafa són molt clarificadores en aquest sentit: quan parla de “lo que pudo ser i no fue” sentim una nostàlgia existencial que Ojeda ens transmet i expressa a la coreografia, com el ressò d'una situació individual i col·lectiva.

A la pregunta de per què coreografia *Morpheo*, l'autora respon:

El sueño, el sueño del hombre, el sueño de un hombre..., lo que no ha sido, lo que no va a ser, lo que no será y quedará escondido en ese ser con ansias de que el milagro ocurra y que se haga justicia..., que ocurra lo que debiera ser. [...] Hay muchos sueños que no se pueden realizar, como injusticias que no se pueden resolver. (C. Ojeda, comunicació personal, 2012. Annex1)

En certa manera podem dir que l'autora realitza *Morpheo* com a reivindicació davant d'una situació individual fruit del context que ha viscut ella i, col·lectivament, el seu país. La coreògrafa també ens revela en què es va inspirar per realitzar la peça:

Morpheo parte de una idea preconcebida a partir de la impresión que me causó *Revelations*, de Alwin Ailey, que vi en Nueva York y el gusto que me dejó la compañía. Me pareció una obra fantástica, conmovedora y a la vez muy reivindicativa, exquisita y de una extraordinaria sensibilidad. (C. Ojeda, comunicació personal, 2011. Annex 1)

Si a la mitologia grega Morfeu és l'encarregat de crear somnis per a aquells humans que dormen, Ojeda s'encarrega d'anunciar-nos aquells somnis que mai es realitzaran. L'autora s'erigeix com a portadora d'un esdevenidor tràgic, fent un paral·lelisme amb el que narra la història de Morfeu quan transmet a Alcíone, a través d'un somni, la tràgica mort ofegat del seu estimat Ceix, rei de Traquis (Novalis, 2004 : 68).

Així, Ojeda arriba a Europa fortament influïda per l'obra *Revelations* (1960), d'Alvin Ailey i per la seva estada a Nova York, on experimenta de primera mà la crueta i la degradació en què deriven les desigualtats ètniques. La situació en què es troba el poble xilè, que havia perdut totes les llibertats fonamentals, després del cop d'estat de Pinochet, és també un factor que la pertorba profundament i que la deixa amb la sensació de pèrdua i de mort.

Si tenim en compte la teoria freudiana expressada sobre la producció dels desitjos a través dels somnis, observem que a *Morpheo* l'autora ens proposa una preocupació a través del somni, de la mateixa manera que la pregunta que planteja Freud:

Detrás de los sueños se ocultan un sentido y un valor psíquico, no esperábamos de modo alguno una tan unívoca determinación de este sentido. Según la definición correcta pero insuficiente de Aristóteles, los sueños son la continuación del pensamiento mientras se duerme. Ahora bien, si de día nuestro pensamiento crea tan diversos actos psíquicos, juicios, conclusiones, refutaciones, expectativas, propósitos, etc., ¿qué le obligaría de noche a limitarse únicamente a la producción de deseos? ¿No son más bien muchos los sueños que transforman en sueño un acto psíquico de otra índole, p. e., una preocupación? (2013 : 556)

Ojeda utilitza doncs la força poètica del mite per expressar una situació que la preocupa i ho fa a través de la dansa, que és el seu mitjà d'expressió natural. L'autora percep el cos i el gest del cos com l'eina de relació amb el món, com a objecte de saber i de pensament. A *Morpheo* tentineja i articula el moviment en les arquitectures de l'espai per trobar expressió als seus pensaments, i cerca en el ritme tensional i musical allò que l'apropa més a una queixa en forma de demanda.

6.5. Temàtica i contingut

Morpheo és una obra per manifestar, amb molta bellesa sobre l'escenari, temàtiques que recreen una crida contra el sistema operant de les nostres societats quant a l'abús de poder dels uns sobre els altres. La peça d'Ojeda respon a una qüestió candent tant de la societat xilena com de la catalana, en el sentit de saber-se oprimides per les dictadures. En el cas de Xile, pel cop d'estat de Pinochet, i en el cas de Catalunya, pels llargs anys d'opressió viscuts a la dictadura franquista. El context en què apareix *Morpheo* reflecteix el que viu l'autora a Catalunya i les similituds amb tot el que ha viscut recentment el seu país, i suposa un vector percussor molt potent, que condiciona la creació. La coreografia treballa sobre dos plans: l'individual i el col·lectiu. Busca exposar, a través del somni, la recerca de la millora de les condicions de vida de l'ésser humà, i per extensió de les societats. Ojeda ens revela a *Morpheo* desitjos semienterrats, servint-se del mite clàssic de Morfeu i estableix un paral·lelisme entre el desig

d'aconseguir nous llenguatges d'expressió en l'àmbit de la dansa i la il·lusió de conquerir una altra realitat individual i col·lectiva en el terreny de la societat. La coreògrafa expressa així el que volia transmetre: “Yo creo que al ponerlo sobre el escenario se valida por sí solo, es una demanda de algo pendiente” (C. Ojeda, comunicació personal, 2011. Annex 1). Aquesta demanda que s'expressa mitjançant la coreografia té en la música un fort suport. La música espiritual, o música també dita evangèlica, on aquest cant evangèlic utilitza la tècnica de la pregunta-resposta, que els afroamericans havien portat i conservat de la música tradicional pròpia de l'Àfrica Occidental, participa a situar la peça a l'espai de la demanda.

6.6. Temps de mites i de canvi al BC.B

Morpheo (1978) s'elabora sis mesos després del muntatge *Iniciació* (1977). S'estrena el 17 d'abril de 1978 a l'Institut del Teatre de Barcelona, dins de la segona Mostra de Dansa. Els intèrprets d'aquesta primera representació són: Álvaro de la Peña, Cecilia Ojeda, Núria Tejedor i Dinora Valdivia. És curiós observar que en alguns dels programes de mà de la companyia, als crèdits referits a la música, en lloc d'“espirituals negres” hi diu “cançons populars”. El disseny dels figurins i la confecció del vestuari són obra de Xaskya–Montserrat Queralt (BC.B, 1978c. Annex 2). La coreografia forma part de les onze peces curtes del segon programa del BC.B., que té com a suport l'Ajuntament de Barcelona, el IV Pla d'Acció Cultural de “La Caixa” i l'Institut del Teatre. El primer lliura una petita quantitat econòmica, el segon ofereix moltes actuacions i el tercer cedeix els espais per poder fer els assaigs del grup.

El suport que obté el Col·lectiu és molt important no només en l'àmbit econòmic, sinó també moral i com a autoafirmació per seguir treballant en un context molt dur pel que fa a la comprensió dels nous llenguatges proposats, tenint en compte els pocs referents que tenien les institucions, ajuntaments, patrocinadors, i fins i tot els crítics, del que era la dansa contemporània.

Per a Cecilia Ojeda, que era una ballarina de formació essencialment clàssica, *Morpheo* suposa una experimentació per enriquir el seu imaginari i abordar un procés creatiu nou, en la línia ideològica i estètica de trencar amb les formes més tradicionals de fer. Coincideix amb la recerca del BC.B Col·lectiu, on s'està treballant per donar a la dansa una nova amplitud de forma i de fons seguint el model de funcionament dels anomenats grups de teatre independent que havien irromput a l'escena catalana feia uns anys.

Recordem les paraules de Miguel Montes a *La Vanguardia*, amb motiu de la presentació de la Mostra de Dansa Independent a l'Institut del Teatre, el novembre de l'any 1977, coincidint també amb la presentació d'*Iniciació*, i referint-se als grups independents de dansa que s'hi presentaven, i que mostraven algunes ressonàncies amb els moviments teatrals. Les seves reflexions resulten molt entenedores per situar-nos en el context en què es va elaborar *Morpheo*:

Hoy podemos decir que asistimos a un movimiento similar dentro del mundo de la danza. Al margen, no podía ser de otra forma, de un vacío casi total en cuanto a manifestaciones de este tipo se refiere, emergen una serie de grupos de danza que intentan abrirse camino en el, no siempre gratificante, mundo del arte y del espectáculo. Trabajando tenazmente estos grupos recogen el término independiente, e intentan abrir cauces nuevos a sus propios medios de expresión: la danza, en una arriesgada pero decisiva aventura. (...) Estos grupos son independientes en cuanto su quehacer no depende, no puede depender, de ninguna forma convencional de hacer. (1977)

Morpheo és un dels primers intents coreogràfics d'una Cecília Ojeda que té vint-i-un anys; l'any 1978 la mitjana d'edat de la resta de ballarins i aspirants a coreògrafs del BC.B no sobrepassa els vint-i-tres anys. Aquesta mescla de joventut i voluntat d'evolució i d'allunyar-se de les formes convencionals a què l'autora ha estat molts anys lligada, encaixa perfectament en un grup que aposta per la renovació, i fins i tot per la rebel·lió, davant uns cànons establerts en aquell moment dins l'entorn que viu Catalunya.

La peça es treballa durant quatre setmanes aproximadament al carrer Pere Lastròtras, de Barcelona, que és on estava ubicat l'Institut del Teatre en aquells moments. El nom de la peça sorgeix de la temàtica que proposa la coreògrafa, basada en el mite de Morfeu, déu grec dels somnis. Aquest, a través de l'imaginari oníric, podia adoptar qualsevol forma per aparèixer dins dels somnis dels mortals (*Morpheus* ve del grec *μορφή*, paraula que prové de la que significa "forma").

L'autora cerca el somni de canviar una realitat individual i col·lectiva en el terreny de la societat. Recordem que Catalunya en aquell moment vivia moments de convulsió, derivats precisament del fet que, després de la dictadura de Franco, el model d'una societat democràtica encara estava en qüestió. Es succeïen atemptats i moviments per

organitzar-se de l'extrema dreta, que no volia acceptar la democràcia, convivint amb la il·lusió pel canvi d'una part de la societat. Cal recordar l'atemptat que es va produir a la sala de festes Scala de Barcelona el 15 de gener de 1978 (Castelló, 1978 : 9).

Ojeda, com ens ha revelat, concep la peça a partir d'una imatgeria preconcebuda, influenciada per l'impacte que li havia deixat l'obra *Revelations*. Aquesta és una coreografia que Alvin Ailey crea l'any 1960, amb música tradicional i estrena a Nova York. Esdevé la peça més emblemàtica de la companyia Alvin Ailey American Dance Theater, nascuda l'any 1958. També és una de les coreografies més representatives de la dansa moderna. La tesi de Delfín Colomé, *La guerra civil española en la danza moderna* (2003), ens situa molt bé el paper que va jugar l'ampli marc conceptual de la Modern Dance i ens dona algunes idees molt interessants sobre les repercussions polítiques d'alguns autors nord-americans.

Revelations és una obra molt reivindicativa, amb la qual el coreògraf denuncia la situació dels negres als EUA. Ailey estava fortament compromès amb la causa racial, que en aquell moment era molt important. Aquí rau la importància de la peça i la seva transcendència. Martin Luther King ja liderava la lluita pels dret civils dels negres. L'obra s'anomena *Revelations* perquè és això el que vol dir la paraula grega *Apokalipsi*. Es diria que Alvin Ailey es va avançar a tots els cruels esdeveniments que van succeir a la dècada dels anys seixanta als EUA relacionats amb el racisme.

Revelations is, without question, the company's signature piece and Ailey's masterpiece. It recounts the journey of people from the degradation of slavery to the joy of self-sufficiency and stands as a testament, not only to religious faith, but to communal spirit. (Mazo & Cook, 1978 : 111)

Quant a la forma, Ailey s'inspirà en les seves vivències, ja fossin records d'infantesa o experiències a l'església baptista de Texas, o bé en l'admiració que sentia per les pintures de Peter Brueghel. La música de *Revelations* conté obres tradicionals de blues i gòspel (música espiritual o música evangèlica), sorgida de les esglésies afroamericanes. El vestuari i el decorat corrien a càrrec de Ves Harper. És una coreografia on la bellesa de les imatges resulta aclaparadora. Els cossos impressionants i la tècnica depurada dels ballarins negres fan de *Revelations* una peça emblemàtica i única. Les diferents escenes transiten per la vida quotidiana i pels llocs on habiten els negres al sud dels EUA. Ambientada en espais que recorden la capella de l'església o les plantacions de cotó, ens

mostra el caràcter, la sensibilitat, la sensualitat i la religió dels negres afroamericans. (L'autora d'aquesta recerca va tenir l'oportunitat de veure aquesta obra interpretada per la companyia Ailey II a Peralada el 16 de juliol de 2016. Se'n pot trobar la versió enregistrada a: <https://www.youtube.com/watch?v=RrPJ4kt3a64>.)

La preocupació per la mescla ètnica que conviu en un espai i lloc determinat és una qüestió que pertorba Ojeda, que ve d'un país on també conviuen diferents ètnies. Concretament, a Xile, tot i que aparentment sembla que no hi ha problemes amb les persones de diverses arrels ètniques que conviuen –europea majoritàriament, indígena i, en menor mesura, africana (*Composición étnica de Chile*, s.d.)–, es plantegen diferències ètniques que comporten una certa problemàtica social i un greuge per part dels individus que estan en inferioritat de condicions pel color de la pell. No amb la virulència que s'observa als EUA, però es fa notar de forma subtil a la societat xilena, marcant certes diferències.

6.7. La coreografia, components formals

El llenguatge de la dansa clàssica era el referent imperant en aquells moments al nostre país. Aquest llenguatge exercia una forta influència fins a arribar a constituir-se en únic valor artístic, principalment per desconeixement d'altres vocabularis. Cal observar, en aquest sentit, les paraules de Marta Porter, que confirmen aquest fet: “...els espectadors no tenien cap mena de cultura dansística, més enllà del ballet clàssic que havien vist al Liceu” (2012 : 86). *Morpheo* fa un petit avenç en aquest sentit, quant a la recerca de moviments i a l'expressió del gest, tot i que encara es nota l'arrelament a la tradició, a partir sobretot d'alguns passos de la tècnica de la dansa clàssica, però hi ha frases de moviment més lliure no subjectes a aquesta tècnica, algunes d'elles sorgides de la improvisació dirigida i sobretot del moviment interior. No obstant això, s'apunta una renovació en la manera de fer que sorgeix més de la forma de ballar i de l'estètica general que envolta la peça que no pas de la recerca de vocabulari.



Fig.11: À. Margarit, D. Valdivia, Á. de la Peña i A.Boluda en un moment de la representació de *Morpheo* (1978).
Fotografia: Fons BC.B.

Els ballarins que interpreten l'obra, un home i tres dones, són els encarregats de fer visible aquesta modificació i renovació del llenguatge coreogràfic, ja que Cecilia Ojeda aposta per un altre tipus de moviment, sobretot no condicionat a la tècnica, on l'emoció sobresurt lliurement, i on el cos s'erigeix com una "geografia de relaciones", fórmula proposada per Bartenieff i Lewis a *Body Movement* (Louppe, 2011 : 91), referida a un impuls interior. La renovació, que encara no s'havia produït als escenaris de Catalunya, amb l'excepció d'alguna experiència personal i esporàdica, sorgeix tímidament, en gran part de les aportacions dels mateixos ballarins, al marge de qualsevol model, pel fet de no existir, convertint els intèrprets en inventors de la seva corporalitat.

Quant a la temàtica referida a la mort, trobem el reflex del dolor i de la pèrdua individual d'uns personatges que busquen i s'interroguen sobre unes societats que han viscut en el jou de les dictadures. Ojeda troba en el contrast dels moviments més "acadèmics", "...un contraste que ayuda a recalcar coreogràficamente el sentido de dolor y pérdida personal", en el sentit que exposen Brinson i Crisp (Adshead, Briginshaw, Hodgens, & Huxley, 1999 : 210).

6.8. Germinació i obra: de Xile a Europa

Durant molts anys Ojeda està immersa en el ballet clàssic, però a partir del contacte amb la dansa moderna que descobreix als Estats Units decideix fer el salt a Europa. El fet

que Ojeda fos companya de Dinora Valdivia, també xilena, i la curiositat per conèixer nous llenguatges d'expressió de la dansa, fan que es desplaci a Barcelona per afegir-se al grup de ballarins i tècnics del Ballet Contemporani de Barcelona, que comencen una nova experiència, seguint de prop les passes del teatre independent, i coincidint amb la democràcia espanyola acabada d'estrenar.

Un cop a Barcelona farà una immersió total a la ciutat i a la manera de viure de la seva gent, en un període caracteritzat pel canvi i l'eufòria que vivia la societat catalana l'any 1977, deguts en part al final de la dictadura franquista. Tot estava per fer, hi havia un gran entusiasme i molta productivitat en el terreny de la creació, absolutament al contrari del que passava a Xile. L'autora s'incorpora al BC.B i forma part del grup de ballarins que elaboren i interpreten *Bases* (1977), la primera experiència coreogràfica del Col·lectiu feta per diversos autors i que hem esmentat en un capítol anterior. A més, interpreta amb el BC.B com a ballarina les peces *Sarinda* (1977), d'Amèlia Boluda, i *Divertiment* (1977), d'Isolda Barbarà.

Com hem dit, Cecilia Ojeda s'estrena com a coreògrafa amb *Iniciació* (BC.B, 1977a. Annex 2), composta dins del període de creació de les peces curtes que van integrar el primer programa del BC.B, i la signa conjuntament amb l'altra xilena del grup, Dinora Valdivia, també ballarina i cofundadora del Ballet Contemporani de Barcelona, Col·lectiu. Aquesta peça és una mostra de diversos passos tècnics de dansa contemporània encadenats, i es presenta com la primera peça del programa del BC.B amb la intenció d'introduir el públic en un vocabulari nou, abans d'oferir les variades propostes coreogràfiques elaborades. Cecilia Ojeda i Dinora Valdivia van escollir la música de Gérard Perotin i Guy-Joel Cipriani, ja que responia a una sonoritat nova per a elles i per al públic en general, atesa la contemporaneïtat de la música i el ritme que tenia, i que feia molt àgil la proposta. Els ballarins que estrenen *Iniciació* en el primer programa del BC.B són: Isolda Barbarà, Amèlia Májimo, Hita, Òscar López, Cecilia Ojeda, Núria Tejedor, Dinora Valdivia i Amèlia Boluda.

A la memòria escrita de la primera temporada 1977-1978 de la companyia, Anselmo García descriu així el perquè d'aquesta peça:

Ha estat creat davant la necessitat de situar el públic dins la tècnica del grup, a través de la qual s'expressa. No és més que la mostra de les passes de la dansa contemporània, coreografiades d'una manera plàstica molt adequada per a ser

presentades al començament de l'espectacle i poder d'aquesta manera ensenyar el llenguatge del moviment. (1977/1978)

Després d'*Iniciació*, Cecilia Ojeda coreografiarà *Morpheo* (Maestro, "La esperanza en el Ballet Contemporani de Barcelona", 1978), amb la temàtica de la mort de rerefons, com ja hem dit. Aquesta serà la seva segona i darrera peça per al grup.

La intensa experiència que viu Ojeda amb el Ballet Contemporani de Barcelona, Col·lectiu, i el fet de viure a Barcelona, li obre el desig de viatjar per Europa per seguir formant-se i conèixer millor un continent que l'atrau. L'any 1978 deixa el BC.B i Barcelona per seguir formant-se a altres llocs d'Europa. Viatja primer a França, on segueix rebent classes de dansa clàssica a l'Académie des Arts Choréographiques amb el mestre Raymond Franchetti, i a la Salle Pleyel amb el mestre Paul Goube. Posteriorment es trasllada a Anglaterra per continuar rebent lliçons de tècnica acadèmica, aquest cop a Londres. Més endavant, circumstàncies personals fan que torni a Xile, on neix la seva primera filla, i es reincorpora de nou a la Compañía del Ballet del Teatro Municipal de Santiago, on participarà en la totalitat dels ballets representats del seu repertori fins al 1982. Finalment, pren la decisió de retirar-se de la vida artística.

Als trenta-tres anys se li desenvolupa una severa artritis reumatoide que la deixa sense la capacitat de caminar i amb posteriors seqüeles a mans i peus, malaltia per la qual ha de començar una dura teràpia de rehabilitació. Anys més tard se li aconsella reprendre la dansa com a teràpia, i, per aquest motiu, continu prenent classes de tècnica acadèmica fins a l'actualitat. Durant aquest període té com a mestres Georgi Christoff, Valentina Chtchepatcheva i Edison Araya. Viatja a Cuba per endinsar-se en la pedagogia de les tècniques de la dansa cubana. Allà participa a la companyia Cuballet, dirigida per Laura Alonso. També interpreta al Teatro Federico García Lorca de l'Havana, el *Ballet Coppélia*.

Posteriorment va continuar vinculada a la dansa a través de la seva pàgina de Facebook *danzachiledanza*, on presentava treballs de companyies, coreògrafs i grups independents de tot el món, portant a terme una extensa tasca de divulgació de la dansa, connectant obres i artistes de diferents continents, fins que, per decisió pròpia, va deixar aquesta activitat i va tancar la pàgina (C. Ojeda, comunicació personal, 2013. Annex 1).

6.9. Influències i recerca d'un nou llenguatge

Cecilia Ojeda, des de el moment que surt de Xile i aterra a Barcelona, cerca un nou llenguatge amb el qual poder expressar les seves inquietuds. La dansa contemporània li ofereix aquest marc i canvia el seu vocabulari més habitual, el de la dansa clàssica, per un nou model que va incorporant a poc a poc, però la base de la seva sòlida formació en la tècnica de la dansa clàssica segueix sent un referent que li aporta seguretat i que no abandonarà mai. L'autora no té cap problema a variar d'estil i estètica a l'hora d'expressar les seves idees. Troba suport en el vocabulari de les tècniques modernes, sobretot de la dansa lliure, que arriba de la mà dels postulats d'Isadora Duncan, ballarina dionisiaca, que li serveix d'inspiració per trencar amb la rigidesa del vocabulari de la dansa clàssica. Podem dir que no és un trencament total del vocabulari, és més aviat un allunyament formal, producte del pas endavant que il·lumina el procés dialèctic de la dansa amb un temps i un context nous. La dansa moderna és la primera negació del ballet clàssic i, com exposa Delfín Colomé: "Negación de la negación que llevará a que los modernos no renieguen tanto de los clásicos. O al menos, que el rechazo no sea sistemático, obsesivo y, por ende, dogmático" (1989 : 119).

6.10. Evolució i repte

Amb el pas per Europa Cecilia Ojeda evoluciona, cerca allunyar-se d'uns postulats estètics que l'han acompanyat sempre i posa terra pel mig amb un Xile devastat culturalment, que no li pot aportar eines per a la renovació, ans al contrari, és obvi el retrocés en el qual es troba el seu país.

Es tracta, així, mitjançant aquesta obra, de deixar entreveure les ànsies pel canvi polític i la realitat social que tot just iniciava les primeres transformacions després de la mort de Franco. Hi ha una asimetria entre Catalunya i Xile, perquè si aquí el futur es veu amb optimisme i ple d'entusiasme, en canvi, en el cas de Xile la mirada és de davallada apocalíptica. Posteriorment, una obra de tant ressò com la de teatre de l'escriptor Ariel Dorfman *La muerte i la doncella*, publicada el 1990 i abastament representada per diferents indrets del món, tractarà i s'ocuparà com a tema central de la crua i dolorosa transició xilena a la democràcia.

En la cerca del canvi, Cecilia Ojeda s'enfronta a nous reptes. És a *Bases* (1977), coreografia col·lectiva, on inocular i germina la transformació, però a *Iniciació* (1977) encara es percep el lligam a la tècnica, no s'observa una voluntat de desaprendre tècnicament, de canviar de tècnica, d'obrir el camp cap a altres vocabularis més contemporanis, i és a *Morpheo* on es produeix finalment el miracle del canvi. Ojeda fa un pas conceptual i profunditza no en la tècnica sinó en el significat del dispositiu estètic en què la dansa maniobra sobre la realitat. No sabem, si hagués continuat per aquest camí, a on hauria pogut arribar aquesta autora, però en tot cas podem afirmar que va evolucionar amb valentia i va treballar per una renovació de la dansa a Catalunya.

6.11. Consideracions i recepció de la crítica

Abans d'encetar aquest apartat convé fer esment que un dels objectius de l'autora quan elabora *Morpheo*, on la forma està pel damunt del contingut, que transita semiocult, és la reivindicació que fa i que té la força d'emergir com un crit que ha estat contingut llargament. Aquesta recerca observa que aquest aspecte va passar força desapercbut per la crítica, que només es va fixar en el vessant formal, potser perquè es vivia en un moment de la història en què encara faltava perspectiva. Ojeda, pel fet de venir d'un context diferent i llunyà, veu la realitat política i la situació del context a Catalunya amb certa distància i dota la peça d'un caràcter doble, precisament pel contingut soterrat que conté, tal com expressa en aquestes reflexions:

El grupo contaba con jóvenes entusiastas, los cuales teníamos en forma natural una visión particular y vanguardista para aquella época. Me refiero a la forma de decir las cosas a través del arte de la danza, por lo que creo que más que los temas o la trama lo que realmente nos importaba o buscábamos, según mi parecer, era ocupar ese espacio que había quedado vacío, sin contenido, debido a las contingencias del momento histórico en donde había otra realidad, entonces se trataba del aroma un poco fétido, de esa calma inquietante, de una incomodidad perfecta y, por qué no, de gritar el silencio... (C. Ojeda, comunicació personal, 2011. Annex 1)

La coreografia dona pistes del camí de la transformació i la renovació que es porta a terme, i alhora incita els integrants insurgents del Ballet Contemporani de Barcelona a

pensar o a somiar una altra realitat, individual i col·lectiva, en l'àmbit de la dansa, però que l'autora també fa extensiva a la societat.

Aquesta peça, però, roman poc temps en el repertori del Ballet Contemporani de Barcelona, tot i que forma part de la gira de la campanya que fa la companyia per a “La Caixa”, que presenta les obres a molts pobles i ciutats de Catalunya. A més de la presentació a Barcelona, a la mostra de l'Institut del Teatre, com hem esmentat anteriorment, es presenta a Maó, i després torna a Barcelona, a l'Institut Francès.

Els públics d'aquests indrets són diferents. Observem que els que acudeixen a l'Institut del Teatre són en gran part estudiants, crítics i gent interessada per les arts escèniques en general, amb una certa predisposició vers l'art. En el cas de les Illes, igual que a moltes ciutats de Catalunya, és un públic poc acostumat a rebre propostes de dansa, i menys encara contemporània, en aquell moment, i pel que fa a l'Institut Francès podem dir que és un públic d'alguna manera més cultivat, en el sentit que està més acostumat a rebre propostes culturals.

Vegem algunes crítiques aparegudes a la premsa, més en referència al programa general que presenta la companyia, que denoten certes contradiccions però que sobretot evidencien una major preocupació per referir-se als aspectes formals. Com observa J. García-Pérez a *Mundo Diario*, no explícitament sobre *Morpheo* sinó en referència al treball del grup, “hay exceso de juventud e inexperiencia... pero hay entusiasmo y entrega, al servicio de aptitudes ciertas” (1978).

En canvi, en la seva crítica, apareguda al diari *El Noticiero Universal*, Pablo Nadal comenta:

En su quehacer se advierte un trabajo serio y conscientemente realizado, una no excesiva abundancia de ideas y originalidad en las coreografías y un notable esfuerzo para desarrollar una actividad que en nuestros lares no goza de la oportuna protección. La interpretación es entusiasta y plenamente entregada, aunque las coreografías no exijan grandes alardes técnicos, decantándose más hacia la expresividad y la armonía de líneas. (1978)

El diari *Avui* afirma: “Aquest grup, format per joves ballarins barcelonesos, ha assolit un remarcable nivell de qualitat, basat en una tasca rigorosa i acurada” (1987).

Observem, doncs, que la crítica d'aquells moments no s'endinsa pròpiament en les peces concretes, i menys en els temes i continguts que tracten. Les propostes que fa la dansa no són tingudes en compte quant a relació i diàleg amb la cultura, i menys com a discurs o posicionament polític. Els autors que han reflexionat, com Mark Franko (1995), respecte a l'expressió política inclosa en la dansa moderna als EUA, han observat les relacions que es donen entre la dansa, la cultura, la política, el feminisme, etc. Aquesta recerca constata que, de forma general, la crítica dels anys de la Transició fa una omisió quasi sistemàtica de les narratives de les poètiques dansístiques referides a aquests aspectes.

6.12. Repercussions

Aquesta recerca observa de quina manera va influir l'elaboració de *Morpheo* en autors posteriors del Ballet Contemporani de Barcelona, pel fet de donar valor al cos en sí mateix i prendre consciència de la relació que s'estableix amb el món quan un gest o una caiguda transmeten un terrabastall. El cos narra, el cos descompon una geografia d'intencions que, si bé semblen amagades, hi són. Diversos autors del BC.B ja havien transitat de forma intuïtiva per aquest univers, com és el cas d'Isolada Barbarà a *Silenci* o com faria també posteriorment David Vaughn a *Evidència*, per citar alguns dels autors i les seves obres.

Morpheo, igual que *Revelations*, descriu un inefable i ineludible cant de llibertat que suposa una interpel·lació constant i contundent.

Una altra repercussió important de la peça és el trencament estètic que en fa Ojeda, que contribueix així a capgirar l'estètica imperant, de la qual ella provenia i en la qual estava instal·lat l'imaginari col·lectiu en aquell moment a Catalunya, ja que només existia el referent del ballet clàssic i només per a una part de la ciutadania, la burgesia. Com exposa Marta Porter:

Malgrat la cruesa i precarietat que viu la població durant la Guerra Civil espanyola, el Liceu segueix oferint actuacions i Joan Magriñà es converteix el 1938 en ballarí estrella i en mestre de ball (no és mobilitzat militarment per edat), primer fent parella amb Rosita Segovia i després amb Maria de Ávila, Trini Borrull, Aurora Pons, Maruja Blanco...

Durant la postguerra, i durant l'etapa més dura del franquisme, l'únic teatre que aconsegueix sobreviure és el Liceu, sustentat per famílies burgeses catalanes que, els agradi o no, hauran de conviure amb el règim per recuperar la "normalitat" social. [...] Als anys cinquanta, i superat el pitjor de la postguerra, el Liceu recupera tot el seu esplendor, des de les joies de Bagués fins als abrics de pells o les festes per a les posades de llarg de la burgesia catalana. (2012 : 89-90)

La resta de la població no té accés a la dansa escènica, ni tan sols quan la dictadura de Franco permet que es vegin les companyies internacionals, sense tabús polítics, com diu Porter. Així que, enmig del desert de finals dels anys setanta, tímides propostes com *Morpheo* fan un trencament absolut amb el passat i tracen un camí nou a seguir.

CAPÍTOL 7

LAIA

Àngels Margarit

7. LAIA. Àngels Margarit

Laia (1978), la primera coreografia d'Àngels Margarit, explora el cos femení. És l'inici d'una experiència per la qual transitarà al llarg de la seva carrera professional i el pròleg del que serà en part el seu futur univers poètic. El cos s'equipara a una veu que es converteix en transmissora d'idees i desitjos, que ressona en forma d'aposta feminista, en un context on els feminismes despertaven amb força. La temàtica de l'obra es refereix a la vida i a la dona, la dona que dona vida.

El transcurs del temps és un altre element important de la peça, un temps que Margarit desgrana a través del recorregut de tot un dia, fins a arribar a la nit. I ho fa amb una feminitat subtil, a través de la mirada d'una dona, *Laia*, *alter ego* de l'autora.

7.1. Marc contextual

El context en què apareix l'obra, l'any 1978, és un moment de rebombori feminista, precedit per mobilitzacions que arrenquen l'any 1975. Durant la recuperació de la democràcia a Catalunya es celebren les Primeres Jornades Catalanes de la Dona, l'any 1976, trencant així el silenci després de molts anys de dictadura. Són uns anys en què les dones lluiten per les seves llibertats i per la igualtat entre homes i dones.

Les dones de barris i poblacions del Cinturó Industrial de Barcelona es van anomenar col·lectivament "feministes", així ho mostra per exemple que formessin part de la Coordinadora Feminista, ens sorgit a partir de les Jornades Catalanes de la Dona del 1976, o que a nivell local també es creessin Coordinadores Feministes com la del Baix Llobregat, per exemple. (Fernández i Lamelas, 2013)

La Constitució Espanyola reconeix aquesta igualtat, el mateix any de la creació de *Laia*. Aquests fets els relacionem amb la creació d'aquesta obra, ja que de manera més o menys conscient van poder influir l'autora. Les dones van deixar de necessitar el permís patern o del marit per a actes quotidians com treballar, emancipar-se, disposar dels seus béns, treure's el passaport o el carnet de conduir. Però la lluita per la llibertat sobre el propi cos i la llibertat sexual de dones i homes encara té un llarg camí per recórrer. Mentre succeïa tot això, una molt jove Àngels Margarit, segons el nostre parer i de forma molt intuïtiva, fa la seva aportació personal, reivindicant el cos de la dona en una obra coreogràfica.

7. 2. Vida i transcurs del temps

L'òpera prima de l'autora es construeix en un moment en què el nucli de persones que componen el Ballet Contemporani de Barcelona porta preparant-se i ballant de manera conjunta intensament des de principis de 1977. Sandi Gorostidi i Àngels Margarit s'afegeixen més tard al grup, però s'integren ràpidament en les dinàmiques i tasques del Col·lectiu. Fins a aquell moment s'havia creat una forta simbiosi entre tots; just abans de la producció de *Laia*, Margarit participa en la composició de *Sorgiñak*, una de les coreografies d'autoria múltiple del grup. A finals de 1978 el BC.B, continua donant oportunitats als joves ballarins del Col·lectiu, en una clara aposta per desenvolupar talent. És llavors que Margarit decideix crear la seva coreografia en solitari, que anomenarà *Laia*. Pensada per a sis ballarins, aquesta obra s'estrena a l'Institut Francès de Barcelona (BC.B, 1978b. Annex 2) amb Isolda Barbarà, Sandi Gorostidi, Núria Tejedor, Dinora Valdivia, Amèlia Boluda i la mateixa autora, i es presenta conjuntament amb peces del repertori del grup com *Sorgiñak*, *Elégié*, *Andrómaca-75* i *Bases* que conformen la primera part del programa. *Laia* obre la segona part, que continua amb *Dos dintre d'un*, *Morpheo*, *Silenci* i *Opció d'una diferència*. Totes aquestes peces són curtes –*Laia* dura aproximadament uns dotze minuts– i són coreografies d'estils diferents que juntes conformen una sort d'entremesos on el públic pot apreciar els anhels temàtics dels autors, l'estètica que conreen i les particularitats de cadascun. L'any següent *Laia* s'inclourà en les peces seleccionades pel grup per ser representades al Palau de la Música Catalana.

Àngels Margarit s'inspira en la literatura per elaborar la coreografia i recorre a l'univers de les relacions d'un grup de gent en un moment que per a ella, una jove de divuit anys, les relacions humanes amb la resta dels seus iguals discorrien efervescents i apassionades, en el context dels primers anys després del franquisme, on el compromís i la implicació dels joves en la vida social i cultural és intensa.

Margarit ho exposa així, responent a la pregunta del qüestionari inèdit que vam elaborar especialment per a aquesta tesi:

En què et vas inspirar per elaborar l'obra coreogràfica Laia?

Acabava de llegir el llibre *Les ones* de Virginia Wolf. Em va agradar molt l'estructura del llibre, que descriu en paral·lel les vides d'un grup de gent, les seves

relacions al llarg del temps i el transcurs d'un dia des de la sortida a la posta del sol. A cada part es centrava en un moment del dia i després ens parlava d'un període de la vida d'aquestes persones. (À. Margarit, comunicació personal, 2013. Annex 1)

La coreografia es treballa durant tres mesos en una de les aules que l'Institut del Teatre de Sant Pere Més Baix cedia en aquella època al BC.B. La coreògrafa recorda que la va finalitzar el mateix dia de l'estrena, amb l'ajuda dels membres de la companyia, especialment de Dinora Valdivia, que l'animava amb força, encara que li faltés un fragment per cloure-la (À. Margarit, comunicació personal, 2006. Annex 1).

Malauradament sembla que no es conserva cap gravació de l'obra, o, en tot cas, cap que conservi l'autora o que nosaltres haguem pogut trobar, però en queda registre de les imatges a través de diverses fotografies, d'un pòster de la companyia fet a partir d'una fotografia de l'obra coreogràfica i els dibuixos originals, cedits generosament per l'autora per a aquesta investigació. A més, Àngels Margarit conserva una llibreta manuscrita, i les seves aportacions a partir de les entrevistes realitzades amb ella suposen una font de primera mà molt valuosa per poder reflexionar sobre l'obra.

7.3. Procedència, formació i bagatge

Àngels Margarit neix a Terrassa (1960) i pertany a la primera generació de ballarins contemporanis sorgida a finals de la dècada dels setanta de l'Institut del Teatre de Barcelona. Rep una formació acadèmica basada en la tècnica Graham, de la mà de Gilberto Ruiz-Lang, i també es forma en la tècnica de José Limón, amb Avelina Argüelles, tots dos professors de dansa contemporània d'aquesta institució.

A finals de l'any 1977, moment en el qual finalitza els estudis de secundària, s'incorpora al Ballet Contemporani de Barcelona, Col·lectiu, primera companyia on balla. Així ho recorda Margarit en un fragment transcrit de l'entrevista realitzada l'any 2006:

Jo en aquell moment era a l'Institut del Teatre, tenia disset anys, acabava de fer la selectivitat i havia decidit no entrar a la universitat perquè volia ballar. Me'n va

parlar [del BC.B] més gent, companys, el Gilberto [Ruiz-Lang], i tot un munt de gent, i així va ser com el vaig conèixer. I la veritat és que us vaig venir a demanar feina sense haver-vos vist encara, perquè sóc una mica impulsiva, i en aquells moments encara ho era més, i vaig pensar: bé, si has decidit que no vols estudiar ni entrar a la universitat i aquest any ens hem de posar a fer feina, estic acabant ja l'Institut, doncs a veure què hi ha. I així va ser com vaig entrar a un assaig. Encara me'n recordo, a l'Institut del Teatre.

En aquell moment no se m'acudia cap altra manera de fer les coses, de fet érem molt poca gent a Barcelona. Després sí que vaig anar a veure una actuació. I la sorpresa fantàstica va ser que, si això va ser al setembre o octubre, al desembre em va dir si volia treballar amb vosaltres i vaig començar una substitució el mes de desembre.

Bé, clar, era l'única companyia professional que existia. Va ser la primera on vaig ballar. Me'n recordo molt de l'Anselmo [García], que deia "no, no, això és professional, això és *serio*", perquè en aquells moments tots teníem molta necessitat (suposo que per la situació que hi havia) de justificar la nostra professionalitat. No només per la dedicació, sinó també per poder dir: es cobra, es treballa, és *serio* i tal, i me'n recordo, me'n recordo d'això; bé, me'n recordo de moltes coses. (À. Margarit, comunicació personal, 2006. Annex 1)

Eren uns anys en què el grup intentava ser professional, tot i que tothom treballava a més a més per sobreviure, ja que amb el que es cobrava no n'hi havia prou, però sobretot, com exposa Margarit, perquè es treballava a diari, es prenien tots els dies classe abans dels assajos i la quotidianitat s'assemblava molt a la d'una companyia professional.

El 1978 coreografia *Laia* per a la companyia, que és la seva primera obra coreogràfica, tal com hem esmentat anteriorment, però abans participa en la creació de *Sorgiñak* (1978), peça d'autoria múltiple signada pel Col·lectiu BC.B i estrenada a la segona Mostra de Dansa de l'Institut del Teatre (BC.B, 1978c. Annex 2).

El 1980 s'incorpora al grup Heura Dansa Contemporània, un altre dels grups de referència de dansa a Catalunya, en el qual hi roman fins al 1984. Després de cinc anys de convivència amb aquesta companyia, i quan ja havia fet els primers passos en solitari, amb les peces *Duna* i *Friso* (Otzet, Àvila, & Colomé, 1994 : 29), entre l'any 1979 i el 1983 coreografia *Potes* i *Temps al Biaix* per a Heura. És el 1985 quan Margarit

proposa *Mudances*, obra que donarà nom a la companyia Àngels Margarit/Cia. *Mudances*. És una peça per a cinc ballarines, tres de les quals havien format part del grup Heura anteriorment, incloent-hi Margarit.

Margarit es mostra interessada a desenvolupar una escriptura coreogràfica pròpia, fonamentada en la investigació del moviment i en la relació amb l'espai, així com la integració amb altres disciplines com la fotografia, el vídeo, la música, els objectes, l'arquitectura i les arts plàstiques i visuals en general (Àngels Margarit / Cia. *Mudances*).

Paral·lelament completa la seva formació a Nova York, a l'escola de Martha Graham i als tallers de Merce Cunningham, i es dedica a la dansa des de totes les vessants: com a intèrpret, com a coreògrafa i com a pedagoga.

El 1984 s'associa amb altres coreògrafs per obrir el Bugé (centre d'activitats de dansa), local que ha esdevingut un centre notable de formació per a molts professionals i on ella va fer-se lloc com a pedagoga per la seva inquietud de transmetre. Àngels Margarit ha impartit cursos, tallers i repertori a Espanya, França, Alemanya, Finlàndia, Canadà, Colòmbia i Veneçuela. Ha dirigit el Conservatori Superior de Dansa (CSD) de l'Institut del Teatre de Barcelona i ha estat vinculada a projectes de formació per al Centro Coreográfico Galego i per al Tensdansa, entre altres.

Margarit continua treballant amb la companyia Àngels Margarit/Cia. *Mudances*, tot fent espectacles i projectes coreogràfics, així com elaborant programes formatius. També treballa a URBS, Laboratori Urbà, que és un projecte que té com a motiu central l'espai urbà, i com a protagonistes els seus usuaris. Podem comprendre millor aquesta experiència a partir de la següent definició que apareix al web de la companyia:

Partiendo de la observación de los espacios públicos, el vídeo se convierte en herramienta básica, cuaderno de notas, memoria y diario de trabajo, a partir del cual, el coreógrafo construirá su mirada para elaborar, posteriormente, un discurso escénico. Concebido como un proceso, se desarrollará en diferentes etapas que generarán resultados de diferentes formatos e intenciones.

Plazas, bancos, estaciones de metro, esquinas, cabinas telefónicas, pasos de cebra... colecciones de rutinas, acontecimientos y azares serán objeto de la mirada del coreógrafo, observador de una coreografía infinita de composiciones

instantáneas escritas constantemente por cuerpos anónimos. (Àngels Margarit / Cia. Mudances)

Actualment és Directora del Mercat de les Flors de Barcelona, dedicat a la dansa i a les arts del moviment.

Pel que fa als aspectes que Àngels Margarit considera importants en relació amb la dansa contemporània, vegem les reflexions que fa referents a la segona meitat dels anys setanta i que explica en l'entrevista realitzada i transcrita l'1 de març de 2006 a Bugé. Aquí s'hi fa palès el seu sentiment en referència als seus inicis i al context en què es van desenvolupar, i ens ajuda a comprendre millor el seu punt de partida pel que fa a la creació i la repercussió que ha tingut posteriorment.

¿Quins aspectes consideres importants, en relació amb la dansa contemporània durant els teus inicis al nostre país?

Jo penso que en aquells moments el que passava és que teníem una oportunitat de reconstruir el país, de reconstruir la cultura, i era un moment molt fort d'identitat. Penso que la manca de coneixement, de formació, de tècnica, de professors, se suplía amb les ganes de construir, amb la necessitat de parlar al moment que et deixaven parlar. Els moments de la mort de Franco, els moments d'autogestió, el model dels grups de teatre, els col·lectius... Tot era col·lectiu, i van ser uns moments que van afavorir la creació. I per tant, la dansa contemporània del nostre país es va veure afavorida per això, per aquesta pàgina en blanc, i aquesta necessitat de trobar la teva pròpia identitat, la teva manera d'escriure, la teva manera de fer. Jo penso que per això ha donat tants bons fruits la generació d'aquesta època, perquè encara ara moltes coses es basen en el que ha fet aquesta generació. Però és lògic, és un moment històric i excepcional que ens ha tocat viure. Jo trobo que és molt més difícil de vegades quan tens gent molt forta davant. Per un cantó tens la gent que ha escrit les coses, però llavors els has de seguir a ells. Per un cantó [sic], la manca de mestres ens obria les portes a descobrir coses, a veure coses i atrevir-te a fer-les. Té avantatges i desavantatges, però jo trobo que en el fons van ser uns moments bons i llavors ja depenia una mica de cadascú. Jo reconec que per mi ha sigut [sic] fantàstic poder triar els meus mestres. Pel fet que no hi fossin allà, els vaig haver de buscar, i també buscar-me els meus propis referents. Per tant, jo l'època la trobo una època molt bona, i el resultat és

que s'ha arribat fins aquí sense gens d'ajut. L'ajut no hi ha sigut, n'hi ha hagut molt poc en tot aquest temps. (À. Margarit, comunicació personal, 2006. Annex 1)

Margarit es refereix a la manca d'ajut institucional, tenint en compte que el panorama escènic referit a la dansa que hi havia en aquells moments era pràcticament inexistent: no es feien espectacles professionals, no hi havia un públic format, no hi havia tècnics de cultura, etc. A partir de cert moment, els grups independents comencen a fer un treball professional, hi ha un públic interessat i els seus autors són reconeguts internacionalment, però les polítiques culturals envers la dansa no estan a l'altura.

7.4. Relació amb el Ballet Contemporani de Barcelona

Àngels Margarit coneix el BC.B a l'època en la qual la companyia feia els seus assajos a les aules de l'Institut del Teatre de Barcelona, concretament a la seu del carrer Sant Pere Més Baix. Recuperem un fragment transcrit de l'entrevista que li vam realitzar:

¿Com vas conèixer el Ballet Contemporani de Barcelona?

Vaig conèixer el Ballet Contemporani de Barcelona primer a través de cartells, perquè em sembla que era la primera actuació que es feia del BC.B després de la separació del seu primer director. Hi havia cartells posats per tot l'Institut. I llavors, bé, vaig començar a sentir parlar de la companyia: era l'única que hi havia. Bé, de fet sí que n'havia sentit a parlar abans, però no l'havia vist mai, i sabia que hi havia hagut un canvi [...] Em recordo del primer viatge, de les actuacions a Sant Sadurní d'Anoia, a Reus. I el dia que jo vaig estrenar també estrenava el Josep Sánchez com a tècnic de so. Me'n recordo molt, sí. (À. Margarit, comunicació personal, 2006. Annex 1)

Margarit s'estrena com a ballarina de la companyia el gener de 1978, a l'actuació de Sant Sadurní d'Anoia (BC.B, 1978a. Annex 2). Interpreta peces del segon programa confeït pel BC.B, com *Dos dintre d'un* de Gail Dockery, *Opció d'una diferència* d'Anselmo García i Amèlia Boluda, entre d'altres; i algunes que es continuen representant del primer programa, com *Bases*, del Col·lectiu, *Andròmaca-75*, de Gilberto Ruiz-Lang, o *Divertiment*, d'Isolda Barbarà.

Vegem com ella mateixa ho expressa en un altre fragment de l'entrevista que li vam fer:

Cita algunes coreografies del BC.B que vas tenir l'oportunitat de veure.

Jo vaig entrar a la primera època, quan hi havia les primeres coreografies. Vaig fer *Divertiment*, *Élégie*, però m'agradava més una que era molt moderna per a l'època, ara no en recordo el nom, i em van agradar molt les que va fer el Gilberto [es refereix a Gilberto Ruiz-Lang] en aquella època. Recordo *Andrómaca*, que m'agradava molt (...) També recordo molt que tenia alguns duets amb la Dinora [Es refereix a Dinora Valdivia] i sempre dic que em va ensenyar molt a estar a l'escenari, la Dinora. A la peça *Bases* teníem un tros que ballàvem ella i jo, i recordo molt l'energia juntes. Jo era molt joveneta i recordo molt com m'acompanyava amb tot l'esverament que jo portava. (À. Margarit, comunicació personal, 2006. Annex 1)

7.5. Poètiques relacionades amb la dona

Amb *Laia*, la idea de vida pren nom de dona; el títol de la peça no és, per tant, casual. Des del primer moment en què Àngels Margarit té la idea de crear una coreografia l'anomena *Laia*. Així ho recorda ella mateixa en un qüestionari elaborat per l'autora d'aquesta investigació el febrer de 2013: “També es deia *Laia* perquè volia posar el nom d'una dona a la idea de vida. Acabava de llegir *Laia* de l'Espriu, i la filla del Josep (integrant del BC.B), amb qui estàvem molt, també es deia *Laia*, i així va quedar” (À. Margarit, comunicació personal, 2013. Annex 1)



Fig. 12: *Laia* (1978). Ballarins del grup. Àngels Margarit assegurada representant la vida. Fotografia: Fons BC.B.

Laia esdevé una llampada en el que serà el futur univers poètic de l'autora. Al nostre parer, és un primer tast de com la vida gira al voltant del seu cos, i abasta molts altres aspectes a partir d'aquest fet. Margarit pren el seu cos com a origen de vida i afirma, quan es refereix al rol que representa com a intèrpret dins l'obra, que "la vida la feia jo" (À. Margarit, comunicació personal, 2013. Annex 1), en referència al fet que ella mateixa interpretava el personatge de la vida.

En aquesta peça, la coreografia desgrana el recorregut de tot un dia fins a arribar a la nit. Ho fa a través de la mirada d'una dona, que s'expressa i es posiciona a partir del seu cos.

En aquest sentit, ve a tomb reproduir aquestes afirmacions de la poeta Maria-Mercè Marçal, recollides per Joana Sabadell l'any 1987:

Más determinante que pertenecer a una clase social es tener, en cambio, un cuerpo, una situación y una historia de mujer, o el otro elemento que continúa siendo vigente y muy importante, el lingüístico. No puedo establecer una separación entre ellos y yo... (Zabala, 2000 : 115)

Les paraules de Marçal ens semblen un bon exemple per aplicar a Margarit, on, en el seu cas, l'altre element important seria el coreogràfic.

El cos de Margarit és equiparable a una veu, que fa sentir amb tota la ressonància possible. Un altre element important o equiparable són les històries que ha ideat per fer-nos arribar les poètiques relacionades amb la dona i el fet femení posteriorment. Aquesta ha estat una particularitat que defineix sovint el treball de l'autora.

Volem citar una de les peces que més han transcendit la coreògrafa i ballarina: el solo *Corol·la* (1992). Aquesta peça traspua una sensualitat femenina desbordant que irradia amb el seu cos. Roser López Espinosa, ballarina a qui Margarit va transmetre la coreografia després d'haver-la ballada ella mateixa molts anys, ho expressa així:

L'univers de *Corol·la* és ple de cercles, espirals, joventut i feminitat, que arranquen d'una trajectòria professional molt forta i amb un segell molt professional. És una peça emblemàtica, un solo que l'Àngels Margarit va crear per a ella, des de el seu cos i el seu imaginari. (Adolphe, Carranza, & Corbella, 2012 : 96)

A *Corol·la* tornem a retrobar, però d'una forma més contundent, allò que ja es despuntava a *Laia*: la memòria del cos. Un cos que també fa a vegades de mirall, com diu l'autora mateixa, “un mirall d'imatges que s'allunyen i s'apropen, una repetició infinita d'un mateix, dels seus fragments” (Adolphe & Olesti, 2000 : 10).

L'espectacle *L'edat de la paciència* (1999) és un altra mostra de fins a quin punt el món de les dones és present en la seva obra, és una pertorbació intermitent que va apareixent d'una manera o d'una altra en les seves propostes. Tot això compta amb la participació de catorze dones de diverses edats, fins a arribar a tres generacions de dones juntes a l'escenari. L'obra gira al voltant del fet de créixer i ocupar-se de teixir la metàfora de l'espera i la paciència, i encara més, la metàfora de la vida que transcorre:

De la llana al fil, del fil al teixit. Aquest procés, que tantes vegades i en tantes cultures es pren com a metàfora de vida, de destí, de creixement, de continuïtat, de paciència, l'associem a la imatge de la dona, encara que no exclusivament, però sobretot quan s'inscriu en l'àmbit domèstic. En la nostra cultura la imatge de mesurar el temps a partir d'un punt del dret, un del revés, ara mitja volta, aquest *tapete* tantes hores, aquesta cortina tantes altres, quants dies un cobrellit... (Adolphe & Olesti, 2000 : 23)

La coreògrafa transita per aquestes històries passant, en primer lloc, per la reivindicació del propi cos. Un cos que canvia constantment, i per extensió, del cos de la dona com a símbol d'identitat i d'alteritat i com a mostra de la seva relació amb la societat i amb el món des d'una perspectiva femenina. En segon lloc, hi ha la vida que transcorre.

Margarit és dona i ho respira per tots els porus de la seva pell. D'aquesta manera es desenvolupa *Laia*, on el personatge que l'autora interpreta pren la simbologia de la vida, i conté alguns dels trets distintius que s'atribueixen al fet femení: intuïció passió, fragilitat, tendresa i energia, sense deixar de tenir en compte altres trets que observarem més endavant. Recuperem el concepte d'energia transformable de la dona per comprendre millor l'energia de l'autora, tal com ho explica a partir del mite de la deessa Christine Downing quan escriu:

Lo que provocaba la veneración hacia una diosa era el reconocimiento de la energía femenina transformable. El alimento asociado a lo femenino es el alimento en su aspecto misterioso, el alimento transformado en su aspecto de sustancia transformada. A través del cultivo y la cocción, el pasto se convierte en pan. Las mujeres representan esta transformación y encarnan este poder transformable en esa capacidad de crear leche de su sangre y de dar a luz a sus propios cuerpos a una criatura que es completamente diferente: un varón, un hijo. Pero estas transformaciones no son espiritualismos absolutos. El reino corpóreo nunca se abandona del todo. (2010 : 23)

Aquesta energia transformable a la qual es refereix Downing és la que observem al solo que fa Margarit a *Laia* com a personatge observador de la vida, quan desplega tota la potència energètica, només comparable a la fortalesa i a la transformació que desprenen les dones paridores en la seva capacitat d'alimentar a través del seu propi cos un altre ésser humà.

7.6. Temàtica i contingut

Quant a l'origen de la temàtica de *Laia* hi trobem com a eix central el cos de la dona com a creadora de vida. Si bé el concepte de dona portadora de vida va molt més enllà, i a l'obra s'assumeix i es representa el personatge de la pròpia vida. És alhora l'observadora d'un temps, concretament del transcurs d'un dia com a metàfora de la vida. Per tant, aquesta és una vida que observa la vida. Margarit escull una dona per representar la vida, s'amplifica com un altaveu i es fa ressò en escena de la dona com a observadora del transcurs de la vida mitjançant el seu *alter ego*, Laia. Més endavant, Margarit abraçarà la feminitat a través de les plantes i els fruits com a metàfora de la vida amb obres com *Atzavara* (1991). Aquesta dona que busca Margarit des dels seus inicis com a ballarina i com a coreògrafa, observem que ja aflora en la primera temàtica que aborda la coreògrafa.

En el contingut de la coreografia, Margarit s'endinsa en el dispositiu del temps a través de l'estructura de la peça, i explora la idea de cicles oposats. Aquest és un temps que es repeteix, que es debat entre temps passat i temps present, i que en forma de bucle recomença cada dia. Record representat, simultaneïtat i, alhora, oposició entre l'abans i l'ara.

Es dona una línia temporal que s'esvaeix, com sol passar en la constant inherent a la dansa, només retindrà la memòria. Margarit utilitza la memòria corporal com a mitjà. En aquest sentit, és aquella memòria a què es refereix Bergson quan diu: “La memoria recoge y conserva todos los aspectos de la existencia, y que es el cuerpo, y especialmente el cerebro, el medio que permite recobrar los datos mnémicos haciendo aflorar recuerdos de forma concomitante a percepciones” (1987 : 59).

La memòria corporal registra i conserva informació de la qual no som conscients. El cos té aquesta consciència del record. Margarit intueix i explora aquesta idea a través de *Laia* i aborda el concepte que potser es perd el record de les paraules, però no el relatiu a les emocions. L'autora dirà més endavant quan es refereix a la seva peça *Corol·la*: “És un impuls que ordena i desordena la memòria del meu cos”. En l'atmosfera de *Laia* es perceben els fluxos de les onades en moviment continu, de manera cíclica, i s'hi desenvolupa el binomi dia-nit i el binomi vida-mort.

Per decidir el tipus de moviment que volia utilitzar a *Laia*, Margarit va fer, en una de les seves llibretes, un estudi previ de moviment, acompanyat de dibuixos fets per ella mateixa i que va anomenar *Xaloc*. Aquest nom va ser un dels que volia utilitzar per titular la peça, abans de decidir-se pel nom de *Laia*.

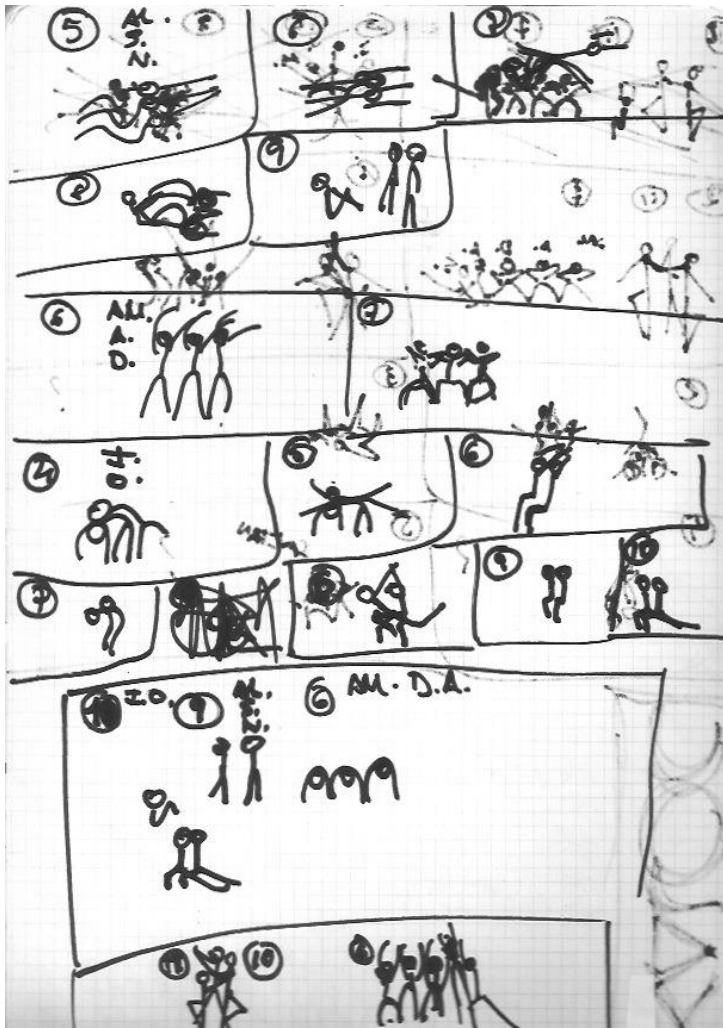
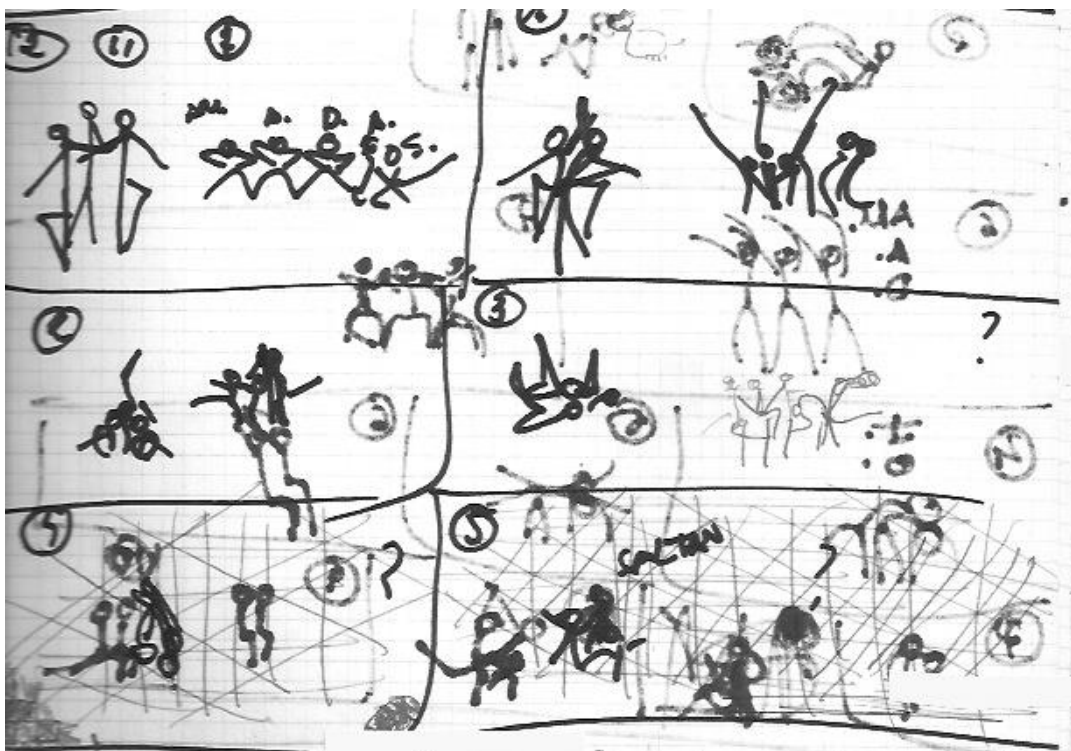


Fig. 13 i 14: Esbossos fets per Àngels Margarit a l'estudi de moviment que va anomenar *Xaloc*, previ a la realització de *Laia*. (Arxiu particular d'Àngels Margarit).



7.7. Procés de creació i components formals

En el moment en què coreografia *Laila* Margarit s'està formant en la tècnica Graham, on es desenvolupava un treball molt intencional i profund en relació amb el terra. En aquella època de la seva vida era molt naïf, com ella mateixa ho descriu a continuació:

Em va agradar treballar aquesta estructura de cicles oposats. Mentre que el dia es repetia cíclicament, la vida era un cicle que no recomençava, almenys en la mateixa forma i matèria. El tema del dia em permetia jugar i proposar formes abstractes amb els cossos, que en aquell moment era el que volia explorar, era nou per a mi, i entre les poques coses que havia vist i intuïa era el que m'interessava. I alhora l'energia i la lluita de la vida expressada amb moviments més viscerals, amb treball de terra, posava en pràctica i integrava i desenvolupava moviments en els quals jo m'estava formant i creixent. En aquell moment imagino que era proper al que havia après de Graham en aquell any 1978. Era molt naïf i literal. (À. Margarit, comunicació personal, 2006. Annex 1)

Amb aquestes dues qualitats dinàmiques oposades –per una banda amb moviments abstractes d'execució més sostinguts i extensos, i, per l'altra, moviments viscerals, d'execució forta i concreta, més propers a la tècnica grahamiana–, Margarit crea dues dinàmiques de moviment en oposició. Això provoca tensió entre el grup, amb una qualitat dinàmica més suau, i el solo de la protagonista, amb una qualitat dinàmica més enèrgica. Aquestes dues característiques confereixen a la peça una varietat dinàmica. D'acord amb Janet Adshead:

En la danza el movimiento presenta una dinámica. Existe un cierto grado de tensión o de fuerza, de rapidez o brusquedad, de ejecución sostenida o extendida de un movimiento. Al igual que los elementos espaciales, estas cualidades dinámicas también son seleccionadas entre el amplio espectro de las posibilidades humanas y se dan en distintas proporciones en diferentes géneros y estilos de danza. (1999 : 48)

L'estructura de la coreografia es presenta en dos cicles oposats, en els quals un es repeteix alternant sol i fosc i l'altre recomença en cada ocasió amb diferent forma i matèria: naixement i fi.

Els dos grups cíclics són presents a l'escenari i van alternant el moviment, de tal manera que l'espectador pot percebre en alguns moments la pulsació de la vida, i en altres l'alternança del dia i la nit. Aquesta alternança es pot veure també amb la diferència de la música. El cercle de l'inici compost pels cinc intèrprets i el recolliment de la llum conformen un continu que es repeteix, mentre que la vida no torna al seu cau, ubicat dins del sol i es va allunyant en l'espai com el transcurs de la vida, que s'allunya cada cop més del naixement. Amb aquesta transcripció del moviment Margarit ens descriu el camí cap a la finitud, que és també el camí cap a la mort. L'autora descriu amb aquestes paraules com desenvolupa la coreografia:

Hi havia un cercle compost per cinc o sis cossos amb mallot blanc sencer, eren el sol darrere, i dintre jo era una boleta petita dins la bola del sol la vida. Com dues coreografies paral·leles, ara es desenvolupava una mica el dia i el desplegament de la coreografia per als que feien de llum, amb música de J. S Bach, ara sortia jo disparada amb aquesta idea de ser llançada a la vida, amb la música de B. Bartók. El moviment del dia i de la llum era descriptiu, cercle que es fa gran i es desplega, moviments de la llum al migdia, idees de reflexos i raigs que es despleguen i es belluguen. Idees de lluita per la vida en el moviment del personatge, vida. J.S. Bach ens donava tranquil·litat i harmonia, B. Bartók era imprevist, canviant. La llum es recollia i es tancava tornant al cercle de l'inici, la vida s'acabava sense tornar al cau solar. (À. Margarit, comunicació personal, 2013. Annex 1)

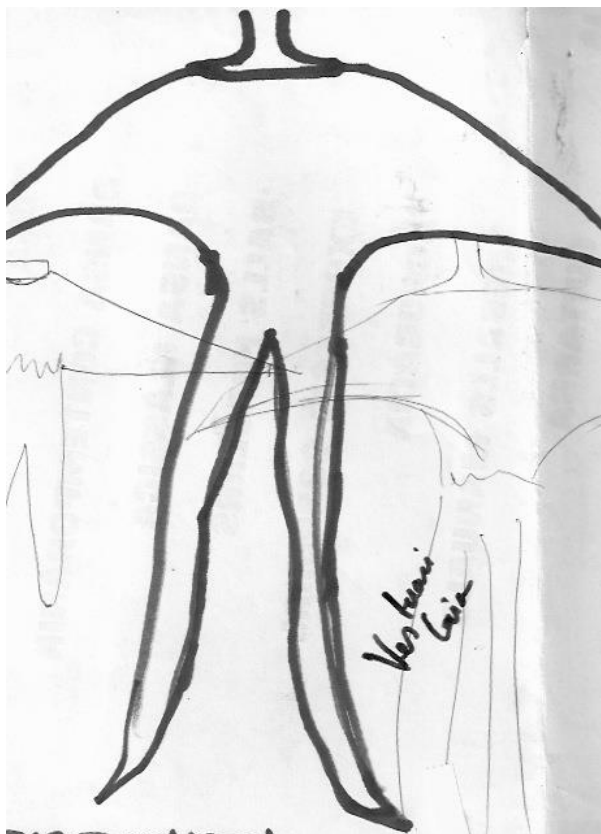


Fig. 15: Esbós d'una prova del disseny del figurí de *Laia*.
Dibuixat per Àngels Margarit.
Fig. 16: Imatge de *Laia* amb el vestuari definitiu. (Arxiu particular d'Àngels Margarit).



Amb aquest final, Margarit ens desvela una preocupació existencial. Podem dir que de forma intuïtiva s'interroga sobre el misteri de la vida i de la mort, i situa la coreografia en la dimensió de l'univers proposant el cau solar com a font de vida i, per extensió, de moviment. D'alguna manera situa el moviment com a element fonamental amb què el món sobreviu.

Quant a la utilització de les composicions musicals escollides, podem dir que Margarit se serveix de la contraposició que ofereix el caràcter de la música, tot utilitzant-la per recrear els diferents cicles. Així ho expressa l'autora:

Vaig buscar música per assignar a cada cicle. J. S. Bach per al dia, B. Bartók per a la vida, s'anaven interrompen un a l'altre, com ho feia la dansa, crec. Hi havia el moment del migdia, que hi vaig posar B. Smetana, els moments que els raigs del sol corrien en totes direccions des del mig. La Maria Jesús Llorente (professora de música de l'Institut del Teatre) em va ajudar a trobar les músiques. Jo trobava que potser era un sacrilegi fer el que estava fent, de tallar les músiques d'aquella manera, i recordo gairebé demanar-li permís, era una decisió que ella no podia prendre per mi, només em podia ajudar a buscar músiques. (À. Margarit, comunicació personal, 2013. Annex 1)

Margarit considera un perill interrompre les músiques d'una manera tan arbitrària, però decideix arriscar-se perquè ho considera necessari per a l'obra.

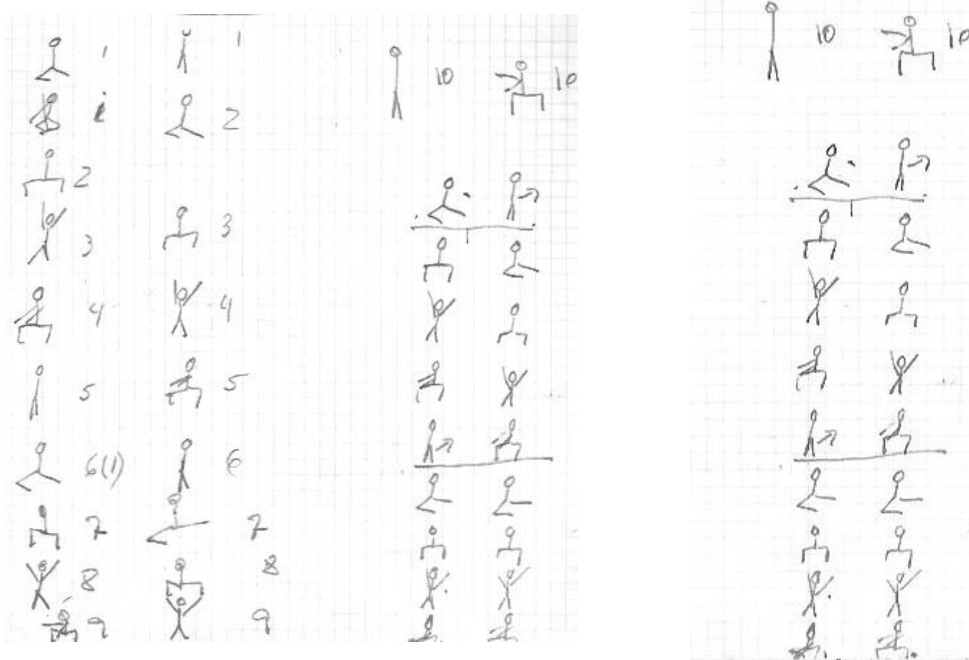


Fig. 17 i 18: Estudi de diversos cànons de moviment que va fer Àngels Margarit per a *Laia*. (Arxiu particular d'Àngels Margarit).

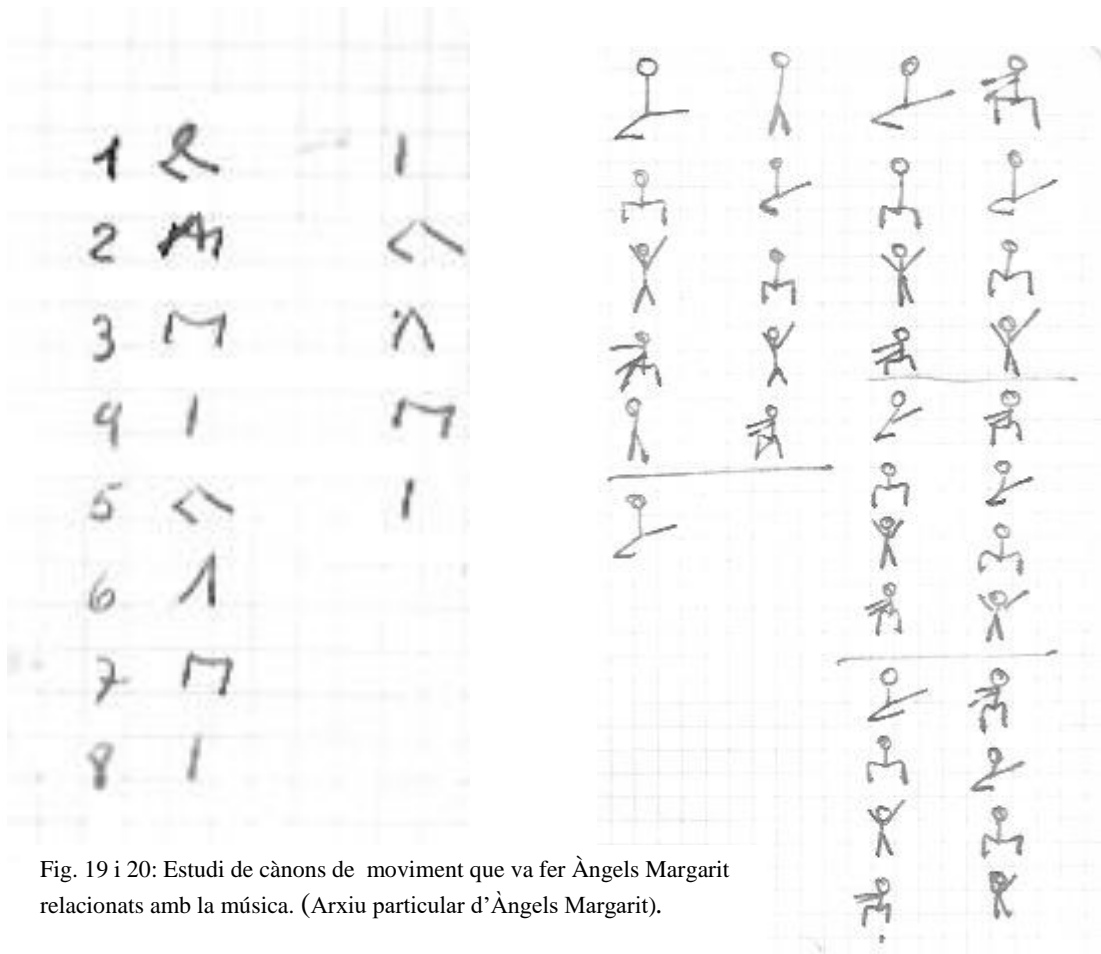


Fig. 19 i 20: Estudi de cànons de moviment que va fer Àngels Margarit relacionats amb la música. (Arxiu particular d'Àngels Margarit).

Les figures de la pàgina anterior corresponen a l'estudi de diversos cànons de moviment que va fer Margarit per a *Laia*. Imaginem que estan relacionats amb la música, ja que enmig de la numeració es pot apreciar alguna "i", que s'utilitza al comptar en la dansa contemporània comptar la dansa contemporània per remarcar un moviment entre dos temps.

En la seva primera obra, Margarit utilitza aquestes músiques enregistrades de vinils, de compositors del seu gust personal. I es refereix a la professora de música de l'Institut del Teatre, Maria Jesús Llorente, a la qual va demanar assessorament, i comenta com aquesta la va ajudar amb la música per a la coreografia. La mescla musical era un conjunt d'obres de diferents èpoques, i el fet d'utilitzar músiques tan contrastades com la de Johann Sebastian Bach i la de Béla Bartók ajuda a identificar les diferències conceptuals entre el grup i el solo que conviuen a l'escenari.

És curiós observar com la música de Bedřich Smetana, que es nodreix del ric patrimoni folklòric txec, és utilitzada al migdia juntament amb la música barroca de J. S Bach:

Le compositeur Bedřich Smetana (1824-1884) est considéré comme le fondateur de la musique tchèque moderne: une musique qui, tout en se nourrissant d'un riche patrimoine folklorique, se fonde cependant sur la longue tradition classique implantée en Bohême et en Moravie par les occupants autrichiens. (Massin & Massin, 1985 : 881)

En canvi, l'hongarès B. Bartók, que va escriure figures rítmiques de sabor folklòric, és utilitzat per a la vida. Amb aquesta elecció, Margarit desvela el punt d'interès que el ritme d'aquesta música li provoca i com l'associa amb el bategar del cor, que és sinònim de vida.

El fet d'utilitzar un compositor barroc com J. S. Bach i compositors que provenen d'una tradició musical nacionalista, emfatitza el contrast entre les dues coreografies que conviuen en paral·lel a l'escenari, i crea també un xoc sonor, que fa sobresortir l'alternança dels dos elements dansístics tan diferenciats, que és allò que Margarit pretenia alternant en alguns moments el desplegament de la coreografia dels sis cossos, amb música de J. S. Bach, de B. Smetana i de B. Bartók. Enmig d'aquest contrast i alternança, també agafa presència, en el moviment del dia i de la llum, la música de J. S. Bach, que transmet tranquil·litat i harmonia. Els moments en què el cercle es fa gran i es desplega, són els instants de la música de B. Smetana, per representar els raigs del sol que corrien en totes direccions des del centre de l'escenari. Es reproduïxen idees en el moviment que ens recorden els reflexos i les guspises bellugadisses, com exposa Margarit. Aquesta tendència contrasta amb la música de B. Bartók, de caràcter improvisat i canviant, i que acompanyava els moviments que descrivien les idees de lluita per la vida.

El vestuari respon al concepte de sol i de llum, amb mallots blancs per als cinc personatges que representen l'astre i un mallot marró per al personatge de la vida. Margarit opta pels mallots arrapats al cos per deixar veure clarament els moviments dels cossos.

El disseny d'il·luminació de Joan Escrichs transmet mitjançant els reflexos i els raigs la idea de la llum i del sol en contraposició amb una llum més tènue sobre el personatge vida. El concepte de la llum ve donat pel canvi d'intensitat a mesura que es desenvolupa

la coreografia, passant delicadament de suau a intensa per tornar a suau, tot emulant el dia que va avançant fins a arribar la nit.

En el procés de creació, Margarit utilitza una llibreta per fer els dibuixos dels impossibles que imaginava, possiblement la primera llibreteta de les moltes que l’han succeït en les seves posteriors creacions. Encara no dominava l’ofici per saber tot el que es podia fer o no fer amb els cossos, i calia provar-ho tot a l’aula amb els ballarins. A poc a poc van anar sorgint els moviments que descrivien el sol i la llum del dia: “Vaig pensar de fer un palíndrom, encara que no ho era totalment, però un cop el sol arribava al migdia tornàvem endarrere i al final tornàvem a la imatge del principi” (À. Margarit, comunicació personal, 2013. Annex 1).

Les dues idees que hem vist es desenvolupaven paral·lelament a l’escenari. Per una banda, el dia, representat per un grup de ballarins que anaven de blanc i significaven l’astre solar –“el tema del dia em permetia jugar i proposar formes abstractes amb els cossos”–, i, per una altra banda, la vida, representada per una ballarina que anava de marró –“l’energia i la lluita de la vida expressada amb moviments més viscerals, amb treball de terra” (À. Margarit, comunicació personal, 2013. Annex 1).

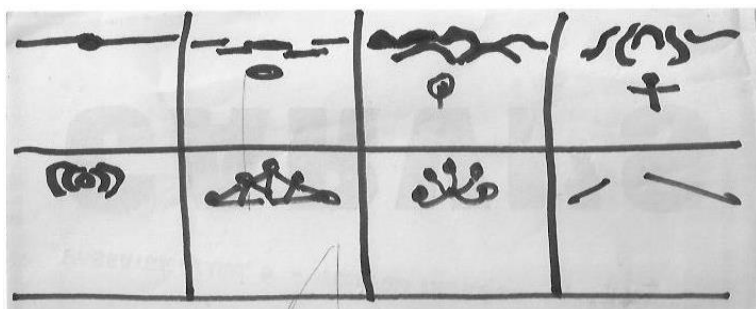
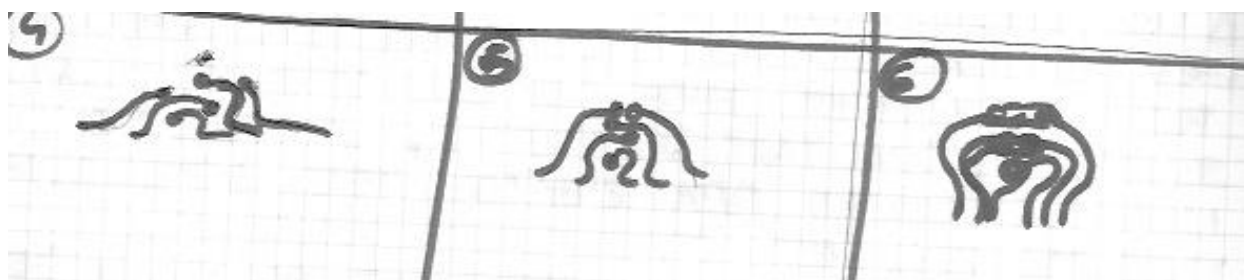


Fig. 21 i 22: Esbossos de l’estructura de *Laia*. (Arxiu particular d’Àngels Margarit).



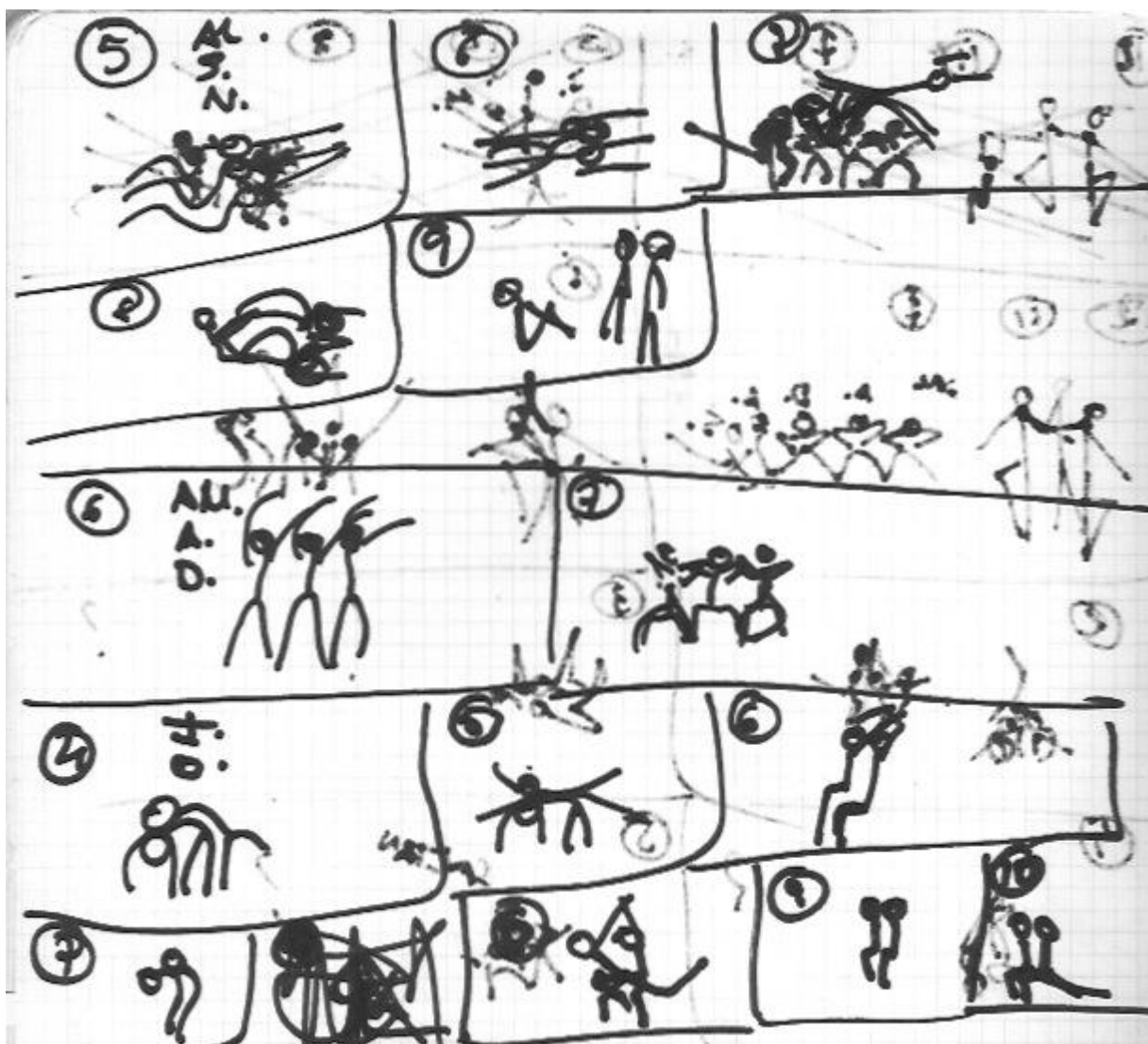


Fig. 23: Esbòs d'una part de l'estructura general de *Laia*. (Arxiu particular d'Àngels Margarit).

7.8. Germinació, trajectòria i col·laboracions

A partir de l'experiència inicial germinadora de Margarit com a coreògrafa amb el BC.B, exposem els treballs que considerem més rellevants de la seva obra, tenint en compte la diversitat de llenguatges amb els quals treballa, la nombrosa quantitat de col·laboradors que té i la seva prolífica trajectòria. Aquesta no és una mostra exhaustiva del seu recorregut, però ens ha de servir per establir una visió global del seu treball.

A partir de la implicació amb el grup Heura Dansa Contemporània, Margarit continua creant coreografies entre les quals cal esmentar especialment *Potes* (1980) i *Temps al*

biaix (1982), coreografia col·lectiva concebuda com una sola peça de llarga durada i la primera d'aquestes característiques que es presenta al país.

Amb *Mudances* (1985) obté el Premi Nacional de Dansa de Catalunya (1986) i amb *Kolbebasar* (1988), guanyadora del Gran Prix del Concours Chorégraphique de Bagnolet, amb música de Xavier Maristany i Joan Saura, entrà a l'escena internacional, en la qual anà presentant amb regularitat la seva obra. Amb aquesta recerca considerem que *Kolbebasar* és el gran impuls i un moment d'inflexió en la trajectòria de Margarit. Amb aquesta peça s'endinsa de ple a la *minimal dance* de la qual ja havia fet un primer tast amb *Mudances*. És la primera vegada, però, que treballa amb dos compositors colze a colze.

Cal observar que l'any anterior Maristany i Saura havien compost i tocat en directe amb la resta del grup del qual eren fundadors i formaven part, Koniec, per dur a terme l'espectacle *Perfectament pedra*, del Ballet Contemporani de Barcelona.

Aquest és un moment en el qual la música es comença a tenir en compte per part dels grups independents com a element més actiu i participatiu dels espectacles. Sembla que ja no serveix únicament utilitzar músiques preexistents. Fins aleshores no s'acostumava a treballar amb música original, tret d'alguns casos excepcionals, com feia Cesc Gelabert, que desenvolupava experiències amb compositors. A partir de *Kolbebasar* Margarit continua elaborant projectes amb compositors, dels quals cal destacar el músic Joan Saura (1954-2012), amb qui compartirà nombroses afinitats sonores i una estreta col·laboració en molts dels seus projectes. Joan Saura va ser el compositor que més va acompanyar Margarit en el viatge coreogràfic d'aquell període.

Àngels Margarit continua creant i conformant espectacles amb la companyia, així com solos que entraran en pura simbiosi amb la bellesa exquisida i amb la plasticitat del protagonista, que esdevindrà la rotunditat d'un cos que expressa pensament i emoció. D'aquests solos hem volgut destacar, en aquesta investigació *Corol·la*, estrenat a la Biennale de la Danse de Lyon (1992) i Premi Ciutat de Barcelona d'Arts Escèniques el 1993.² També hem cregut interessant ressaltar la producció *L'edat de la paciència* (1999), tot i que va més enllà del període estudiat en aquesta recerca, per la importància de la cohabitació constant amb la temàtica de la dona i el fet femení, com a exemple de

² <http://margarit-mudances.com>. (darrera consulta 15-3- 2013)

com Margarit integra aquest aspecte en el seu discurs coreogràfic al llarg de la seva trajectòria. Aquest espectacle s'articula al voltant de catorze dones que “juguen, reflexionen, qüestionen i gairebé sempre ballen al voltant del fet de créixer, de l'ocupació de teixir i de fer aquestes dues coses essent femelles de l'espècie humana”, tal com l'autora el defineix (Adolphe, Carranza, & Corbella, 2012 : 118)

Un altre focus d'interès que ha conreat Margarit és la videodansa. Núria Font ha col·laborat en una extensa i intensa quantitat de projectes, entre els quals destaquem *Subur 305*, *Peix*, *Ritual geogràfic* i *Cos*, juntament amb altres peces de diversos creadors, com *Boqueria*, en col·laboració amb Johanne Charlebois, *El mar*, que compta amb la música d'Agustí Fernández per al programa “Glasnost” (TV Catalana), o *Du Parc#1410*, en col·laboració amb Walter Verdin, entre altres.

En el camp de la improvisació, ha col·laborat amb diversos ballarins, com ara Andrés Corchero, María Muñoz, Rosa Muñoz, Alexis Eupierre, Constanza Brncic o Mònica Valenciano, i amb els músics Joan Saura i Trio Local, Steve Noble, Agustí Fernández o Marc Egea, entre d'altres.

Margarit ha obtingut nombrosos premis, entre els quals, a més a més dels que acabo de citar, vull destacar el Premi Nacional de Dansa de Catalunya, l'any 1991 per segona vegada, per *Atzavara*. Aquest espectacle reflecteix les poètiques vegetals que Margarit explora, i és també el primer de la trilogia que conforma amb *Corol·la* (1992) i *Suite d'estiu* (1993). També fou significatiu el Premio Nacional de Danza a la Creación, l'any 2010, atorgat pel Ministerio de Cultura de España i que suposa un reconeixement global a la seva obra i a un dels recorreguts creatius més importants de l'Estat espanyol.

Les publicacions que recorren la seva trajectòria artística són un retrat i un testimoni d'una de les figures més carismàtiques i potents dels darrers lustres al nostre país. Ens fem ressò, entre altres publicacions d'*Àngels Margarit/Cia MUDANCES quinze anys*, on s'hi recullen imatges i música de la trajectòria compresa entre el 1985 el 2000, i líquidDocs_02, publicat el 2012: *Àngels Margarit_Mudances* (Àngels Margarit / Cia. Mudances).

7.9. Influències, estètica i particularitats

En la primera experiència coreogràfica de Margarit encara s'hi denota la influència de la tècnica Graham, sobretot en els moviments de la protagonista, en contraposició al grup, que elabora estructures que es construeixen i desconstrueixen tot formant cadenes de cossos a mode d'escultures i figures suspeses, que sovint ens recorden algunes de les propostes del grup nord-americà Pilobolus, que sense utilitzar escenografies ni objectes ressalten a través dels figurins de les malles i mallots les línies del cos, per reforçar així l'energia corporal desbordant dels seus set integrants inicials. A la peça de Margarit, però, aquestes estructures es veuen tamisades per la dolçor i la suavitat de les transicions que fa el grup per elaborar les formes plàstiques grupals, que conjuntament amb els mallots blancs dels figurins, ens apropa més a una estètica neoclàssica.

Una de les coses que va influir-la més del seu mestre Gilberto Ruiz-Lang és la precisió en la confecció i la interpretació de les peces. Margarit busca la claredat del seu discurs: cada moviment ha d'estar ben fet i al lloc que li correspon en relació amb l'espai i la música, igual que cada paraula ha de ser ben dita en el lloc i en el moment oportú.



Fig. 24: Isolda Barbarà, Núria Tejedor, Sandi Gorostidi i Amèlia Boluda, en un moment de la representació de *Laia*.
Fotografia: Fons BC.B

Una de les característiques fonamentals de la peça és la intensitat del gest en la interpretació que fa Margarit del personatge vida. Podem dir que aquesta coreografia paral·lela de la protagonista, en relació amb el grup, està feta a mida per a ella, i hi destaca la seva personalitat en el moviment i el magnetisme del seu cos. Com hem esmentat anteriorment, l'energia que desprèn la intèrpret ens mostra una dona amb els trets distintius que se li atribueixen, però també n'hi afegeix d'altres diferents dels que estàvem acostumats a veure en els rols interpretats per dones.

Com hem esmentat anteriorment, l'energia que desprèn la intèrpret quan ens mostra una dona, amb els trets distintius que se li atribueixen, però als quals n'hi hem d'afegir d'altres de diferents dels que estàvem acostumats a veure en els rols interpretats per dones. més de fragilitat, en el moviment hi observem força, i, a més de tendresa, hi observem certa duresa. Podríem dir que Margarit trenca amb la tradició establerta fins al moment, i incorpora a la seva interpretació característiques més pròpies dels rols masculins, no excloses de sensualitat. La força i la duresa confereixen credibilitat a un personatge que es presenta amb un ventall de matisos ampli. L'originalitat és un tret distintiu de les propostes de Margarit.

7.10. Evolució, transcendència i projecció

L'univers de *Laia* ens mostra una primera peça de la coreògrafa on s'hi apunta el seu fort temperament. En la idea de ser llançada a la vida de la protagonista a través del personatge vida, es pot percebre una convulsió i un temperament aferrissat, adolescent, expressat per l'autoafirmació femenina i per les idees de lluita per la vida que es traspuen en el moviment del personatge vida.

En aquesta primera experiència coreogràfica encara hi predomina una dansa anterior, basada en les tècniques apreses, però on ja s'intueix, amb el singular moviment del personatge de la protagonista, la recerca d'un llenguatge nou. L'emoció és provocada pel mateix moviment, més que per la forma o per l'estructura de la peça, com es donarà en obres posteriors. Margarit, però, mostra a través de les figures que conforma al grup un gust incipient per l'estructura.

S'observa molt aviat a les obres posteriors *Mudanaces* i *Kolbebasar* ja la situen en el minimalisme, com reflexiona Jean-Marc Adolphe:

Els dos primers espectacles de la companyia Mudances li han valgut, a Àngels Margarit, l'estar situada, segons la crítica, en el terreny de la "minimal-dance". Val a dir que Barcelona es troba encara sota els efectes del xoc que produí l'espectacle d'Anne-Teresa de Keersmaeker, *Rosas danst Rosas*, presentat el 1985 al Congrés Internacional de Teatre. [...] Tanmateix, cal temperar el "minimalisme" de les primeres peces d'Àngels Margarit; no s'assembla ni a la matemàtica estel·lar de Lucinda Childs ni a la mecànica capritxosa i nerviosa de les primeres peces d'Anne-Teresa de Keesmaeker. Podríem dir que es tracta d'un minimalisme marítim, mediterrani? (Adolphe, Carranza, & Corbella, 2012 : 67)

Margarit evoluciona cap a una organicitat essencial i cap a una poètica inspirada en els paisatges. Es tracta de tornar al moviment una vegada transcendida l'estructura. *Corol·la* (1992), o *Suite d'estiu* (1993) en són una mostra. Així ho expressa Bàrbara Raubert:

Àngels Margarit s'emmiralla en el món vegetal durant la recerca d'una personalitat escènica que la mostri tal com se sent fora del teatre, que resolgui les contradiccions que li suposa el seu entorn. Ni de petita s'havia trobat còmoda amb el tutú i les històries de princeses, ni d'adult se sent representada per un model de dona flegmàtica. (Adolphe, Carranza, & Corbella, 2012 : 91)

En aquesta evolució cal tenir molt present la precisió que s'observa i distingeix a Àngels Margarit en les seves creacions. Les reflexions del dramaturg i teòric de la dansa Roberto Fratini ens permeten comprendre millor aquest aspecte i ens ajuden a reconèixer els secrets de com s'ha anat conformant la poètica de l'autora:

Diuen que l'essència secreta de la vida interior és la precisió. A més, pel que sembla, no hi ha res més geomètric que la passió. Precisió és el dimoni pacient que impedeix a la sensibilitat relliscar cap a la *sensiblerie*. La pedanteria celeste que deté el sentiment tot just abans que es deteriori cap al sentimentalisme. La sinuositat de les passions és una geometria exacta. Un lent esforç d'"aplicació" literal: *ad-plicare*, modelar l'ànima segons el plec, la corba dels esdeveniments. (Adolphe, Carranza, & Corbella, 2012 : 128)

Els esdeveniments se succeeixen com els espectacles rere espectacles, per on s'entrecreuen els solos i el pensament femení; com fugues de la música barroca d'aquell J. S. Bach que va escollir per a *Laila*. Margarit avança amb força rotunda i aquella

paciència que associem a la imatge de la dona, que construeix una sòlida carrera artística que dona fruits i molts en forma de ballarins i coreògrafs com Joan Palau, Assumpta Arqués, Carme Vidal, Frédéric Serguette i Isabel López, entre molts més. Cal destacar Roser López Espinosa, que ha seguit l'estela de Margarit copsant la feminitat, la sensualitat i la precisió en l'execució com ho fa ella, fins a fer-se-les seves.

El llegat d'Àngels Margarit és molt ampli i plural, com la seva obra. Arriba a la nostra òptica amb la consolidació d'una manera de fer pròpia anhelada des de l'inici, i que es fonamenta a partir d'un pensament radial i d'un discurs general complex que parla amb el cos i del cos amb emoció, tot conformant la seva pròpia poètica.

7.11. Consideracions i recepció de la crítica

Laia va suposar una ruptura quant al tractament de la música. Fins al moment no s'havia vist el fet d'agafar composicions musicals i fer-ne un *collage* al servei de la dansa com després va ser habitual de veure en els espectacles que van arribar de l'estranger a Catalunya. En aquest sentit, tot era més líric i harmoniós. Margarit s'avança i proposa una utilització de la música subordinada a la dansa. Més endavant arribaran a Barcelona, a l'abast del gran públic, els espectacles de Pina Bausch, on en alguns s'apreciarà aquest mateix tipus de relació música-dansa.

És curiós observar amb quines diferències és rebuda *Laia* per part de la crítica, i quines apreciacions se'n fa. Vegem primer un fragment de la crítica feta al Ballet Contemporani de Barcelona per J. García-Pérez al *Mundo Diario*: “Un solo ballet clásico, sobre la Elegía de Fauré, servido académicamente aunque algo frío. Uno muy malo, *Laia*, montado sobre un ‘pastiche’ de música verdaderamente enervante, seguido por fortuna por otro trepitante y humorístico, muy bien interpretado” (1978).

Élégie és una peça d'estil més líric que es balla amb els peus nus i *Dos dintre d'un* és la coreografia a la qual es refereix García-Pérez, de tall humorístic amb música de Scott Hoplin. A continuació contrastem amb la crítica signada per Joaquim Vilà i Folch al diari *Avui*: “De les coreografies em van agradar molt *Laia*, d'Àngels Margarit, encara que penso que les músiques escollides no són pas les més idònies, i *La dona en sa vella casa*, de Harris Antacholopou, sobre el *Clar de lluna* de Beethoven” (1979).

Laia és una coreografia compromesa amb la voluntat del Col·lectiu BC.B de trencar amb les concepcions anteriors més clàssiques i apostar per la modernitat, així com de tractar temes candents de la societat que els envoltava. En una entrevista a membres de la companyia realitzada per *Mundo Diario* hi llegim:

En aquestes actuacions de Barcelona, quines novetats hi ha hagut?

Com a estrenes hi ha *Laia* i *Opció d'una diferència*. *Laia* és una de les coreografies més contemporànies que hem fet i *Opció d'una diferència* té un contingut lligat al de la realitat de la dona. Val a dir que en començar fèiem coses molt plàstiques i que ara pretenem donar més coses, posar-hi més contingut. Després també cal destacar *Morpheo*, *Dos dintre d'un* i *Sorgiñak*, que no hem presentat mai a Barcelona. (1978d)

Aquesta ruptura que fan els primers autors del BC.B no serà entesa fins més endavant per una part de la crítica i del públic. Això farà que la companyia prepari uns programes on la diversitat d'estils i temàtiques s'alternin amb la intenció d'anar preparant el públic, que no havia vist quasi res de dansa contemporània.



Fig. 25: Cartell que inclou una escena de *Laia* (1978). Fotografia: Fons BC.B

7.12. Repercussions

Si prenem les paraules de Margarit, veiem que considera que *Laia* fou una bona experiència, i que d'alguna manera significa la posada en pràctica d'una forma impulsiva i alhora arriscada dels coneixements de què disposava en aquell moment. Podem afirmar que *Laia*, va trencar el gel i alhora va infectar l'autora amb el virus de la creativitat. Va suposar el germen d'una afirmació posterior de constant interès pel cos i la memòria.

Margarit sosté que fou molt valent per part del Ballet Contemporani de Barcelona de donar l'oportunitat a la gent que arribava. Recorda que en aquella època, dins de la companyia, entre tots els membres realitzaven la globalitat de tasques necessàries. Creu que aquest procés fou el més cabdal que aprengué d'aquesta primera generació. Assegura que actualment és possible aprendre la dansa a tallers, a escoles o bé a l'Institut del Teatre, però en aquells moments la qüestió era sortir a la pista directament i aprendre dels companys.

Si en aquells moments va ser valent, i fruit de la necessitat de tirar endavant un projecte, apostar per Àngels Margarit com ho va fer el Ballet Contemporani de Barcelona, aquesta recerca considera que les repercussions de la seva primera obra, *Laia*, van servir de ressonància interna per a l'autora, per anar desvetllant i consolidant una reafirmació i preocupació sobre la dona, que s'ha anat inserint i arrodonint en el seu discurs posterior fins a participar en la seva poètica.

Sobre les repercussions de la seva obra, podem dir, reprenent les seves paraules en relació amb la situació que vivia el país a finals dels setanta, que “en aquells moments el que passava és que teníem una oportunitat de reconstruir el país, de reconstruir la cultura, i era un moment molt fort d'identitat” (À. Margarit, comunicació personal, 2013. Annex 1). Sens dubte, Àngels Margarit ha contribuït de maner decisiva a aquesta reconstrucció i ha esdevingut una de les creadores catalanes més reconegudes en el panorama internacional.

CAPÍTOL 8

ANDRÓMACA-75

PASSACAGLIA

MUDA IMAGEN DE LA MUERTE

Gilberto Ruiz-Lang

8. GILBERTO RUIZ-LANG

Les tres obres coreogràfiques de Gilberto Ruiz-Lang que analitzarem –*Andrómaca-75* (1977), *Passacaglia* (1980) i *Muda imagen de la muerte* (1982)– són de naturalesa molt diferent pel que fa a l'estètica. La temàtica d'*Andrómaca-75* es refereix principalment a la dona, però també té la mort com a rerefons; l'autor s'inspira en el personatge de la mitologia grega del mateix nom. En el cas de *Muda imagen de la muerte* el coreògraf es capbussa de ple en el tema de la mort, com ja ens avança el títol, inspirat en poema *El sueño* de Francisco de Quevedo. Amb *Passacaglia*, Ruiz-Lang recorre a l'altre cantó de la moneda. Diametralment oposada, la peça desborda entusiasme, exuberància alegria i vida. L'autor va ser mestre i coreògraf de la companyia i un referent per al grup, sobretot en els inicis.

8.1. L'autor: procedència, formació i bagatge

D'origen mexicà, Gilberto Ruiz-Lang (1948-2006) rep la primera formació acadèmica en la tècnica Graham al seminari per a estudiants universitaris del Ballet Nacional de México, fundat per la reconeguda mestra Guillermina Bravo, al Palacio de las Bellas Artes de Mèxic. Els seus inicis com a ballarí, i posteriorment com a coreògraf, els realitza amb el grup de dansa universitària mexicana Mórula, del qual n'és membre fundador. Com explica Ester Vendrell:

La seva intensa dedicació a la dansa el van fer abandonar els estudis universitaris per consagrar-se a l'art. La formació tècnica dels primers sis anys es va centrar en la tècnica única i exclusiva de Graham, que va aparcar un temps per ampliar horitzons treballant des de la perspectiva menys emocional i més analítica de la línia d'Alvin Nikolais (...) El 1975 va ingressar al segon curs de la London Contemporary Dance School, on va acabar els estudis i va accedir al quart curs professionalitzador. Allà va treballar directament de la mà de dues professores històriques de la dansa moderna: Nina Fonaroff i Jane Dudley. (Vendrell, 2008d : 233)

La formació rebuda a Europa va culminar quan es va graduar amb diploma d'honor a The London School of Contemporary Dance, on va realitzar estudis de postgrau gràcies a una beca del British Council. Aquesta circumstància, amb el temps, el va portar a confrontar noves experiències vitals, a conèixer grups de persones molt heterogenis, a

amarar-se de diferents pensaments i múltiples formes d'entendre la vida, a viure experiències enriquidores i inèdites. Com deia Fritzi Mazari, “nuevas experiencias y nuevos escenarios que lo llevaron a consolidar una carrera con una visión más profunda y comprometida en una renovada corriente artística que estimulaba su potencial creativo” (2007).

A partir de 1977 es trasllada a Barcelona per dedicar-se a la docència com a professor de dansa contemporània a l'Institut del Teatre de Barcelona, institució en què romandrà fins a la seva mort. Durant molt de temps exerceix el càrrec de cap del Departament de Dansa Contemporània, des d'on, gràcies a la seva formació i a la seva àmplia cultura, inculcarà a l'alumnat la necessitat de formar-se en altres àmbits més enllà de la dansa. Les lectures, l'audició de la música, les visites a exposicions seran un llegat per a les generacions que va formar. Durant els anys que va exercir com a docent a l'Institut del Teatre va impulsar nombrosos tallers de composició i també va fer nombrosos muntatges coreogràfics, inoculant la llavor de la creació coreogràfica en nombrosos estudiants, alguns dels quals posteriorment serien coreògrafs o àvids intèrprets de dansa contemporània, amb una àmplia concepció del que suposava, com a ballarí, estar al servei de la idea de l'autor.

Carmen del Val publicava, en un article al diari *El País* arran de la seva mort:

El mundo de la danza despidió ayer emotivamente al coreógrafo Gilberto Ruiz-Lang, que falleció el pasado lunes a los 58 años víctima de una larga enfermedad. Gilberto Ruiz-Lang era mexicano pero barcelonés de adopción. Llegó a Barcelona a finales de los años setenta. Entonces en la ciudad comenzaba la ebullición de la danza contemporánea y él se convirtió en una de sus figuras más destacadas.

En el Institut del Teatre formó a toda una generación de bailarines y coreógrafos. Los bailarines de las compañías más destacadas fueron alumnos suyos: Heura, el BC.B, la Companyia Mar Gómez, Bubulús y Metros, por citar algunos grupos. (2006)

Imparteix cursos pel territori espanyol i a escoles de prestigi d'àmbit internacional, com per exemple The London School of Contemporary Dance (The Place) i Mudra Béjart, de Brussel·les. Paral·lelament, desenvolupa una intensa tasca coreogràfica amb companyies com Heura Dansa Contemporània, el Ballet Contemporani de Barcelona,

Danza Hoy de Venezuela i la Compañía de Danza Universitaria de México, entre altres. Col·labora com a coreògraf al Teatre Lliure de Barcelona l'any 1979 amb *La bella Helena*, obra original de Meilhac i Halévy.

El Ballet Contemporani de Barcelona va obtenir l'any 1980 el segon premi a Le concours de chorégraphie de Bagnolet, amb la coreografia més emblemàtica de Ruiz-Lang, *Passacaglia*. Així queda reflectit a l'article del diari francès *Quotidien*: "Second prix ex aequo pour le Ballet contemporain de Barcelona dirigé par Gilberto Ruiz-Lang. Sa chorégraphie sur la *Passacalle* de Haendel fait preuve de qualités de composition et de vitalité dynamique" (L.B., 1980).

Tot i que mai va dirigir el BC.B, la seva col·laboració amb la companyia va ser intensa, fructífera i llarga, des de pràcticament els inicis del grup l'any 1977 fins al 1986. El seu darrer treball va ser amb una companyia suïssa, la Companyia Laura Tanner, de Ginebra, amb la qual va participar com a assistent l'any 2004 en la versió coreogràfica de l'òpera de Ravel titulada *L'enfant et les sortilèges* (Pralong, 2004).

Gilberto Ruiz-Lang és requerit per formar part de diverses tasques com a reconegut professional de la dansa. Va ser jurat de nombrosos concursos coreogràfics, com el Premi Tórtola Valencia, el Premi Ricard Moragas i el Concurs Iberoamericà de coreografia Òscar López, instaurat pel Ballet Contemporani de Barcelona, en record del ballarí de la companyia mort molt jove, com ja s'ha dit anteriorment. En aquest darrer concurs-festival, va participar activament gràcies a la relació que mantenia amb grups de l'Amèrica Central i del Sud. Durant sis anys va ser president de l'Associació de Professionals de la Dansa de Catalunya i vocal de la Federación Española de Asociaciones de Danza, donant un fort impuls a l'associacionisme professional. Va col·laborar els darrers anys de la seva trajectòria com a assessor de les comissions de beques i subvencions de la Generalitat de Catalunya.

Pel que fa als aspectes que Ruiz-Lang considerava importants en relació amb els inicis de la dansa contemporània al nostre país, al voltant de la dècada dels anys setanta, podem extreure un seguit de reflexions a partir de l'entrevista realitzada l'any 2005.

Quins aspectes consideres importants en relació amb la dansa contemporània en els seus inicis al nostre país?

Recordo una anècdota d'una ballarina, Elisa Huertas, que en un aniversari em va dir que aquí hi havia una gran capacitat i que jo vaig ser com una mena de llumí que vaig fer foc, el material hi era.

L'experiència que vaig tenir quan vaig arribar és que hi havia gent molt preparada, amb molt de talent, i que el que havia de fer era donar confiança i estimular la gent perquè ho cregués i es veiés capaç de portar-ho endavant. Jo crec que molt ràpidament es va desenvolupar un moviment molt interessant, molt sòlid, i, a part, una cosa molt maca: de seguida va fer eclosió; no es va limitar a la creació de dos grups, van passar coses molt diferents. (Gilberto Ruiz-Lang, comunicació personal, 2005. Annex 1)

A partir de l'experiència viscuda amb els grups sorgits en aquell període, alguns dels integrants sentien la necessitat d'enriquir-se amb noves experiències. Això feia que alguns formessin el seu propi grup o que marxessin a l'estranger per continuar formant-se i descobrir què estava passant en l'àmbit coreogràfic de l'entorn internacional. Va sorgir a Catalunya un teixit creatiu ric, que s'anava alimentant a si mateix i també es nodria de fonts estrangeres que aterraven a Barcelona, molt sovint a l'Institut del Teatre.

8.2. Relació amb el Ballet Contemporani de Barcelona

Ruiz-Lang va conèixer el Ballet Contemporani de Barcelona en l'època en què ell era professor de l'Institut del Teatre. L'any 1977 el BC.B li demana de col·laborar amb el Col·lectiu de nova creació com a professor i coreògraf. A l'entrevista que li vam fer, el coreògraf rememora:

Com vas conèixer el Ballet Contemporani de Barcelona?

El Ballet Contemporani de Barcelona el vaig conèixer a l'Institut del Teatre. Jo era professor de l'Institut del Teatre i aquella època era bastant tranquil·la ja que les classes eren a la tarda i el matí era per preparar-les. I si no recordo malament, el BC.B tenia una aula adjudicada per fer els seus assajos, i jo estava preparant les meves classes i ells assajant. (Gilberto Ruiz-Lang, comunicació personal, 2005. Annex 1)

Com expressa Ruiz-Lang, el BC.B disposava d'una aula adjudicada on es desenvolupaven els processos de creació. Mentre el pedagog es dedicava a l'elaboració

dels materials i continguts docents, els integrants del Ballet Contemporani de Barcelona dedicaven el temps als assajos, gràcies a l'impuls que va donar Hermann Bonnín, director de l'Institut del Teatre, a la formació de grups independents de dansa. Aquesta situació va propiciar que s'establís el contacte inicial amb els integrants del BC.B i que s'anés desenvolupant una llarga col·laboració que va durar quasi deu anys.

La darrera obra coreogràfica que va fer l'autor per al BC.B va ser *Retorno a la sombra*, l'any 1986, tot i que després va seguir assessorant la companyia.

8.3. Germinació, obra i col·laboracions

Gràcies al bagatge que li havia ofert la formació acadèmica a Londres, quan Ruiz-Lang arriba a la Ciutat Comtal disposa d'un nombre de coreografies que havia confegit a la capital britànica i que posteriorment reconstrueix per al Ballet Contemporani de Barcelona. D'aquella època són: *Andrómaca-75*, *Penélope* i *Sin estruendo y con gemido*. Posteriorment coreografia de cap i de nou, per encàrrec del Ballet Contemporani de Barcelona, *Passacaglia* (1980), *Muda imagen de la muerte* (1982) i *Retorno a la sombra* (1986), tres de les obres més rellevants de l'autor, en el procés de creació de les quals participen de forma molt activa els ballarins de la companyia.

Al llarg de la seva trajectòria, Ruiz-Lang realitza nombroses *performances* amb els seus estudiants i també amb la companyia, de les quals n'ha quedat molt poca documentació enregistrada. Algunes de què tenim constància, a través de l'experiència viscuda i de la fotografia, són les que va realitzar amb el BC.B a la Fundació Miró i al Campus de Bellaterra de la Universitat Autònoma de Barcelona. Aquesta última va ser una de les primeres *performances* ideada per Ruiz-Lang amb ballarins del grup. L'acció consistia en seqüències de moviment aleatòries realitzades pels ballarins que s'anaven repetint en diferents espais del campus. Els trasllats es produïen per sorpresa i responien als senyals del coreògraf. Amb aquesta *performance* a l'aire lliure es volia mostrar que la dansa contemporània podia sortir dels escenaris per apropar-se a altres espais.



Fig. 26: *Performance* a la Universitat Autònoma de Barcelona. Fotografia: Fons BC.B.

Cromatisme 8, la *performance* realitzada a la Fundació Joan Miró amb ballarins del BC.B, va ser una altra experiència nova. Els ballarins, formant una piràmide humana, creuaven una instal·lació en forma de cortina transparent col·locada a l'entrada de la Fundació. A continuació ballaven a la rampa que dona accés al museu. Amb aquesta acció, que es repetia diverses vegades al dia, es pretenia sorprendre el públic que visitava el museu. Era una altra de les maneres de portar la dansa a espais no convencionals i suposava una experiència molt innovadora per al país. Tenint en compte les característiques de l'obra global de Ruiz-Lang, extensa i força estesa pel món, no podem menystenir la certesa que hi ha peces i muntatges que no han quedat enregistrats, o que, si més no, nosaltres no hem pogut rastrejar. Confiam que en un futur sigui possible augmentar i completar la catalogació de la seva obra.

A continuació exposem els treballs que considerem més rellevants de les obres coreogràfiques de Ruiz-Lang, reposicions i col·laboracions, tenint en compte que no hi consten les *performances*, tallers i coreografies dirigides al seu alumnat de l'Institut del Teatre i d'altres centres, així com tampoc els treballs que va fer a Mèxic abans de traslladar-se a Europa.



Fig. 27: *Performance* a la Fundació Miró (1982). Fotografia: Fons BC.B

Mondrian i *A gamme of chess*, estrenades entre 1975 i 1977 a les classes de The Place de Londres (Alcaraz, 1980), sorgeixen dels tallers que proposa l'escola i seran una font d'inspiració per a l'autor. Formaran part de la seva metodologia pedagògica, que posteriorment aplicarà als tallers que impartirà a Barcelona.

Andròmaca, estrenada l'any 1975 als tallers de The Place de Londres, basada en el mite grec descrit per Homer, representa Andròmaca quan recull el cadàver del seu estimat Hèctor. En aquesta peça s'hi detecta molta influència de la tècnica grahamiana.

El 29 de novembre de l'any 1977, el Ballet Contemporani de Barcelona estrena al teatre de l'Institut del Teatre dins de la I Mostra de Dansa Independent la reposició d'*Andròmaca* feta per l'autor i que titularà *Andròmaca-75*. La següent obra que estrenarà la companyia serà *Temporal*, el 9 de febrer de 1979 al Palau de la Música Catalana de Barcelona. És una obra basada en el poema homònim d'Octavio Paz. Ruiz-Lang hi presenta la natura i els seus elements, fent un símil amb els cos de la dona. La peça té una connotació eròtica, la que existeix entre la dona i la natura, i originalment la ballaven tres ballarines, tot i que després també la interpretava una de sola.

L'any 1979 va ser molt prolífic. L'autor estrena, creades conjuntament amb el Col·lectiu BC.B, *El món infantil* i *Preludis*, un muntatge presentat el 26 de juliol al

Teatre Grec de Barcelona; col·labora a *Caixes* amb Heura Dansa Contemporània; fa la coreografia de *La Bella Helena* per al Teatre Lliure de Barcelona; crea *Not with a bang, but a whimper*, presentada al Concurs Internacional de Coreografia de Colònia. El coreògraf cita aquesta obra referint-se a la seva participació als concursos:

Sin la compañía de Barcelona, participé en 1979 en el Concurso Internacional de Coreografía de Colonia (República Federal Alemana), que es el otro más importante. ¿Y cuál fue la obra? Se llama *Not with a bang, but a whimper*; es una cita de T. S. Elliot: la frase con que termina *La Tierra Baldía*. (Alcaraz, 1980)

El 1980 el BC.B produeix *Sin estruendo y con gemido*, que havia estat estrenada als tallers de The Place de Londres, i el 16 d'abril la companyia estrena al Teatre Regina de Barcelona *Penélope*, que també havia estat estrenada als tallers de The Place de Londres amb anterioritat. El 10 de maig de 1980, el BC.B presenta al Palau de la Música Catalana de Barcelona *Passacaglia*, l'obra més interpretada i aplaudida de totes les de l'autor.

Segueix la seva col·laboració amb el grup i l'any 1982 s'estrena *Muda imagen de la muerte*, concretament l'11 de juny, al Teatre Regina de Barcelona, que analitzarem en aquest estudi. *El petit teatre del gran univers*, producció per a infants, s'estrena l'any 1984, el 24 de novembre, produït pel BC.B, al Círcol Catòlic de Badalona. És una peça que recrea la relació de l'home amb l'univers, d'una forma entenedora per als més petits, d'una gran bellesa plàstica i sensibilitat. Seguirà amb *Retorno a la sombra*, creació estrenada el 20 de desembre de 1986 pel BC.B a l'Institut del Teatre. Ruiz-Lang va col·laborar com a assistent de coreografia a l'obra *L'enfant et les sortilèges*, de la Companyia Laura Tanner de Ginebra l'any 2004, com ja s'ha dit. Una de les seves obres, reposada al seu país natal, és *De lo femenino a lo masculino, mírame a los ojos*, presentada per Danza Contemporánea Universitaria el 5 de juliol de 2007 a la Sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario de Ciutat de Mèxic (Mazari, 2007).

8.4. Poètiques relacionades amb la dona

Ruiz-Lang ens presenta a *Temporal* la natura i alguns dels seus elements com la terra, el vent, l'aigua, amb una gran força expressiva, i alhora amb una connotació molt sensual,

establint paral·lelismes entre dona i natura. Aquesta peça va sorgir d'un primer taller de composició que va oferir a l'Institut del Teatre, com recorda Ester Vendrell: "El 1977 va arribar a Barcelona per impartir tres mesos de docència a l'Institut del teatre. Aquell mateix any, en paral·lel a les classes de tècnica Graham, va impartir un taller compositiu, *Temporal* –amb textos d'Octavio Paz" (2008d : 234).

Ruiz-Lang seguiria la col·laboració amb el BC.B amb la reposició de *Penélope*. Una vegada més, en aquest solo la dona és la protagonista de la desesperació. Penèlope, esposa d'Ulisses, el gloriós heroi grec, durant tres anys desteixia durant la nit el que teixia durant el dia per retardar un matrimoni no desitjat. Ambdós són els personatges de la tragèdia. Es tracta d'un exercici modèlic, ja que aconsegueix una notabilíssima intensitat dramàtica amb un mínim d'elements. La temàtica de la coreografia està basada en un passatge de l'Odissea. Els senzills elements utilitzats són una cadira, i una corda per simular el fer i desfer del teixit.

De nou, en triar aquesta història de la mitologia grega, Ruiz-Lang expressa la tragèdia de les dones, com és el cas de Penèlope, que Roberto Fratini exposa magistralment: "El universo textil inspira en el imaginario narratológico un repertorio infinito de metáforas porque expresa la eficiencia, la capacidad de seducir de toda narración" (2012 : 105).

A l'obra coreogràfica de Ruiz-Lang, Penèlope teixeix i desteixeix amb una corda. Els moviments sincronitzats i repetitius exasperen, els cops de peu contra terra mostren la impaciència de la dona desesperada, subjugada per la tirania de l'home, i ens endinsen una vegada més en el patiment de les dones. El coreògraf fa col·lectiva i universal la tragèdia femenina.

Aquestes tres peces, que eren interpretades per ballarines, formaven una trilogia dedicada a la dona. En el cas d'*Andrómaca-75* i *Penélope* eren un duet i un solo respectivament, però *Temporal* es va ballar a l'estrena amb tres dones; posteriorment també es va ballar com a solo.

Cadascuna de les peces es focalitza sobre una temàtica diferent: la natura com a font de vida, l'amor i la mort. Però totes tres amb el destí de la dona gravitant sempre com a centre. Creiem que l'autor se sentia mogut i empès a crear i presentar aquestes poètiques referides al món femení.

Un fet rellevant d'*Andròmaca-75* és la transfiguració de la ballarina Dinora Valdivia en Andròmaca. És sorprenent el poder de seducció i transformació d'aquesta intèrpret. Tal com afirma Sontag, "La danza no puede existir sin el diseño de la danza: la coreografía. Pero la danza *es* el bailarín" (2010 : 234). Aquesta afirmació de Sontag que "la danza és el ballarí" la compartim plenament en aquest cas, ja que és un exemple claríssim de simbiosi entre la coreografia i l'aportació interpretativa que en fa la ballarina.

Les peces tenien en comú com a motor principal, a més de l'estil grahamià –que no era només un fet publicitari de la tècnica sinó que anava molt més enllà–, sobretot el protagonisme dels personatges femenins i les vicissituds per les quals transita la dona, que eren molt actuals en aquell entorn en els anys en què Ruiz-Lang les va crear, entre el 1977 i el 1980, i creiem que ho segueixen sent actualment.

8.5. ANDRÒMACA-75

8.5.1. Marc contextual

L'any 1977, en una Catalunya immersa en la transició democràtica espanyola, la dona estava canviant el rol tradicional al qual havia estat sotmesa durant la dictadura franquista, es mostrava forta i lluitadora, amb semblances amb l'arquetip de dona que representa Andròmaca. Les dones que van viure la Transició eren sobretot dones batalladores, d'una gran fortalesa, lluitaven per aconseguir canviar una societat molt masculista, acomodada durant anys a la dominació i prepotència dels homes. Era doncs, una etapa global de reemplaçament, moment d'innovació i "revolució" social de les dones; d'aquí que l'obra coreogràfica de Ruiz-Lang adquirís una especial transcendència atès el context en què es trobava el país.

8.5.2. Temàtica i contingut

La tria de la coreografia d'*Andròmaca-75* per analitzar ve donada, en part, pel doble vessant temàtic que conté, referit a la dona i a la mort. La coreografia de Ruiz-Lang constitueix un cant desesperat a l'amor i al dolor, on s'exalça la figura femenina, ja que Andròmaca és una dona plena de valentia que arrisca la vida creuant el camp de batalla per recollir el cadàver del seu estimat. La iconografia de la peça es centra en aquesta

imatge que recull amb claredat el significat del mite. Andròmaca, l'home de la qual està combatent, és, a la mitologia grega, l'esposa d'Hèctor, i la que dona nom a la tragèdia. Però Andròmaca també és una dona forta i exemplar, com diu Jean Racine: "Hubo un vez una mujer ejemplar llamada *Andrómaca*" (1999 : 9).

La temàtica central d'aquesta obra és, doncs, la dona, una dona valerosa i forta, per mostrar l'exemplaritat femenina, com exposa Racine, a través de l'heroïna. Aquest aspecte suposa un punt fort que queda clarament palès a la coreografia. D'alguna manera l'obra pot fer-se extensiva a moltes altres dones que en general tenen els valors que mostra en particular l'Andròmaca de Ruiz-Lang.

L'autor presenta com a subtema la mort, a través del desconsol provocat per la mort de l'espòs. És també un cant de dol, que expressa el sofriment de la dona per la pèrdua del seu estimat. La peça evoca de forma subtil el dolor que provoca l'amor no correspost, la bellesa de les imatges doten de poesia la tristesa d'un amor que no es pot gaudir. El coreògraf esdevé un poeta emulant la mitologia, en el sentit de drama humà atemporal, com diu Gaston Bachelard: "Todo mito es un drama humano condensado. Y es por ello por lo que todo mito puede fácilmente servir de símbolo para una situación dramática actual" (Diel, 1998 : 7).

El coreògraf utilitza el mite com a drama humà, a partir de l'amor que no obté reciprocitat: el fet que Hèctor marxi i deixi Andròmaca i el seu fill Astianacte, durant la guerra de Troia, implica que l'home l'abandona per un motiu que ell creu superior a l'amor, cridat per l'obligació del guerrer de defensar la seva pàtria. Aquest és un amor que en la tragèdia de Jean Racine ocupa el món de les ombres, té un significat transcendent, i és per això que el situa a la categoria de l'immutable transcendent que descriu Nàñez a la introducció del llibre de Racine sobre els amors no correspostos:

En esta cadena de amores no correspondidos, el de Andrómaca por Héctor, ya en el mundo de las sombras, adquiere un significado trascendente. La amenaza de Pirro de quitar la vida de Astiaracte si Andrómaca no consiente sus pretensiones, repetimos, sitúa el amor de Andrómaca por Héctor en la categoría de lo inmutable trascendente. (1999 : 37)

Aquesta és, per una banda, la mirada de la mort a partir del guerrer que prioritza els ideals, o la venjança, per damunt de l'amor, i, per l'altra banda, el desconsol d'Andròmaca, que veu el seu amor no correspost per Hèctor, que marxa a la guerra i

l'abandona. Andròmaca és una dona rebutjada, vídua i mare d'un fill orfe de pare, que a més es converteix en botí de guerra. Podem dir que representa la dona com a propietat i moneda de canvi. Tot aquest dolor infinit és el que transmet el gest i l'emoció dels moviments de la protagonista de l'obra coreogràfica, quan arrossega el cadàver d'Hèctor per tot l'escenari, fent-nos sentir l'existència del setge de l'enemic. Aquesta és una tragèdia com les que passen cada dia també en el món actual, un drama humà. Ruiz-Lang copsa, en escollir aquesta tragèdia per representar en forma de coreografia, el drama particular de les dones i els fills, que són utilitzats com a moneda de canvi per pressionar les dones.

8.5.3. Procés de creació i components formals

Gilberto Ruiz-Lang coreografia *Andròmaca*, la primera peça del seu repertori, l'any 1975 a Londres, quan està estudiant a The Place, l'escola de Martha Graham al Regne Unit, com ja s'ha dit. La reconstrueix per al Ballet Contemporani de Barcelona, Col·lectiu l'any 1977 i s'estrena amb els ballarins Dinora Valdivia i Álvaro de la Peña (tot i que aquest darrer no consta al programa). A la primera Mostra de Dansa Independent de l'Institut del Teatre de Barcelona es presenta amb el títol d'*Andròmaca 1975* (BC.B, 1977b. Annex 2).

L'autor ho recordava així en un article publicat a la revista *El Público*, en ocasió de la celebració del 10è aniversari de la companyia:

Les vi saltar al vacío y estrenar con gran ilusión su primer programa, en el que había básicamente eso, ilusiones. Poco más tarde les regalé mi coreografía Andròmaca, obra de mi periodo londinense para el segundo programa, en el que ya se vislumbraba un trabajo contemporáneo. (Gilberto Ruiz-Lang, comunicació personal, 2005. Annex 1)

Més endavant, a la majoria dels programes del BC.B, hi trobem el títol de la peça escrit com a *Andròmaca-75*, tot i que en alguns escriuen només *Andròmaca*. En els seus inicis com a coreògraf, Ruiz-Lang es veu abocat a treballar en els arguments de la mitologia grega i el simbolisme que contenen, però, com ell mateix diu en una entrevista realitzada per José Antonio Alcaraz, no és que volgués especialment referir-se a la mitologia grega en les seves obres coreogràfiques:

Y también hubo un “periodo griego”, no porque yo quisiera ser especialmente griego, sino por los talleres que teníamos que llevar a cabo en The Place. De este periodo tengo: *Andrómaca*, para dos bailarines, con percusiones hechas por mí, y *Penélope*, que es un solo para mujer, también con percusiones hechas por mí. (1980)

Andrómaca-75, que ja hem dit que va ser la seva primera peça realitzada a Londres, va ser també la primera sobre la mitologia grega, on els personatges de la tragèdia d'Eurípides Andròmaca i el seu espòs Hèctor li van servir de font d'inspiració. El fet que s'iniciés com a coreògraf amb peces de curta durada i amb històries mitològiques d'allò femení, creiem que el va introduir, en certa manera, en la poètica del narrar. Com exposa Christine Downing, “mythos significa argumento, acció, mòvil, narrativa; un mito es una historia” (2010 : 38). Aquestes narratives li serviran a Ruiz-Lang per interpretar al·legòricament alguns fenòmens de la vida, la força de la natura, la seva inquietud metafísica i fins i tot les normes morals a través de narracions imaginàries de contingut simbòlic. Aquest fer-se conscient de la vida a què es refereix Thomas Mann com “el punto de vista mítico” i que exposa Downing referint-se a les deesses de la mitologia i el mite:

Al ocuparme de ellas he empezado a comprender lo que Thomas Mann quería decir con el punto de vista mítico que se convierte en subjetivo, con el ego dándose cuenta de forma “orgullosa i tenebrosa, pero también alegre, de su repetición y tipicalidad”. Estoy de acuerdo con él en que “el mito es la legitimación de la vida; solo a través de éste y en éste la vida encuentra autoconciencia, autorización y consagración”. (2010 : 12)

Aquest ocupar-se de la vida i dels problemes universals que pateixen els éssers humans, va ser posteriorment una constant amb molt de pes dins de les temàtiques escollides per Ruiz-Lang al llarg de les seves creacions. Es va sentir especialment atret per narrar dilemes de dimensió universal que ens parlen del destí humà, més enllà de la iconografia coreogràfica d'alguns dels arquetips de la mitologia grega. Algunes de les seves obres posteriors creades per al Ballet Contemporani de Barcelona, on el tema es basa en el seu interès per expressar aquests dilemes són: *Sin estruendo y con gemido*, realitzada l'any 1980, que evoca la mort a través del suïcidi; *Muda imagen de la muerte*, que va coreografiar l'any 1982, on la temàtica és altre cop a la mort, però en aquest cas

com a destí inefable, i *Retorno a la sombra*, la darrera coreografia que va realitzar per al BC.B l'any 1986, que té com a temàtica central la soledat de l'ésser humà.

Andròmaca-75 està estructurada en tres escenes curtes: la primera correspon a Hèctor, en un solo que representa el caràcter del guerrer fort i decidit dins del camp de batalla i la seva mort. La segona és l'aparició d'Andròmaca valerosa, traspasant les línies enemigues per recuperar el cos del seu espòs. I la tercera, la recollida del cadàver d'Hèctor i la fugida d'Andròmaca del setge. El conjunt dels elements que l'envolten, la música amb el timbre de les percussions, i sobretot el moviment carregat de dramatisme, revesteixen de transcendència la coreografia. La tècnica emprada a l'obra porta la signatura de la formació de Ruiz-Lang a Londres, immers en el llenguatge autònom que va desenvolupar fins a convertir en mètode propi l'artista i pedagoga Martha Graham. L'expressió emocional de la tragèdia es transmet en un conjunt de frases basades en la tècnica grahamiana i caracteritzades per la visceralitat i fisicitat del moviment.

Ruiz-Lang utilitza extraordinàriament aquesta tècnica, que posa èmfasi a alliberar les emocions humanes mitjançant les contraccions del torç i els abdominals, en exhalar, així com la relaxació, en inspirar. Els espasmes dels músculs, i dels diversos segments del cos, estan al servei de l'infinit lament d'Andròmaca.

Una de les troballes de Ruiz-Lang és precisament la utilització dels moviments espasmòdics dels músculs que fa Hèctor i els estiraments i estrebades corporals, que juguen un paper rellevant per mostrar el dolor físic durant la batalla. S'aconsegueix veure l'intèrpret ferit, acompanyat de la música de percussió, que sembla que sigui el ritme del bategar del seu cor. Arrossegades en diagonal d'esquerra a dreta i de davant cap a darrere, emulant un animal ferit amb moviments arrecerats i sense sobrepassar el nivell de terra, fan que el llenguatge dansístic sigui molt realista. Acabat el trajecte sobre l'escenari, Hèctor construeix una figura corporal, amb el cap boca avall, i la resta del cos cap amunt, on cap i espatlles són l'únic suport a terra. L'intèrpret resta mantenint aquesta difícil posició fins al rescat d'Andròmaca, que, com ja hem esmentat, recull el cadàver de l'espòs i plora a través d'un gest colpidor la seva mort.

L'entrada d'Andròmaca a l'escenari imita els moviments d'un rèptil, atent i atrevit. La percussió canvia el so i el ritme i va seguint els moviments de les contraccions i les cames de la ballarina, que avancen decididament recorrent l'espai. Quan arriba on és el

cos d'Hèctor, fa moviments estacats, maquinals i simètrics amb la mà, tapant-se els ulls per no veure l'horror, el cos d'Hèctor ja sense vida. La força dramàtica que genera la impotència d'Andròmaca en trobar el cadàver d'Hèctor es transmet a través de l'energia de la ballarina. El moviment del gest resulta tan expressiu i compassat amb el so, que fa que el dolor que sent Andròmaca commogui i traspuï un profund sentiment de desesperació. La respiració, que en la tècnica Graham coordina les contraccions i la relaxació, el coreògraf la utilitza per donar més força dramàtica al gest i per alliberar l'emoció humana de la tristor de la protagonista. La ballarina fa un gir sorprenent sobre ella mateixa que permet que els seus peus s'entrellacin amb els del ballarí i ell quedi fermat a ella per endur-se'l rodolant per terra. El moviment mimètic d'Andròmaca es converteix en el de l'animal que, atent a qualsevol perill, fuig emportant-se la presa. El cos del ballarí, sense força, sense vida, és arrossegat per ella fora del camp de batalla, és a dir, de l'escenari.

En aquesta obra s'utilitzen les contraccions de la pelvis, que és també una característica important de la tècnica grahamiana, i la columna vertebral com a eix central, envoltada pel torç, converteix l'esquena de la protagonista en catalitzadora de l'expressivitat i atorga un aire felí al moviment. A partir d'un fragment de la peça, la pelvis no es desenganxa mai del terra. La ballarina es mou sempre arran de terra, a un nivell molt baix, com un rèptil, i ja no tornarà a estar dempeus, repta sempre pel sòl, arribant com a màxim a elevar el tors fins a la cintura. Aquest aspecte dota la peça d'un tret singular, ja que gran part de la coreografia transcorre arran de terra, i suposa, a més d'un repte tècnic, una característica que confereix caràcter al personatge.

La interpretació d'*Andròmaca-75* requereix un control i unes habilitats propis de la potència tècnica del Graham. El cos de la ballarina s'acobla amb el terra i s'arrela en ell, es contrau i es relaxa en una demostració del domini d'aquesta tècnica, necessari per interpretar el paper femení del muntatge. Ruiz-Lang va tenir clar que aquesta obra l'havia d'estrenar Dinora Valdivia, perquè era la ballarina més capaç d'interpretar, en aquella etapa del Ballet Contemporani de Barcelona, Col·lectiu, l'expressivitat del gest i del moviment, amb la força de la tècnica necessària que requeria la coreografia. Valdivia, tot i ser una ballarina que havia estat formada en dansa clàssica a Santiago de Xile, va tenir el seu primer contacte amb la dansa contemporània amb Ramon Solé i es va endinsar en la tècnica Graham a Barcelona, amb el mestre Ruiz-Lang. En actuacions

posteriors, *Andròmaca-75* també va ser executada en el personatge femení per Laura Pérez-Cabrero, molt dotada també per a la tècnica grahamiana.

La música creada pel coreògraf és una composició escrita a partir d'una sèrie de seqüències encadenades amb estructures rítmiques senzilles, produïdes amb instruments de percussió no afinada (un timbal greu percudit amb massa i alguna percussió metàl·lica). S'alternen pulsacions binàries i ternàries. A la primera Mostra de Dansa Independent de l'Institut del Teatre de Barcelona, el mateix autor interpretava la música en directe entre bastidors per no ser vist (BC.B, 1977b. Annex 2). Se'n va fer una gravació per a les representacions posteriors, en les quals el coreògraf no viatjava amb la companyia.

Quant als figurins d'*Andròmaca-75*, es caracteritzen per ser molt senzills i per realçar el cos dels intèrprets. El mateix Ruiz-Lang en va fer el disseny. El ballarí que protagonitza el personatge d'Hèctor només porta un eslip de cuir marró, deixant la resta del cos nu per mostrar la musculatura de l'home-guerrer. La ballarina que interpreta el personatge d'Andròmaca vesteix un mallot sencer amb un gran escot a l'esquena, de color verd i beix. La intenció és utilitzar colors de camuflatge per donar la impressió que la protagonista es mescla amb els colors de la natura per creuar les trinxeres de l'enemic.

El disseny de la il·luminació el va suggerir també el coreògraf i segueix la mateixa tendència senzilla de la resta d'elements que envolten la coreografia. Ruiz-Lang sabia el que volia i així ho exposava als tècnics perquè l'ajudessin a portar-ho a terme. La il·luminació transmet, mitjançant el color i les ombres, els estats d'ànim d'Andròmaca. El concepte de la llum ve donat per la contraposició de colors intensos, que tracten de reflectir el camp de batalla, amb una llum delicada i de baixa intensitat en els moments íntims, tristos i dolorosos en què Andròmaca és al costat del cadàver de l'espòs. Els llums s'encenen tènuelement per deixar entreveure el recorregut que fa Hèctor fins a arribar al lloc on restarà fins que el reculli Andròmaca; un focus zenital l'il·luminarà durant tota aquesta estona.

Per a l'entrada d'Andròmaca s'utilitzaran focus dels carrers laterals de prosceni, als quals s'aniran afegint gradualment els dels carrers posteriors, a mesura que la ballarina va fent el recorregut fins a arribar allà on és Hèctor, situat a les cametes de darrere. En aquest moment la llum es fa més intensa, coincidint amb el punt més àlgid de la peça, quan Andròmaca descobreix el cos sense vida d'Hèctor i el dolor es fa més gran. Quan

recull el cos del seu espòs per emportar-se'l, la llum va decreixent suaument, fent-se lentament el fosc total de l'espai escènic, coincidint amb la desaparició d'escena dels dos intèrprets i deixant un lament que flota en l'espai.

8.5.4. Recepció de la crítica

Respecte a la recepció d'*Andrómaca-75* per part de la crítica, podem dir que va ser molt exigua, com amb altres de les peces curtes que confegien els primers programes del Ballet Contemporani de Barcelona que es van presentar en aquell període. Hem esmentat anteriorment que un dels motius era la falta d'espai per dedicar específicament a cada peça.

S'observen diferències entre les opinions dels crítics. La crítica que fa la revista *Dansa-79*, que no està signada, diu: "*Andrómaca-75* és un ballet on admirem més la interpretació, veritablement elaborada, que no pas la coreografia i la música" (1979 : 11). Aquesta crítica es refereixen a la bona interpretació de la ballarina i sembla que la coreografia i la música no van agradar. És curiós observar que parlen de "ballet" referint-se a la peça, una denominació que s'utilitza per a les obres de la dansa clàssica, i això ja denota una predisposició poc favorable cap a un estil de dansa contemporània, que era el de la coreografia. Per contra, la crítica que en fa el diari *La Vanguardia* és molt positiva i valora el tipus d'acompanyament musical: "Una esplèndida *Andrómaca-75*, sobre motivos rítmicos de percusión".

8.6. PASSACAGLIA. L'alegria com a representació de la vida

L'alegria de viure és el més gran poder còsmic.

Teilhard de Chardin, *La alegria*

Passacaglia, de Gilberto Ruiz-Lang, és una peça plena de vida. És una paradoxa que la seva obra considerada mestra sigui un homenatge a l'alegria de viure, ja que les coreografies que va fer per al Ballet Contemporani de Barcelona es van decantar més per les poètiques referides a la mort. Hem escollit profunditzar en *Passacaglia* (1980) per ser l'obra de l'autor més representada, premiada i reposada. Tal com diu Paul Diel,

“El misterio de la vida incluye el misterio de la muerte” (1998 : 25). Potser per això Ruiz-Lang es va endinsar en el misteri de la vida i dos anys després va coreografiar *Muda imagen de la muerte* (1982), l'altra cara de la moneda.

A *Passacaglia* l'atmosfera de la peça manté un to alegre i vital, exceptuant alguns moments del principi i del final, que es recreen amb una clima més relaxat. A mode d'introducció, a l'inici de la peça s'estableix i es presenten posicions amb el cos que recorden les de les danses de la cort, estretament relacionades amb la música, com quan aquestes danses es van desenvolupar a França com una dansa més noble. En referència a aquestes danses, Merce Cunningham ens diu: “Creo que en los ballets cortesanos deben de haberse establecido las posiciones desde el principio” (Lesschaeve, 2009 : 151). Aquestes paraules reflecteixen molt bé el que Ruiz-Lang va fer a *Passacaglia*.

8.6.1. Marc contextual

El moment polític, social i cultural que es respirava l'any 1980 al país era extraordinari, en plena Transició i construcció de la democràcia. Feia relativament poc temps que la Constitució espanyola havia estat ratificada.

Després de la llarga dictadura franquista, la gent tenia fortes esperances de recuperar llibertats, i això propiciava un ambient d'il·lusió col·lectiva, d'energia i vitalitat. El fet de compondre *Passacaglia* evocant l'alegria, després que l'autor s'hagués ocupat de muntar amb el BC.B temes més densos, ho interpretem com un fet intuïtiu de Ruiz-Lang que el va col·locar en sintonia amb l'ambient que es respirava a Catalunya. Creiem que el propòsit del coreògraf no era d'antuvi mostrar l'alegria, sinó que va anar sorgint durant el procés de creació, derivat de les improvisacions dels ballarins i del mestratge de Ruiz-Lang que va saber plasmar unes sinergies i una eufòria que venien donades sobretot pel context. Vist amb perspectiva, va suposar una proposta molt apropiada i exitosa que va sorgir d'una forma espontània. El coreògraf creia en la capacitat dels ballarins del grup i comptava amb la seva complicitat. *Passacaglia* va estimular i donar confiança a la companyia. A causa de la qualitat i atemporalitat de l'obra, es va representar en tres períodes diferents, sempre amb molt bona rebuda: l'any 1980, any de la seva creació; després es va reposar per a les celebracions del 10è aniversari de la companyia al teatre de l'Institut del Teatre de Barcelona el desembre de 1986 (BC.B, 1986. Annex 2) i per al 20è aniversari de la companyia, dins l'espectacle

Calidoscopi que es va presentar a l'Espai de Dansa i Música de la Generalitat de Catalunya, l'octubre de 1996 (BC.B, 1996. Annex 2). Per tot plegat aquesta peça es pot considerar una obra de referència de l'època al nostre país.

8.6.2. Temàtica i contingut

Passacaglia és una obra que ens evoca l'alegria de ballar a través dels cossos que produeixen i provoquen plaer per la dansa i, per extensió, l'alegria i el goig de viure. Amb aquesta idea es desenvolupa la coreografia, desplegant una gran dosi d'energia i vitalitat dinàmica, que serà la característica principal de l'obra, que es desenvolupa en part, com ja hem dit anteriorment, adoptant formes estilístiques que recorden les cerimonioses danses de la cort, i utilitza el joc com a estratègia lúdica.

La forma i el contingut queden estretament relacionats en aquesta obra coreogràfica, caracteritzada també per una forta personalitat interpretativa, a partir de l'expressivitat polifònica i efusiva dels seus intèrprets, que són els veritables responsables d'evocar l'alegria. L'autor es va inspirar en les formes geomètriques i els colors de l'anagrama de la Bauhaus (Staatliches Bauhaus, escola d'art i arquitectura alemanya) per fer la coreografia.

La Bauhaus ha cobrado proporciones míticas como momento originario de la vanguardia, un momento durante el cual se desenterró una gramática básica de lo visual de los escombros de las formas historicistas y tradicionales. Un elemento central de esta “gramática” fue, y sigue siendo ▲ ■ ●. La repetición de este trio de formas básicas y colores primarios en la obra de los maestros y estudiantes de la Bauhaus evidencia el interés de la escuela por la abstracción, y su énfasis en los aspectos de lo visual que podrían describirse como elementales, irreductibles, esenciales, fundacionales y originarios. (Lupton & Abbot Miller, 1994 : 4)

Ruiz-Lang utilitza les formes i colors de l'anagrama, a partir de les diverses evolucions que conformen la coreografia i plasma els tres colors primaris a partir del disseny dels figurins. El disseny de la il·luminació consistia fonamentalment a projectar al ciclorama del fons de l'escenari, a través d'un “gobos” de llum, els diversos colors i formes que anaven apareixent progressivament mentre durava la coreografia, fins a construir l'anagrama de la Bauhaus. Aquestes combinacions realitzades per Joan Escrich il·luminador tècnic del BC.B en aquell període, van resultar una novetat molt

enginyosa. Les imatges es sobreposaven als intèrprets coincidint amb els canvis dels colors de les samarretes que s'anaven posant els ballarins.



Fig. 28: *Passacaglia* (1980) Fotografia: Josep Aznar

Quan es construeix el cercle, que passa dues vegades durant tota la coreografia, les evolucions dels ballarins que hi participen fan que la dansa coral desencadeni una energia extraordinària, que transporta intèrprets i públic a un estat molt proper a la joia de viure, propiciada pels cossos dels ballarins, que ofereixen el màxim de la seva fortalesa física. A partir de la unió i compenetració dels intèrprets, el poder del cercle es fa evident, creant i dividint l'espai en un dins i un fora de la rotllana, per dotar-lo de força i del "poder còsmic" de què ens parla Teilhard de Cardin, font d'energia i vitalitat.

L'obra està estructurada en dues parts, dos ponts i una coda final. La primera part conté tres escenes, que es corresponen amb les imatges de l'anagrama de la Bauhaus, amb els colors blau, groc i vermell, i amb les formes del cercle, el triangle i el quadrat. La segona part conté dues escenes i és una repetició del material coreogràfic de la segona i tercera escenes, amb la variant del color del disseny dels figurins, que aquí és mixt. Es donen, però, canvis en la utilització espacial d'algunes seqüències de la peça i s'introdueix com a novetat, en el darrer cercle, la suma de tots els intèrprets, cosa que

augmenta el *crescendo* visual. L'estructura de l'obra esdevé calidoscòpica: les escenes apareixien i desapareixien amb semblances, però mai de la mateixa manera.

8.6.3. Procés de creació i components formals

La coreografia es va compondre a les aules de l'Institut del Teatre. *Passacaglia*, amb una durada de deu minuts, compartia programa inicialment amb diverses coreografies de la companyia, com són *Sin estruendo y con gemido*, *Penélope*, *Els amants*, *La dona en sa vella casa* i *Entrant la nit*.

Es van emprar unes sis setmanes aproximadament per fer el muntatge i per treballar les dificultats tècniques, que venien donades per les difícils posicions que s'havien de sostenir en equilibri i els moments corals, que requerien que tots els intèrprets anessin exactament alhora en l'execució de les seqüències de moviment, molt ràpides. Van intervenir en el procés de creació els nou ballarins que formaven part de la companyia en aquella època: Cesc Bravo, Elisabet Ferrer, Toni Martínez, Jordi Pérez-Bravo, Laura Pérez-Cabrero, Joan Roca, Maria Rosas, Anna Teixidor i Dinora Valdivia. L'autora d'aquest estudi va fer d'ajudant del coreògraf, ja que estava en avançat estat de gestació. Posteriorment, el mateix autor i la direcció artística de la companyia van fer adaptacions coreogràfiques de la peça, amb més o menys quantitat de ballarins.

Passacaglia es va estrenar al 12è Concours de Chorégraphie de Bagnolet (París), que se celebrà el 8 i 9 de març de 1980 (L.B., 1980), com queda reflectit a l'article del diari francès *Quotidien* "Le Concours de chorégraphie de Bagnolet". La companyia va obtenir el 2n premi coreogràfic del certamen *ex aequo* amb el grup Emile Duboi amb una coreografia de Jean-Claude Gallotta (Michel, 1980).

El més següent de l'estrena, del 16 al 19 d'abril del 1980, *Passacaglia* es va presentar conjuntament amb altres coreografies del BC.B al Teatre Regina de Barcelona, coincidint amb la presentació de l'Estable de Dansa (BC.B, 1980a. Annex 2). Aquest ens estava format per quatre grups de dansa independents de Barcelona: Ballet Contemporani de Barcelona, L'Espantall, Heura Dansa Contemporània i Esbatec Neoclàssic, que es varen posar d'acord per afrontar la difícil supervivència dels grups de dansa independents. En ocasió de la presentació, es va convidar també a participar-hi el grup Forion Ensemble de Mèxic.

També es va presentar al públic, amb altres peces del repertori del BC.B, entre les quals *Ritmes i formes*, el 10 de maig del mateix any al Palau de la Música Catalana, amb les localitats exhaurides (BC.B, 1980b. Annex 2).

El grup estava dirigit en aquell període pel Col·lectiu BC.B, i la regidoria i la coordinació corrien a càrrec d'Anselmo García. El responsable del so i les gravacions era Josep Sánchez. Gilberto Ruiz-Lang era també en aquella etapa assessor artístic de la companyia, a més de coreògraf convidat.

Passacaglia va ser la setena coreografia que Gilberto Ruiz-Lang creava en solitari per al Ballet Contemporani de Barcelona, tenint en compte que a *El món infantil* i *Preludis*, comptà amb la participació dels ballarins del BC.B, que les signaren conjuntament amb Ruiz-Lang com a Col·lectiu. *Passacaglia* esdevingué amb el temps l'obra més emblemàtica del coreògraf i una "icona" del Ballet Contemporani de Barcelona.

El nom de la coreografia, citada majoritàriament sense el subtítol *Danses de la Cort* que el coreògraf li va posar en el seu origen, respon a la voluntat de Ruiz-Lang de retre homenatge a les danses de la cort, escollint per a la peça la música de la *Passacaglia* de la *Suite n. 7 en sol menor (HWV 432) per a clavicèmbal*, de Georg Friedric Händel. Per aquest motiu, el nom complet de l'obra coreogràfica és *Passacaglia (Danses de la Cort)*. La *passacaille* (en francès), que en català significa *cercavila* (passa carrers), és una forma musical que s'utilitzava com un interludi entre les danses i les cançons i anava acompanyada d'instruments. D'acord amb Jean i Brigitte Massin:

Son origine est espagnole (vraisemblablement indienne, et introduite en Espagne au 16e siècle par les marins, comme la chaconne). C'était alors une danse vive et licencieuse, consistant en la répétition indéfinie d'un même motif de farandole.

Elle en a gardé ces deux caractères : 1° la répétition; la basse obstinée. D'Espagne, elle passe en France et y devient peu à peu une danse lente et noble. (Massin & Massin, 1985 : 110)

Els italians van ser els primers, des del començament del segle XVII, a compondre "passacaglie" instrumentals amb variacions. La forma musical de la "Passacaille" tenia un caràcter musical greu relativament lent al principi, i acostumava a tenir el suport d'un baix obstinat sobre el qual s'elaborava una mena de variació contínua, escrita en compàs ternari. Els acords eren senzills i s'elaboraven breus

seqüències que descrivien una fórmula basada en la cadència. Concretament, a la música escollida per l'autor les variacions sobre el tema són molt presents durant tota l'obra. Tal com diu Massin: "Le thème est énoncé par la basse, et sera repris indéfiniment sans changement durant toute l'œuvre, les autres voix déroulant des variations sur cette basse" (1985 : 110). El coreògraf es va permetre una llicència repetint les dues darreres parts de la composició musical, de tal manera que les variacions són doblement represes.

L'obra comença i acaba amb silenci. A mode d'obertura, quan s'obre el teló, una ballarina al centre de l'escenari camina en silenci en direcció a prosceni i fa una reverència. En aquest instant comença a sonar la música, mentre cinc ballarins, que ja són en penombra a l'escenari, es desplacen caminant seguint diferents trajectòries i utilitzant triplets (pas de la tècnica Graham). Es van creuant fins a quedar en parelles, moment en el qual comencen a elaborar tres passos a dos que es desenvolupen amb un vocabulari on el gest i les insinuacions recorden les danses de la cort en el sentit que despleguen certa coqueteria i voluntat de seducció. Cada parella fa la seva pròpia dansa, que va sorgir de les improvisacions dels ballarins a partir de les directrius del coreògraf. Els duets transcorren amb evolucions entre la parella, agafats de les mans, girant, passant uns per sobre de l'esquena dels altres, per sota les cames, deixant caure un mocador imaginari, fent reverències, i amb una gran dosi de complicitat i teatralitat. El clima esdevé relaxat i contingut. Es diria que és una desconstrucció i fragmentació dels moviments. Es produeixen silencis del gest que congelen les posicions creades, donant temps a retenir les imatges. La sensació de dolçor en els moviments s'imposa, així com la lentitud en el gest.

Per finalitzar aquesta primera escena, els ballarins van desapareixent en el pla horitzontal pel cantó dret de l'escenari, fent un cànon de moviment amb una frase on es reconeix perfectament la tècnica de Martha Graham, amb la utilització de descensos cap al terra. El cos s'arrela com un arbre a la terra, com l'home s'aferra a la vida enfront de la mort. Tal com explica Joseph H. Mazo referint-se a la coreògrafa:

Usó el suelo por su interés en crear una danza más cercana a la tierra (como un árbol que no solo recoge energía a través de las hojas, sino también de las raíces). Las caídas aceptan la fuerza de la gravedad en lugar de desafiarla, pero la caída tiene como fin urgir hacia lo alto en un gesto de afirmación. (Duran, 1990 : 72)

Enllaçant amb la sortida dels ballarins anteriors, apareix una noia amb una energia absolutament diferent, de to més vital, pel costat contrari de l'escenari. Amb molta força expressiva va omplint l'espai dibuixant amb el seu recorregut una estela que conforma un cercle a l'espai. Els passos transcorren pels diferents nivells verticals de terra, mig i alt, utilitzant els salts i els girs, com el *grand jeté*, i el *grand jeté en tournant*, amb un estil desenfadat en el moviment. La ballarina va en direcció a les cantonades de l'escenari recollint de les cametes els intèrprets, que ja s'han canviat les samarretes de color groc, i convidant-los amb el moviment a entrar a escena. El dispositiu de la repetició i acumulació de material coreogràfic, més la suma de tot l'elenc de la companyia a l'escenari, porta la peça cap a la culminació del clímax, utilitzant la forma del cercle, per abandonar tot seguit els intèrprets l'escenari amb una corredissa coincidint amb el final de la música. Però la peça no acabava aquí, els ballarins tornen a ocupar l'escenari per repetir els passos del principi de l'obra, també sense música, fent així un capicua, mentre els focus de llum s'apaguen lentament. Aquest final sense música va ser una novetat quan es va estrenar l'obra coreogràfica, ja que no s'havia vist abans aquesta utilització del silenci. El fet que els ballarins, un cop acabada la melodia encara continuessin movent-se a l'escenari suposava una innovació en relació amb el que el Ballet Contemporani de Barcelona havia presentat anteriorment. L'originalitat d'aquesta seqüència resultava molt seductora. Cada ballarí tenia la llibertat de fer el moviment que volgués com a reverència i comiat, seguint la consigna de traspasar-lo (el moviment) al ballarí del costat quan li semblés. Ruiz-Lang utilitza el silenci com a contrapunt a l'eufòria que propicia la sortida dels ballarins de l'escena i el tancament progressiu de la il·luminació, deixant uns segons la imatge final de l'anagrama de la Bauhaus, com a referència al punt d'origen. Com observa J. Abbot Miller: "El concepto de la Bauhaus como punto de origen es un efecto de su acogida dentro de la historia del arte y del diseño, así como un reflejo de sus propios ideales" (Lupton & Abbot Miller, 1994 : 4).

La bona relació entre la dansa i la música i la sincronització volguda entre passos i compassos, doten la coreografia d'una harmonia excel·lent, on s'imposen els canvis de ritme i la utilització de diferents dinàmiques de moviment per sobre de les cadències musicals.

Quant al procés de creació, a diferència de les peces creades amb anterioritat per l'autor a The Place de Londres que van passar a formar part del repertori del BC.B i on no es va

comptar amb les improvisacions dels intèrprets del Ballet Contemporani de Barcelona durant el procés de creació, a *Passacaglia* hi apareixen seqüències sorgides de la improvisació dels ballarins a partir de pautes donades pel coreògraf. En alguns casos aquestes seqüències van quedar posteriorment fixades. Va ser en el mateix procés de creació de *Passacaglia* on Ruiz-Lang va conformant el caràcter i la qualitat de la peça, i on l'autor descobreix i desplega les seves pròpies habilitats compositives. Destaca sobretot la interessant selecció del material coreogràfic i com el combina, donant a la repetició de les frases de moviment, igual que fa la composició de la música, una importància rellevant. Cal observar també com extreu de l'expressió natural dansística dels intèrprets i la seva personalitat unes qualitats que distingiran la peça. Segons Pauline Hodgens, s'han de donar una sèrie de condicions perquè la coreografia concreti una idea:

Cuando el coreógrafo crea una coreografía selecciona, maneja, combina y estructura ciertos componentes específicos que son abordados de modo que reflejan el carácter, las cualidades y significados relacionados con los propósitos del coreógrafo. La coreografía misma puede verse como la plasmación de una idea, una creencia, una historia (o muchas otras cosas) a través del movimiento.

(Adshead, Briginshaw, Hodgens, & Michael, 1999 : 190)

Creiem que aquestes paraules reflecteixen molt bé el treball que va fer Ruiz-Lang a *Passacaglia*, que podríem qualificar, a més d'artístic, d'artesanal. La coreografia s'inicia amb un to gestual noble, relaxat i tranquil, que serveix alhora de presentació i de mostra del tipus de moviment que farà servir durant la peça, per anar agafant a continuació més vitalitat i energia. Aquest estat de romandre en l'energia com a catalitzador del poder de viure, entès des de la perspectiva de Nietzsche (2005) com la voluntat de poder, com a virtut creadora, i com a naturalesa del goig de voler esdevenir més enllà d'un mateix és, en definitiva, el que transmetia Ruiz-Lang amb *Passacaglia*, interpretat per uns ballarins que tenien unes ganes immenses de viure, ballar, comunicar i compartir la seva vitalitat. Aquestes inquietuds es concretaven mitjançant la dansa a partir de la confiança que s'establí entre el ball en parella i en els moments que tots els intèrprets assolien una expressió de plenitud i gaudí, que es comunicaven entre ells a través del moviment, i després projectaven cap als espectadors.

La *passacaille* musical, que es ballava al carrer, contenia moviments alegres i graciosos que Ruiz-Lang va saber incorporar a la seva coreografia convertint-la en una festa. Com expressa Torralba, “L’alegria és l’essència de la festa i la festa el parèntesi necessari per viure equilibradament” (2008 : 7).

Aquest idea de festa ens porta a la forma de viure mediterrània, que tant li agradava a Ruiz-Lang, que provenia d’una formació anglosaxona i dels hàbits que li havia donat haver viscut una llarga temporada a Anglaterra abans d’instal·lar-se a Barcelona. La manera de ballar dels intèrprets del Ballet Contemporani de Barcelona estava impregnada d’aquesta forma de viure “mediterrània”, alegre, fresca i lleugera que d’alguna manera seduïa Ruiz-Lang, i que va saber cristal·litzar transportant i concretant al moviment aquesta actitud davant la vida, amb l’energia com a font de la naturalesa del moviment. La recreació de jocs acrobàtics divertits, on els ballarins s’enfilen uns damunt dels altres i salten, amb una execució molt ràpida i lúdica, eren algunes de les estratègies dels moviments que aconseguien fer sorgir un estat d’alegria encomanadissa.

Quant al vocabulari coreogràfic emprat a l’obra, té influències d’alguns dels principis de les tècniques de Martha Graham i de José Limón. De Graham es fan evidents les contraccions i relaxacions, per caure a terra i aixecar-se. Però també es detecten clares influències de José Limón, utilitzant els principis orgànics de la recuperació i la caiguda, així com la suspensió i successió. La dinàmica del pes del cos, tret distintiu en Limón, és un altre eix important en aquesta obra coreogràfica.

Un dels trets d’excel·lència a *Passacaglia* és l’estratègia del joc per mostrar la felicitat i la satisfacció a través de la dansa. Es podien apreciar certes semblances amb el tipus de moviment que caracteritzava Louis Falco, tal com recollia la crítica apareguda al rotatiu francès *Le Monde*, on Marcelle Michel afirmava, referint-se als jocs de *Passacaglia*, que li recordaven la dansa d’aquest coreògraf nord-americà: “...chez Gilberto Ruiz-Lang, un bonheur de danseur, des jeux fous qui rappellent la manière de Louis Falco” (1980).

El coreògraf fa servir l’anagrama de la Bauhaus amb les tres formes elementals i els tres colors primaris: el triangle groc, el quadrat vermell i el cercle blau, i els utilitza alhora com a eix vertebrador de l’estructura coreogràfica i com a escenografia. Els colors i les formes adquireixen múltiples significats a la coreografia. És la primera vegada que el disseny d’il·luminació substitueix el que en un principi havia de ser l’escenografia a una

de les coreografies produïdes pel Ballet Contemporani de Barcelona, de tal manera que la il·luminació es converteix en la trama espacial que serveix de base a la peça. Les formes i els colors, però, no segueixen estrictament l'ordre proposat per Kandinsky de correspondència universal entre formes i colors: “En 1923, Kandinsky proclamó que hay una correspondencia universal entre las tres formas básicas y los tres colores primarios. Yendo de cálido a frío, de claro a oscuro y de activo a pasivo, la serie es una frase elemental en el ‘lenguaje’ de la visión” (Lupton & Abbot Miller, 1994 : 22).

Ruiz-Lang altera l'ordre de la sèrie del triangle groc, el quadrat vermell i el cercle blau, i comença la peça coreogràfica presentant el cercle blau amb la il·luminació. Li interessa la fredor, l'obscuritat i la passivitat del blau per a l'inici introductori, per continuar amb la calidesa, claror i activitat del triangle groc. Continua afegint el quadrat vermell, per fer un *crescendo* amb molta més intensitat.

Quant a la utilització de les formes geomètriques a la coreografia, dona un pes important a la rotllana, i s'apropia de l'espai amb les diagonals, però prescindeix del quadrat. La rotllana és utilitzada com a forma geomètrica poderosa, símbol de fraternitat i amistat, on els colors de les samarretes dels intèrprets conflueixen a la manera de les diverses amistats, i on es sustenta part de la coreografia en la representació de l'alegria com a indicador principal de la potència. En aquest sentit podem tenir en compte la consideració de Spinoza quan es refereix a “un cos com a una part de la natura (...) perquè és una part de la potència total de la natura”, que ell relaciona amb “l'infinit goig d'existir” (Larrauri, 2003 : 31). Ruiz-Lang aconsegueix retornar al cercle la potestat en la forma més ancestral i primerenca per antonomàsia de totes les utilitzades a les danses prehistòriques i folklòriques. A la retina de l'espectador s'hi incrusta el cercle suspès a l'aire per un salt sincronitzadíssim dels ballarins, i que el fotògraf Josep Aznar va immortalitzar.

La diagonal és utilitzada com la presa total de possessió de l'espai en el sentit que ho expressa Louppe: “Las personas familiarizadas con la danza sienten siempre una pequeña palpación cuando presienten que el bailarín inicia su relación con el espacio. A menudo se dice que toma el espacio” (2011 : 165). Allò que els ballarins fan en construir les diagonals amb la suma dels seus cossos és exactament una presa de possessió total de l'espai, que es va concretant a mesura que l'estela del moviment ressegueix les trajectòries de les formes que dibuixen a l'espai, que no són el triangle, però sí línies diagonals de la naturalesa que el conforma.

Quant al disseny dels figurins, el va idear el mateix Gilberto Ruiz-Lang i consistia en uns pantalons blancs i samarretes de colors blau, groc, vermell i mixtes que contenien dos colors amb totes les combinacions possibles. Hi havia samarretes on la part de dalt era blava, la de sota groga i viceversa, i així fins a tenir totes les combinacions. El total de samarretes era de vint-i-quatre: sis de blaves, sis de grogues, sis de vermelles i sis de mixtes jugant amb els colors blau, groc i vermell de la Bauhaus. Els ballarins anaven canviant-se de samarretes segons les diferents escenes que ballaven. Això suposava tot un repte per la rapidesa amb què s'havien de materialitzar aquests canvis, que es feien a les cametes dels teatres, ja que no hi havia temps d'anar als vestidors. Els colors de les diverses samarretes s'anava combinant amb els colors de les projeccions de les imatges, com el cercle blau serè, el triangle groc dinàmic i el quadrat vermell de la vitalitat i la passió, fins a enllaçar-se unes formes amb les altres i construir l'anagrama complet.

El disseny de la il·luminació era flexible, de manera que els diversos dissenyadors i tècnics d'il·luminació del BC.B van experimentar i innovar fins a arribar a fer l'anagrama de la Bauhaus, fent versions enginyoses segons les possibilitats tècniques que oferien els teatres o espais on és representava la peça. Per exemple, a la gravació per a TV3 del programa d'Àngel Casas, que en aquella època tenia molta audiència, les formes i colors de l'anagrama recorrien, viatjant d'un cantó a l'altre, el ciclorama de fons del plató, donant lloc a una nova versió en crear nous moviments que s'interrelacionaven entre els intèrprets i les projeccions. El cercle blau es desplaçava horitzontalment en direcció contrària als ballarins, i tot plegat adquiria una nova dimensió en unir el moviment de la forma lumínica amb el dels ballarins.

Passacaglia va ser una coreografia totalment produïda pel BC.B. Se'n conserven al fons audiovisual del grup dues gravacions: una amb les formes i colors de l'anagrama de la Bauhaus representats al ciclorama i l'altra, sense. Es van fer sovint actuacions sense aquest anagrama, a causa de les mancances tècniques d'alguns teatres, que en feien impossible la reproducció.

8.6.4. Consideracions i recepció de la crítica

El que realment va sorprendre en la presentació per Europa de la coreografia fou veure gent que s'ho passava tan bé ballant, comunicant i irradiant vitalitat. Gilberte Cournand,

del diari *Le Parisien*, parlava de “la tenue et la vitalité du Ballet Contemporani de Barcelone” (1980).

La projecció que van donar a la companyia els premis coreogràfics de Bagnolet, París i Colònia (sa, "Concurso internacional de ballet. Colonia: Grupos catalanes premiados", 1980) –aquest darrer el mes de juliol del 1980, compartit amb *Anells sense dits* d’Avelina Argüelles per al grup Heura Dansa Contemporània–, va fer que l’obra coreogràfica es convertís en la més emblemàtica de la companyia durant la dècada dels anys vuitanta. Se’n van fer moltíssimes representacions, ja que va estar en la programació de la companyia fins a l’any 1986, i va girar per diferents continents. Possiblement va ser la coreografia de Ruiz-Lang i el Ballet Contemporani de Barcelona que més espectadors van poder veure. En el treball de recerca que vam realitzar l’any 2007, embrió d’aquesta investigació, a l’apartat d’anàlisi del resultat de les entrevistes s’observa que *Passacaglia* és una de les coreografies més citades de totes les representades pel BC.B. Les dues coreografies que apareixen com a més citades són *Passacaglia* i *Perfectament pedra*. De la primera se’n destaca que va ser una coreografia símbol del grup i amb ella s’aconsegueix atraure l’atenció de programadors europeus i s’inicien les primeres gires a França i Alemanya. Gràcies a *Passacaglia* el grup va passar de ser considerat un col·lectiu de gent jove a integrar-se com a companyia en els circuits professionals de dansa contemporània a nivell europeu.

De totes les coreografies compostes per Ruiz-Lang, fou la de més èxit pel que fa a l’acollida que va rebre per part del públic i la crítica d’arreu. Cal tenir en compte, però, com hem dit anteriorment, que també va ser la que més vegades es va representar. Només per posar algun exemple dels molts que es van repetir, la crítica al diari *La Nación* de Xile, signada per Yolanda Montecinos, deia: “*Passacaglia*, visión, en fina sátira, de los bailes de la corte. La mejor coreografía mostrada por el Ballet visitante que actuó en Chile, con auspicios oficiales de España” (1985).

Aquesta acollida que va tenir sempre i arreu li va atorgar un lloc preferent en la trajectòria del coreògraf. Va esdevenir l’única de caràcter lúdic i festiu composta per Ruiz-Lang per al Ballet Contemporani de Barcelona.

8.7. MUDA IMAGEN DE LA MUERTE. La mort com a destí irrevocable

Lo que hace angustiosa la repentinidad letal es la imposibilidad en la que nos encontramos de invertir su sentido. Llamaremos a esta imposibilidad unas veces lo *Irreversible* y otras lo *Irrevocable*.

Vladimir Jankélévitch. *La muerte*

A *Muda imagen de la muerte* (1982), obra de Gilberto Ruiz-Lang, la temàtica de la mort és omnipresent. El sentiment de malenconia que emanava del coreògraf i la visió d'un futur impracticable podrien haver estat a l'origen d'aquesta peça. Ruiz-Lang, un home preocupat pels temes metafísics i amb una gran cultura, ja proposa en la seva etapa londinenca a l'escola The Place un taller sobre la mort a partir del suïcidi, del qual sorgeix una primera versió que més endavant, l'any 1980, revisa per al Ballet Contemporani de Barcelona i titula *Sin estruendo y con gemido*. L'any 1979, inspirant-se en el poema *The Waste Land* de T. S. Eliot, presenta *Not with a bang, but a whimper*, frase amb què acaba el poema, sobre la devastació i la nua humanitat.

Ruiz-Lang, com ho havien fet altres artistes de diverses èpoques i disciplines, s'endinsa en la temàtica de la mort. Ens venen a la memòria, entre múltiples composicions musicals referides a aquest tema, *La mort i la donzella* de F. Schubert, *La Missa de Rèquiem* de W.A. Mozart, basada en els textos llatins per al rèquiem, la *Simfonia n° 9* de Mahler i la *Patètica* de Txaikovski. En altres àmbits podem anomenar *El triomf de la mort*, el quadre de Brueghel el Vell; *Spirits of the Dead* ("Esperits dels morts"), poema d'E. A. Poe; *La mort i la donzella*, la pel·lícula dirigida l'any 1994 per R. Polanski, a partir de l'obra homònima de l'escriptor xilè Ariel Dorfman, i la *Dansa de la Mort de Verges*, encara representada actualment el Dijous Sant, basada en la dansa de la mort que en l'època medieval era comuna a tota l'Europa occidental.

Més recentment, trobem a *A contracuento. La danza y las derivas del narrar*, de Roberto Fratini, una reflexió i recreació exquisida sobre la dansa i la mort, que en endinsa en el que va representar la *Totentanz* o *Danse Macabre*:

Ahora, si existen raíces fúnebres en la idea clásica de coreografía es porque, bastante antes de que los sabios volcaran cuanto sabían o temían de la mortalidad

como destino en la arrogancia de fijar el movimiento escribiéndolo como si de un testamento se tratara, el Occidente medieval ya había reconocido que la coreógrafa primera, la gran estenógrafa de la danza, era la Muerte misma.

En una Europa arrasada por la pestilencias de la segunda mitad del siglo XIV, la *Totentanz* o *Danse Macabre* representó una precoz interpretación de la danza como metáfora de la vida terrena en su aspecto más fatal: la condena a precipitarse, y a *resolverse*, en la nada. (2012 : 167-168)

Un relat molt interessant és el que fa Miguel Ángel Ortiz Albero al llibre titulat *La Danza de la Muerte. Bailar lo macabro en la escena, la literatura y el arte contemporáneos* (2015) sobre la dansa macabra com el darrer ball. Escriu en els límits de la realitat i la ficció, a mig camí entre la narració, la poesia i l'assaig. El més interessant, a la nostra manera de veure, és la referència a les danses de la mort com a mirall i reflex del món. Ens ubica en l'univers de llocs i èpoques que han conreat les macabres cerimònies de les sensacions. A partir de conceptes com el deambular, la màscara, l'ombra o l'abandonament del cos, ens endinsa en diferents formes de coreografiar la mort tot fent un viatge al voltant de diversos creadors. Ortiz es refereix a autors com Baudelaire, Bertolt Brecht, Tadeusz Kantor, Martha Graham, Merce Cunningham, Pina Bausch o Jan Fabre, per citar-ne alguns, però ho fa amb una especial estratègia narrativa: la Mort diu als autors, parla amb ells. Això permet a Ortiz desgranar, analitzar i repassar modes i maneres de fer. D'aquest estudi en destaquem l'originalitat en teixir un text, una espècie de dansa de la mort contemporània, que reflecteix les diverses danses que s'esdevenen al teatre, a la poesia, a l'art i, naturalment, a la dansa.

8.7.1. Marc contextual

La creació de *Muda imagen de la muerte* l'any 1982 va coincidir amb una època d'obertura i canvi de la societat espanyola que, a la dècada dels anys vuitanta, projectava una imatge d'una Espanya moderna, i amb l'inici d'un nou període del Ballet Contemporani de Barcelona, que es dona a conèixer a Europa i també a les diverses comunitats autònomes. Es van succeir esdeveniments polítics importants, com l'obtenció per part del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) de la majoria absoluta en les eleccions d'octubre de l'any 1982.

El context polític i social d'aquest període i els trets d'època característics de principis dels anys vuitanta, com els canvis socials i econòmics i l'entrada a la Comunitat Europea, creiem que van poder influir en la professionalització de la companyia, que va poder seguir fent encàrrecs coreogràfics a Gilberto Ruiz-Lang, ja que entre altres coses, les representacions del grup van assolir més repercussió gràcies en part al premis internacionals que havia rebut la companyia l'any 1980.

8.7.2. Temàtica i contingut

Muda imagen de la muerte evoca el camí cap al no-res; el tema central és la mort a través del recorregut irremeiable pel qual hem de passar tots els éssers humans. A l'obra coreogràfica de Ruiz-Lang s'expressen els sentiments que provoca el destí inefable, desenvolupant un relat clar i entenedor, a través de la dansa. La peça rep aquest títol per un vers del poema *El sueño* de Francisco de Quevedo. L'autor pren el poema com a metàfora de la mort per inspirar-se, però en cap moment es recita el poema dins de la coreografia, ni tampoc s'entrega per escrit al públic.

Poema *El sueño*, de Francisco de Quevedo:

¿Con qué culpa tan grave,
sueño blando y süave,
pude en largo destierro merecerte,
que se aparte de mí tu olvido manso?
Pues no te busco yo por ser descanso
sino por muda imagen de la muerte.
Cuidados veladores
hacen inobedientes mis dos ojos
a la ley de las horas:
no han podido vencer a mis dolores las noches, ni dar paz a mis enojos.
Madrugan más en mí que en las auroras
lágrimas a este llano,
que amanece a mi mal siempre temprano;
y tanto, que persuade la tristeza
a mis dos ojos, que nacieron antes
para llorar, que para verse sueño.
De sosiego los tienes ignorantes,
de tal manera, que al morir el día

con luz enferma vi que permitía
el sol que le mirasen en Poniente.
Con pies torpes al punto, ciega y fría,
cayó de las estrellas blandamente
la noche, tras las pardas sombras mudas,
que el sueño persuadieron a la gente.
Escondieron las galas a los prados,
estas laderas y sus peñas solas;
duermen ya entre sus montes recostados los mares y las olas.
Si con algún acento ofenden las orejas,
es que entre sueños dan al cielo quejas
del yerto lecho y duro acogimiento,
que blandos hallan en los cerros duros.
Los arroyuelos puros
se adormecen al son del llanto mío,
y a su modo también se duerme el río.
Con sosiego agradable
se dejan poseer de ti las flores;
mudos están los males,
no hay cuidado que hable,
faltan lenguas y voz a los dolores,
y en todos los mortales
yace la vida envuelta en alto olvido.
Tan sólo mi gemido
pierde el respeto a tu silencio santo:
yo tu quietud molesto con mi llanto,
y te desacredito
el nombre de callado, con mi grito.
Dame, cortés mancebo, algún reposo:
no seas digno del nombre de avariento,
en el más desdichado y firme amante,
que lo merece ser por dueño hermoso.
Debate alguna pausa mi tormento;
gozante en las cabañas,
y debajo del cielo
los ásperos villanos:
hállate en el rigor de los pantanos,

y encuéntrate en las nieves y en el hielo
el soldado valiente,
y yo no puedo hallarte, aunque lo intenté,
entre mi pensamiento y mi deseo.
Ya, pues, con dolor creo
que eres más riguroso que la tierra,
más duro que la roca,
pues te alcanza el soldado envuelto en guerra;
y en ella mi alma
por jamás te toca.
Mira que es gran rigor: dame siquiera
lo que de ti desprecia tanto avaro,
por el oro en que alegre considera,
hasta que da la vuelta el tiempo claro.
Lo que había de dormir en blando lecho,
y da el enamorado a su señora,
y a ti se te debía de derecho;
dame lo que desprecia de ti agora
por robar el ladrón; lo que desecha
el que envidiosos celos tuvo y llora.
Quede en parte mi queja satisfecha,
tócame con el cuento de tu vara,
oirán siquiera el ruido de tus plumas
mis desventuras sumas;
que yo no quiero verte cara a cara,
ni que hagas más caso
de mí, que hasta pasar por mí de paso;
o que a tu sombra negra por lo menos,
si fueres a otra parte peregrino,
se le haga camino
por estos ojos de sosiego ajenos.
Quítame, blando sueño, este desvelo,
o de él alguna parte,
y te prometo, mientras viere el cielo,
de desvelarme sólo en celebrarte.
(Quevedo, 2007 : 302)

El poema parla de la natura, plora i es refereix al son com a imatge de la mort, aquest estat de falta de consciència i de poquíssima activitat sensorial, que s'emmiralla amb la fi de la vida. A l'obra coreogràfica apareixen tímidament els pressentiments, la fragilitat i la torbació d'un no se sap què que altera els sentits. Creiem que és la conjunció del moviment amb la música i una bona distribució de les escenes que conformen la coreografia, el que provoca una determinada atmosfera que trasbalsa l'ànima.

8.7.3. Procés de creació i components formals

Muda imagen de la muerte va ser la novena coreografia que Gilberto Ruiz-Lang va realitzar per al Ballet Contemporani de Barcelona. Van intervenir en el procés de creació els vuit ballarins que formaven part de la companyia en aquella època: Giovanni García, Iñaki Landa, Jordi Pérez Bravo, Laura Pérez-Cabrero, Maria Rosas, Anna Teixidor, Dinora Valdivia i Amèlia Boluda. Alguns intèrprets ja havien treballat anteriorment amb l'autor en diverses peces com *Andròmaca-75* (1977), *Temporal* (1979), *El món infantil* (1979) i *Preludis* (1979) –creades conjuntament amb el Col·lectiu BC.B–, *Sin estruendo y con gemido* (1980), *Penélope* (1980) i *Passacaglia* (1980).

La coreografia té una durada de vint minuts i trenta segons i compartia en la seva estrena programa amb *Zebra*, de Lydia Azzopardi, *Valeri, cor de lleó*, de Cesc Gelabert, i *Passacaglia*, del mateix Ruiz-Lang. Se'n conserven dues gravacions al Fons del Ballet Contemporani de Barcelona.

És una obra d'estil contemporani que mostra la intel·ligència de la composició basada en l'economia del moviment i la simbologia del gest, que denota a moments la incredulitat, rebel·lió i resignació davant de la mort anunciada. La coreografia es desenvolupa amb un tractament clar i geomètric de l'espai, així com amb bona utilització dels moviments grupals i una extraordinària conducció de les dinàmiques. La forma i el contingut estan molt equilibrats.

El procés de creació que va utilitzar Gilberto Ruiz-Lang consistia a extreure primer de cada ballarí, a través de la improvisació, els moviments principals que conformarien les diferents seqüències, demanant als intèrprets que traduïssin en gestos i moviments fets i records tristos, que després ell seleccionava i acabava de perfilar i ordenar. Com

encertadament diu Bourigault: “Componer es transformar las tensiones en signos” (Loupe, 2011 : 191). A més, l'autor va concebre algunes seqüències totalment creades per ell.

Amb tot aquest material coreogràfic amalgamat es constitueix un vocabulari de moviment que s'expandeix i repeteix, com una geografia d'emocions, per les diverses escenes de la peça. Per tant, es reconeixen els moviments, encara que estiguin enfocats en una altra direcció o el desplaçament en l'espai sigui un altre. Després, quan va tenir les diferents escenes muntades, Ruiz-Lang les va ordenar per conformar l'estructura global de la coreografia.

Ruiz-Lang va escollir la música de J. S. Bach per a *Muda imagen de la muerte*, tot i que a la primera escena sorprèn amb una novetat: els ballarins comencen comptant del número u fins al vuit en veu alta, fent-ho quatre vegades consecutives convertint-se així en els responsables del so. D'acord amb Janet Adshead, “A menudo, aunque no invariablemente, la danza se acompaña con sonido. Puede tratarse de ruido aleatorio, de palabras habladas, de canto o de música instrumental de muy diversos estilos musicales” (Adshead, Briginshaw, Hodgens, & Michael, 1999 : 58).

Muda imagen de la muerte és una obra que segueix, tant pel que fa a la música com al moviment, una estructura basada principalment en la repetició i el cànon. Les relacions entre el cos i la música queden perfectament plasmades en aquesta peça coreogràfica, en el sentit que exposa Jankélévitch: “¿Hay relaciones entre el cuerpo y la música? Sí, ya lo creo. Y son las cosas en las que se pone más atención hoy en día. Yo siempre he descuidado este aspecto, pero pienso que sería importante profundizarlo, ante todo porque hay un dominio común en el cual la música y el cuerpo perciben lo suyo: es la danza. La música está hecha para la danza. La música es danza naciente” (Jankélévitch, 2006 : 127).

Concretament, els moviments musicals seleccionats de la música de Johann Sebastian Bach van ser: *L'art de la fuga*, BWV 1080 (Contrapunctus 4) per a la segona escena; *Sonata per a flauta i baix continu en mi major*, BWV 1035 (3r moviment: Siciliana) per a la tercera escena; *L'art de la fuga*, BWV 1080 (4 cànon) per a la quarta escena, i *L'art de la fuga*, BWV 1080 (Contrapunctus 4) per a la cinquena escena.

La combinació de les seqüències de moviments amb la música de Bach exalta la facultat de sentir, abstreu qualsevol sentiment, ja sigui de pesar, tristesa, nostàlgia o melangia, i

desperta en l'ànima de l'espectador l'efectivitat en si mateixa, no motivada ni especificada, però commovedora per a l'ànima, abocant intèrprets i espectadors als sentiments que provoca la mort i la seva imminència. Aflora el costat més pertorbador de la mort pel fet indubtable del concerniment personal, que la mort és un assumpte irrevocablement propi, personal i intransferible que provoca angoixa precisament per la seva condició irreversible. Els silencis de la música provoquen moments corprenedors que embriaguen l'ambient.

A l'inici de la peça, i sense música, quatre ballarins són els encarregats de mostrar un preludi de moviments propers al cos, que descriuen com serà el tipus d'accions que caracteritzarà la coreografia, a mode de presentació del material que anirà apareixent progressivament. La força d'aquesta introducció es dona en part per la proximitat de la col·locació dels ballarins al prosceni, al mig de l'escenari, i la posició frontal que prenen, encarant-se amb el públic. L'intèrpret que està situat més endavant comença a comptar en veu alta els números que corresponen a cada gest de la frase de moviment realitzada, i els set restants el segueixen. Es van intercanviant els llocs per poder fer les quatre frases de moviment, dirigides cadascuna per un dels ballarins, que es col·loca notòriament al davant del grup. El gest traspua solemnitat i un aire reservat, determinant una atmosfera serena, caracteritzada per l'austeritat del moviment. Com en poesia, on sovint hi ha poques paraules molt ben escollides, a la dansa són pocs moviments molt ben triats. Per finalitzar aquesta escena, una ballarina encén una llanterna i s'il·lumina el rostre; la llum simbolitza el fil de la vida.

A continuació, per encetar la segona escena, els ballarins van apareixent corrent i creuant-se per l'escenari fent soroll amb els peus i tapant-se els ulls amb les mans com si volguessin no veure allò que els depararia el futur i fugir de l'irreversible. Enmig d'aquest enrenou entra la música de J. S. Bach. Els intèrprets, seguint dues diagonals, s'entrecreuen i desapareixen amb desassossec. Aquesta escena evoca perfectament el que per a Jankélévitch és l'irreversible o l'irrevocable: "Lo que hace excepcional la repentinidad letal es su carácter irremediable y semelfáctico. Lo que hace angustiosa la repentinidad letal es la imposibilidad en la que nos encontramos de invertir su sentido" (2002 : 269). Ruiz-Lang accentua l'angoixa i la desesperació que produeix aquesta certesa amb les corredisses dels ballarins creuant l'escenari orfes de música; només se sent el so del repicar dels peus contra el terra, en un anhel desesperat d'aferrar-se a la vida.

Després d'aquest sotrac i continuant amb la música de Bach, els ballarins van apareixent d'un en un conformant una sola diagonal, deixant el mateix espai i temps musical entre cadascun. Aquesta exactitud provoca rigidesa i ordre, en contraposició al desassossec anterior. Es diria que entren en un estat de resignació que es desenvolupa iniciant una seqüència de gestos expressius, amb els braços com a protagonistes. A mesura que apareixen i es sumen els intèrprets, tots repeteixen la mateixa frase de moviment a cànon. La repetició acumulativa provoca en aquest cas que es reconegui el moviment, s'entengui i commogui, ressonant a dins del nostre imaginari amb solemnitat, i actua com a estratègia per significar el que sempre esdevé igual, per a tots i per a cadascun de la mateixa manera: la infal·libilitat de la mort.

Les seqüències de moviment que han servit d'introducció a l'obra es repeteixen, però en aquesta ocasió els ballarins ocupen tot l'espai escènic, emprant el mateix material coreogràfic i canviant només la seva ubicació. Ruiz-Lang va voler jugar amb l'atzar, deixant que els ballarins escollissin l'ordre de les frases en cada actuació, de manera que, en principi, dos ballarins mai haurien de coincidir repetint la mateixa frase, només l'atzar determinaria casualment una coincidència. Cap al final de l'escena els ballarins són xuclats per una força que els arrossega fora de l'escenari, per anar desapareixent tots, cap al mateix destí, amb un tipus de moviment lligat (*legato*), com el so de la melodia musical.

A la tercera escena s'afegeixen dues ballarines més amb una harmonia de moviment extraordinària, seguint la trista melangia del solo per a flauta. L'obra s'endinsa encara més en el terreny dels sentiments i la tristor envaeix el públic. Tal com deia Emma Alonso: "Tal vez salte una lágrima" (1984).

Tot seguit una ballarina segueix la melodia del solo de violoncel creant una atmosfera general que evoluciona de manera menys contínua, menys progressiva que la melodia. El moviment es submergeix en el clima de la música absorbint totes les notes, impregnant-se de la seva melangia i fusionant-s'hi. Això transforma l'estat d'ànim de l'espectador, movent-lo, tocant-lo, transportant-lo, i produint-se l'encantament. L'elecció de Ruiz-Lang de la música de Bach, a parer nostre, va ser un gran encert, ja que té la capacitat de traspuar emocions, i així ho expliquen Jean i Brigitte Massin:

Au cours du temps, la musique baroque trouvera toute une série de formules mélodico-rythmiques ou de "figures" musicales plus ou moins stéréotypées, aptes à

exprimer les différents types de “passions”, d’émotions ou de sentiments, qui seront théoriquement codifiés et élaborés surtout en Allemagne (*Affektenlehre*). En élaborant son propre code, qui l’habilitera à communiquer des idées et des sentiments déterminés, la musique baroque deviendra aussi, peu à peu, toujours plus symbolique, surtout, plus tard, chez Bach. (Massin & Massin, 1985)

Al final de l’escena, apareix la mateixa ballarina amb gestos de mans cap a les orelles, com si estigues escoltant l’inevitable, la mort.

La quarta escena s’inicia amb el so d’una instrumentació nova i apareixen altres ballarins abordant diversos trajectes en l’espai. Es repeteixen les seqüències de l’escena inicial, representant diferents emocions en diferents llocs, com passa en el transcurs de la vida. A moments puntuals i sense que estigui previst, hi ha coincidències de material coreogràfic, de forma casual. Continua amb un cànon de la música seguit pels diversos cànons de moviments que es van produint, com si de moltes vides sobreposades es tractés. A poc a poc i de forma progressiva, tots els ballarins van descendant el cos fins arribar al nivell més baix, a terra.

En aquesta escena les influències de Martha Graham són notòries, especialment en la importància i el valor que Ruiz-Lang confereix al terra.

A la cinquena i darrera escena una ballarina va recorrent, amb la llum d’una llanterna encesa, els cossos que estan estesos a terra, sense moviment, sense vida. Un ballarí s’aixeca, es carrega el cos inert d’una ballarina i el trasllada a un altre lloc de l’escenari. Aquesta seqüència es repeteix i el transportador de cossos anirà amuntegant-los tots, un sobre l’altre, construint una pila humana de morts que recorda les paraules de Jankélévitch: “El hombre es llevado por su miedo fundamental a su destino fundamental” (2006 : 11). Aquesta imatge recorda la dels cossos sense vida que restaven com sacs abandonats, esperant ser recollits i traslladats pels carros de la mort que es feien servir a l’edat mitjana durant l’epidèmia de la pesta negra o bubònica.

El fragment musical que acompanya aquesta seqüència és el mateix que el primer que sona a la peça. El coreògraf fa un capicua, com si l’escena de la mort fos un cicle que sempre es repetís inexorablement. La il·luminació de l’escenari van decreixent a poc a poc, acompanyant aquest camí transcendent. Al final de l’escena, la ballarina que recorria els cossos amb la llanterna, que era l’únic punt de llum que restava, s’asseu al costat de la pila humana i enfoca el seu propi rostre, com havia fet a la primera escena,

per il·luminar el segment corporal més reconscible de tots els trets humans, que és l'últim que s'esvaeix de la memòria dels vius. Després la llum de la llanterna s'apaga com el fil de vida quan s'apaga definitivament.

Muda imagen de la muerte crea una ambientació i una atmosfera de tristor, on la tònica del moviment i del gest és la contenció. Es transmet quelcom d'hermètic que no deixa sortir del tot l'expressivitat dels intèrprets.

Una novetat, que mai no havia experimentat el Ballet Contemporani de Barcelona, és la demanda de Ruiz-Lang de permutar a cada funció l'orde d'aparició dels ballarins i les seves sèries de moviment en una de les parts de la coreografia, concretament on es va construint una diagonal amb l'entrada escalonada dels vuit ballarins. A la manera de M. Cunningham, Ruiz-Lang va demanar als intèrprets que abans de cada representació tiressin els daus per decidir a través de l'atzar l'orde d'aparició i de seqüenciació de les frases. En principi cada ballarí tenia assignat un ordre en les frases que interpretava i aquesta novetat significava alterar l'orde d'aquella part concreta de la coreografia, de manera que mai fos igual. Les probabilitats eren molt diverses. Per als ballarins suposava un repte, ja que les frases de moviment seguien un ordre diferent i calia estar molt concentrats. Aquest estat de tensió en els intèrprets és precisament el que el coreògraf perseguia.

Quant al tipus de moviments que conformen l'obra, els ballarins sovint fan gestos petits i propers al seu cos, dins de l'espai dels seus límits; el que Rudolf Laban defineix com a "esfera de moviment" o "*kinesfera*", que és un model geomètric:

Sea que el cuerpo se mueva o esté detenido, lo rodea el espacio. Alrededor del cuerpo está la "esfera de movimiento" o "*kinesfera*", cuya circunferencia, puede alcanzarse con las extremidades extendidas normalmente, sin cambiar la postura, es decir, el lugar de apoyo. La pared interna imaginaria de esta esfera puede tocarse con manos y pies, y pueden alcanzarse todos sus puntos. Fuera de esa esfera inmediata está el espacio más amplio o "general", en el que el hombre sólo puede entrar alejándose de la postura originaria. (1975 : 89)

En aquest sentit, a *Muda imagen de la muerte* es reconeix aquest espai proper, personal i íntim que tan bé explica Rudolf Laban, contraposat a un altre espai més lluny, col·lectiu, per on transiten els ballarins.

Quant al disseny d'il·luminació de la peça, signada per Josep Sánchez, creiem que interpreta perfectament l'atmosfera que el coreògraf vol donar a l'obra. La tònica de la il·luminació a *Muda imagen de la muerte* és més aviat fosca, creant ombres i un cert misteri, com sol ser en el món occidental el camí cap a la mort, i en la línia de ressaltar la litúrgia transcendent de la coreografia. Una de les característiques principals del tipus d'il·luminació utilitzada és que defineix la trajectòria espacial dels ballarins, a mesura que ocupen l'espai. Un exemple és a la segona escena, quan la llum conforma una diagonal a l'escenari que és per on els ballarins transiten. A la darrera escena, es va fonent la llum sobre els cossos apilats i només queda la claror de la llanterna, que és el símbol del darrer fil, la darrera connexió amb la vida i que, en apagar-se, marca el final de l'obra.

El disseny dels figurins estava signat pel Col·lectiu BC.B. Cada ballarí havia escollit el seu vestuari, seguint una única directriu proposada per Ruiz-Lang: tots havien d'anar de blanc. Vestir un únic color unifica, iguala i dona a entendre que tots som iguals davant la mort. El blanc esdevé l'absència de color, que significa l'absència de vida. El coreògraf pica l'ullet amb aquestes dues absències.

8.7.4. Consideracions i recepció de la crítica

En aquesta peça Ruiz-Lang utilitza un llenguatge que expressa les emocions humanes, en una temptativa d'aplicar les seves arrels provinents de l'escola de Martha Graham, codificant les expressions dels sentiments, que podem comprendre millor si considerem les paraules de Jovit: "By the mid-1940s in Graham's dance-theatre works, the expression of feeling, however hotly enacted, was gradually becoming codified through the development of a Graham vocabulary of movement" (Adshead & Layson, 2006 : 172).

Però alhora Ruiz-Lang explora procediments com els de Merce Cunningham en el procés de creació, quan escull l'ordre d'aparició de les diferents seqüències a partir de l'atzar, o quan tria de quina manera ordenar les frases objecte del material que demana als ballarins a partir de la improvisació, tal com ho explica Celant en una entrevista publicada al coreògraf nord-americà: "A Cunningham siempre le ha interesado la apertura de nuevas posibilidades que implica el azar, pero nunca hasta el punto de

utilizarlo flexiblemente a su antojo: ‘Mi uso de los métodos de azar (...) no es una postura que yo quiera establecer y defender hasta la muerte. Es una forma presente de liberar mi imaginación de sus clichés, e implica una maravillosa aventura’” (Celant, 1999 : 54).

La singularitat de *Muda imagen de la muerte* és que traspua emoció, i això és el que va reflectir part de la crítica. Tal com deia Alonso al diari *La Voz*, de Tolosa, el maig de 1984, arran d’una gira pel País Basc: “No hay que buscar un sentido. El arte está ahí. En ese momento. Tal vez salte una lágrima, al ver un puño apretado y los seis cuerpos unidos por la misteriosa comunicación de la danza” (1984).

L’obra va estar programada al repertori del Ballet Contemporani de Barcelona durant tres anys, des de juny de l’any 1982 fins al final de l’any 1985 i es va escenificar a molts països d’Europa i de l’Amèrica del Sud, així com a moltes ciutats i pobles d’Espanya, a més de Catalunya. Amb motiu de la celebració del 10è aniversari de la companyia, en què es va fer un recull de coreografies, es va reposar el desembre de l’any 1986 a l’Institut del Teatre de Barcelona i al Berlin Centre. ((BC.B, 1986. Annex 2)

El gran encert d’aquesta coreografia, des de el nostre punt de vista, és la capacitat que tenia de commoure tant els ballarins que la interpretaven com una gran part del públic que la presenciava. Sovint alguns espectadors comentaven al final de la vetllada l’emoció que havien sentit durant la representació de la peça. El tema de la mort s’havia escolat a l’ànima i a la pell de l’espectador, sense deixar indiferent un públic que pressentia el que podia ser el final de la vida.

La crítica, com passava sovint en aquella època, no coincidia en les valoracions que en feia. Joan Arnau escrivia a *La Vanguardia*: Hubo demasiado abandono de brazos y manos, y menos precisión de la deseada en *Muda imagen de la muerte*, bien resuelta, en cambio, a medida que la coreografía interesante de Gilberto Ruiz se acerca a su final dramático” (1982)

Josep Escudero, que era professor de dansa clàssica a l’Institut del Teatre i a més feia crítiques, escrivia la seva visió a *El Noticiero Universal*. Després d’elogiar la coreografia considerant-la una composició molt elaborada i intel·ligent, deia: “Pregunto, ¿por qué música de Bach? Toda esa interesante coreografía no tenía nada que ver con la música escogida, igual se hubiera podido realizar con músicas de Beethoven, Pierre

Henry o Stevie Wonder. O tal vez era ésta, la desconexión de la música con la coreografía, la intención del coreógrafo. Confunde y no queda claro” (1982).

Francesc Arroyo, afirmava a *El País* arran de l'estrena de l'obra: “...espectacular y efectivo especialmente en su final” (1982).

F. Senate, al *Diario de Avisos* deia: “Los descompases del ballet en el primer cuadro, *Muda imagen de la muerte*, nos hacían presentir la sorpresa de la vuelta a la normalidad de la composición en cualquier nota de la música de Juan Sebastián Bach. Pero ocurría en el preciso momento de la necesidad, cuando ya dudábamos de si aquella concatenación de movimientos no acompañados sería lo normal” (1982).

A Mèxic, país natal de l'autor, la coreografia va ser molt ben rebuda. Luis Bruno Ruíz, a l'*Excélsior* de Ciutat de Mèxic publicava: “Aquí se observa una danza que tiene los movimientos más empleados en la danza moderna y nota que el coreautor tiene firme poder para encender la fantasía plenamente poética” (1983).

En canvi, a *Diario 16* de Madrid, es podia llegir: “Tras un prólogo tópico, se sucedieron cuatro escenas de las que el movimiento gimnástico no casa, sino, más bien, chirria, con la música de Bach, en dos mundos autónomos” (Plaza, 1983).

La crítica Paulina Osona, professora de dansa moderna, dansa clàssica i composició coreogràfica a l'Escuela Nacional de Danza de Buenos Aires, escrivia a *La Prensa* de Buenos Aires:

Se exponen uno a uno los temas danzantes que luego se compaginan en series yuxtapuestas, de modo que por momentos la sensación visual, es como la que podría percibirse auditivamente desde una jaula ocupada por pájaros de diferentes clases, que cantaran armoniosamente al unísono. El resultado es una obra sólida, que se impone por su composición sin fisuras. (1985)

Silvia Gsell, a *La Nación* de Buenos Aires publicava:

Toma el ascetismo de Cunningham, algo de “post modern” y comienza con una serie de ejercicios (se hace muy larga) hasta que la rutina de cada uno está bien definida. Luego las combinaciones entre todos, utilizando el método del “I ching” para lograr un planteo general. El final es muy tétrico y la obra resulta poco interesante y algo pesada. (1985)

Al nostre parer, les innovacions de Ruiz-Lang a *Muda imagen de la muerte* van ser agosarades en relació amb allò que s'havia vist fins al moment a Catalunya i a Espanya en dansa contemporània per part de companyies del país.

Un dels trets distintius de la peça és l'excel·lent administració dels silencis musicals que s'intercalen entre la música de Bach, cosa que, a més, suposa el trencament amb els codis establerts fins al moment en la relació música-dansa. Estem d'acord amb les paraules de Benet Casablanca en referència als silencis:

Administrat bé, aquest silenci ha esdevingut fonamental. I aquí, el que més m'atreu és aquesta franja de so que hi ha entre el no-res (el que en diem silenci) i el piano de la música, aquesta franja insectívora de quasi soroll, caminar sobre les fulles... És a dir, el silenci com a element sintàctic, però també en el seu aspecte sensorial. Quan entres en aquesta franja veus que la distància entre sons és gairebé infinita. (Maristany, 2013 : 66)

El caràcter fragmentari del moviment, així com les seqüències progressives d'un mateix moviment, fins i tot la reiteració de les sèries, suggerien un univers coreogràfic també nou en relació amb el que s'havia vist. La naturalesa del canvi que proposa Ruiz-Lang en aquesta peça, però, i en relació amb el temps que l'autor portava fent coreografies a Anglaterra i a Catalunya, ve donada, en la nostra opinió, per la utilització de l'atzar en el procés de creació, que resulta en una innovadora proposta de permutar a cada funció l'orde d'aparició dels ballarins i les seves sèries de moviment. Això suposava que cada actuació de *Muda imagen de la muerte* fos força diferent, cosa que col·locava els intèrprets en un estat d'estrena permanent a cada representació. A *Muda imagen de la muerte* es produïa, doncs, una ruptura respecte a les anteriors obres presentades pel Ballet Contemporani de Barcelona. Va suposar entrar de ple en la modernitat, entesa com a trencament respecte del que s'havia fet anteriorment, i aquests nous paràmetres van desconcertar part de la crítica.

Val a dir que per a Ruiz-Lang, la creació de *Muda imagen de la muerte* va suposar enfrontar-se a l'altra cara de la moneda respecte del que havia fet el 1980 a *Passacaglia*, que és un cant a la vida a través de l'energia i la vitalitat.

8.8. Influències, estètica i particularitats

Gilberto Ruiz-Lang va deixar palès amb la primera coreografia que muntava per al Ballet Contemporani de Barcelona que no només era el mestre de la tècnica Graham a l'Institut del Teatre (on era professor d'aquesta tècnica, motiu pel qual va venir a Barcelona) i de la companyia, sinó que també era el primer coreògraf convidat per una companyia catalana, i deixava el rastre dels seus orígens acadèmics en l'estil que prenia *Andròmaca-75*. L'autor comptava amb una notable influència grahamiana, fruit dels seus anys de formació acadèmica a l'escola The Place de Londres. Aquest substrat d'aprenentatge conforma part de les bases de la seva manera d'entendre la dansa, que manté durant els anys posteriors en la majoria dels muntatges realitzats per al Ballet Contemporani de Barcelona. Així ho expressa Ester Vendrell referint-se a les seves primeres obres a l'article *In memoriam...*: “El 1977 va signar *Andròmaca* i el 1979 *Penélope*, dos treballs d'indubtable segell grahamià, tant en l'aspecte estètic, com en el formal” (2008d : 235). Cal dir, però, que segons les fonts que hem consultat *Penélope* no es va estrenar fins al maig de l'any 1980. També es pot apreciar aquesta forta influència i estètica grahamiana en les seves obres *Temporal* i el *El món infantil*, realitzades el mateix any 1979, la darrera a partir d'un taller dirigit per l'autor i elaborat conjuntament amb el Col·lectiu BC.B, basat en els records d'infància dels ballarins, amb certa tendència freudiana pel que fa a la temàtica (BC.B, 1979b. Annex 2).

A *Preludis* (1979), una experiència posterior signada també conjuntament amb el Col·lectiu BC.B, a partir dels *Preludis* de Frédéric Chopin, Ruiz-Lang proposa que cada ballarí triï un preludi musical i desenvolupi lliurement una coreografia amb el fragment triat. El resultat és una estètica múltiple, condicionada per cadascuna d'aquestes eleccions: *La gota d'aigua*, *La nina*, *Un vespre de tardor*, *La mosca...* L'estètica i el moviment del preludi que correspon al muntatge *La nina*, de Sandi Gorostidi, és diferent al de *La Mosca*, d'Àngels Margarit, o *Vespre de tardor*, de Toni Martínez, per citar-ne alguns exemples.

Gilberto Ruiz-Lang sempre va voler donar suport a les iniciatives creatives. *Caixes* (1979) és una coreografia que va crear per a les intèrprets del grup Heura Dansa Contemporània, la majoria d'elles també alumnes seves. Un dels reptes de la coreografia era l'exploració a través de l'objecte.

Referint-se a aquesta peça, Ester Vendrell exposa: “*Caixes*, d’Heura, seria la següent aportació. Un dels primers treballs que s’allunya de la tendència expressiva per plantejar nous camins, més abstractes, plàstics i formals” (2008d : 236).

Quant a la metodologia utilitzada en els processos de creació a *Sin estruendo y con gemido* (1980), *Muda imagen de la muerte* (1982) i *Retorno a la sombra* (1986), es basa a furgar en les vivències i records dels ballarins i acompanyar-los per tal que transmetin aquest bagatge personal en gestos i moviments. *A posteriori* selecciona el material i confegeix hàbilment l’estructura. Podem dir que aquesta manera de fer és una particularitat del procés de creació de Ruiz-Lang que perdura al llarg de les seves propostes artístiques. Referint-se a l’estructura, Janet Adshead observa:

Son las relaciones entre componentes las que confieren una estructura, de modo que el movimiento y los demás elementos visuales o acústicos se manipulan de forma especial para crear una forma. Concretamente, estas relaciones se crean por el transcurso del movimiento en el tiempo, en conjunción con elementos visuales y acústicos. Pueden existir relaciones dentro de un solo movimiento y entre dos movimientos correlativos, entre un bailarín y otro, etc. (Adshead, Briginshaw, Hodgens, & Michael, 1999)

Segons els nostre parer, aquestes relacions entre els components que descriu Adshead són les que Ruiz-Lang conduïa extraordinàriament. Un exponent d’aquest saber fer és l’èxit obtingut amb *Passacaglia*, obra en què es troben influències de la tècnica de José Limón i de les característiques de Louis Falco, com ja hem comentat en l’apartat dedicat a aquesta coreografia. Es reconeixen, i també ens hi hem referit, la influència i la seducció que va representar Merce Cunningham per al coreògraf, que queden reflectides en la utilització de l’atzar en les combinacions de les frases de *Muda imagen de la muerte*, a la manera de l’autor nord-americà.

Per cloure, podem dir una de les particularitats de Ruiz-Lang és la influència grahamiana que respiren majoritàriament les seves obres, tal com també afirma Maryse Badiou en un article publicat a la revista *El Público*: “Se encontraba en las coreografías de Gilberto Ruiz-Lang el expresionismo, las tensiones, torsiones, la caída del cuerpo en la pérdida del equilibrio característica de Martha Graham” (1987 : 35). I podem fer una analogia amb la coreògrafa, quan es refereix, amb les següents paraules, als ballarins: “Deben llevar la huella de mi obra, siempre que se sientan libres de ser las personas que

son” (1995 : 217). Ruiz-Lang va aplicar a les seves primeres coreografies aquesta sentència, va seguir l’estil de Martha Graham i fins i tot en alguns casos el seu vocabulari coreogràfic, però sempre es va sentir lliure per ser la persona que era i expressar el que sentia.

8.9. Evolució, transcendència i projecció

Gilberto Ruiz-Lang va ser un catalitzador importantíssim per consolidar els processos creatius d’uns coreògrafs primerencs que s’estrenaven en aquest ofici, més abocats per la necessitat que per la formació o l’experiència adquirides. Aquesta casuística va desencadenar en el desenvolupament d’un teixit creatiu que es va concretar des dels nuclis formats pels primers grups que van sorgir a Catalunya, a partir de 1977, en el Ballet Contemporani de Barcelona, com a Col·lectiu autogestionari i pioner dels grups de dansa contemporània independents, entre altres formacions.

El mestre i autor va aportar als alumnes de l’Institut del Teatre i als joves ballarins del BC.B que començaven a fer coreografies, eines bàsiques de la improvisació. Sabia com introduir temes interessants que motivaven els joves a descobrir i desenvolupar al màxim les seves possibilitats creatives i expressives. Els donava espai i temps per evolucionar i madurar com a intèrprets i futurs coreògrafs estimulants-los durant el procés compositiu les pròpies fonts creatives.

Referint-se a l’evolució del Ballet Contemporani de Barcelona a partir dels seus inicis i exposant també l’opinió que ell mateix tenia del seu propi desenvolupament com a coreògraf, Ruiz-Lang comentava:

Home, jo crec que el Ballet va fer una progressió normal, que era una companyia de gent jove amb molta il·lusió, que potser encara estaven més arrelats a formes de fer d’abans, i de mica en mica ens vam anar transformant perquè ens deixàvem influenciar per l’entorn, l’entorn local i l’entorn internacional. (Gilberto Ruiz-Lang, comunicació personal, 2005. Annex 1)

La seva voluntat d’agitar i apostar pels processos i reptes creatius va quedar palesa a través de les seves obres coreogràfiques, on va mostrar sempre una voluntat ferma pel risc i la innovació. Segons les seves pròpies paraules: “...amb les coreografies no tenia

clar el que faria, però sí que tenia clar el que no volia tornar a repetir, em posava nous reptes: sigui amb la paraula, sigui amb la pintura, sigui amb la forma...” (Gilberto Ruiz-Lang, comunicació personal, 2005. Annex 1).

Alguns dels integrants del BC.B que van ser deixebles de Ruiz-Lang han estat posteriorment ballarins i coreògrafs professionals i han fet el seu propi recorregut personal. Alguns d’ells són: Àngels Margarit, Juan Carlos García, Álvaro de la Peña, Toni Mira i l’autora d’aquesta recerca. Al principi, aquests intèrprets i coreògrafs estaven integrats en grups i alguns anaven a l’estranger per seguir formant-se, com observa Ruiz-Lang en l’entrevista realitzada:

La gent vivia l’experiència de grup que, ahora, conduïa a situacions en les quals necessitaven enriquir-se amb noves experiències. Això feia que alguns marxessin i formessin el seu propi grup al mateix temps que anaven més enllà de les seves fronteres. De seguida es va crear un teixit creatiu del tot enriquidor i que s’anava alimentant entre si. (Gilberto Ruiz-Lang, comunicació personal, 2005. Annex 1)

Creiem que la influència de Ruiz-Lang sobre aquests autors no ha quedat reflectida en l’estètica de les seves obres. La llavor que els va inocular va ser més en el sentit de crear curiositat, d’investigar, obrir horitzons i proposar noves poètiques.

Àngels Margarit va ser també deixeble seva, i segurament la que ha desenvolupat una carrera dansística més reeixida i reconeguda. La seva obra palesa la seva curiositat per explorar el llenguatge i la forma, així com l’interès per la interacció amb altres disciplines com la fotografia, el vídeo, la música, l’arquitectura, les arts plàstiques i visuals en general.

Juan Carlos García s’inicia com a ballarí amb el BC.B, continua després amb altres companyies i funda, el 1986, Lanònima Imperial, com explica Montse G. Otzet:

Per iniciativa del coreògraf Juan Carlos García i del músic Claudio Zulian neix el 1986, Lanònima Imperial. Juan Carlos García, nascut a Bilbao però instal·lat a Barcelona, treballa com a ballarí a les companyies Ballet Contemporani de Barcelona, Groupe Emile Dubois i Gelabert Azzopardi, amb la qual participa en l’espectacle *Desfigurat*. (Otzet, Àvila, & Colomé, 1994 : 26)

Aquest ballarí i coreògraf va rebre classes de Ruiz-Lang quan va arribar a Catalunya provinent del País Basc. L’interès per explorar territoris nous el va portar a crear, conjuntament amb la seva companyia, noves experiències en la posada en escena,

aventures estètiques, sovint de la mà de l'escenògraf José Menchero. La seva companyia es va caracteritzar per les col·laboracions amb músics, dramaturgs, poetes, videoartistes, escriptors, escenògrafs, fotògrafs..., implicant-los tots en la creació.

Álvaro de la Peña, també provinent del País Basc, forma part primer del BC.B Col·lectiu i després balla en altres companyies fins que pren el seu propi camí coreogràfic fundant Iliacán: “Álvaro de la Peña, membre del Ballet Contemporani de Barcelona i d'Heura, comparteix condició de ballarí i professor de dansa amb la de coreògraf” (Otzet, Àvila, & Colomé, 1994 : 24). També fou deixeble de Ruiz-Lang a l'Institut del teatre de Barcelona i actualment segueix treballant amb la seva companyia.

Toni Mira, que s'integra al BC.B com a ballarí l'any 1984, funda el 1987 la companyia Nats Nuts, amb la qual desenvolupa el seu propi ideari coreogràfic. Al costat de Gilberto Ruiz-Lang se li desperta l'interès pel tractament de l'espai, que posteriorment desenvoluparà en les seves obres coreogràfiques.

L'autora d'aquesta recerca va ser també deixeble de Ruiz-Lang, i una de les cofundadores del BC.B Col·lectiu, que, conjuntament amb la resta de companys que van iniciar el grup l'any 1977, li van fer l'encàrrec d'impartir les classes de tècnica Graham i muntar algunes peces coreogràfiques.

En tots ells, la petja més gran que va deixar Ruiz-Lang no és tan la d'una tècnica concreta, com una actitud davant el fet creatiu que fomenta la curiositat, anima a prendre riscos i exigeix sempre el màxim rigor. Posseïa un enorme bagatge cultural que dotava les seves propostes d'una riquesa extraordinària i d'un nivell molt profund de reflexió sobre el sentit del que feia, que també va saber inocular i transmetre a diverses generacions de ballarins i coreògrafs.

Gilberto Ruiz-Lang també va influir en la projecció d'altres artistes que han continuat la seva trajectòria en altres llenguatges artístics. N'és un exemple Antonio Iglesias, artista multidisciplinari que va començar com a deixeble de Ruiz-Lang i que es va integrar posteriorment al BC.B. Iglesias va ser reconegut per les seves instal·lacions als aparadors de la botiga de productes de disseny Vinçon de Barcelona. Així es reflecteix a l'entrevista que li va fer Raúl Mena Palacín de la Universitat Pompeu Fabra, titulada “La poética de los objetos. Entrevista a Antonio Iglesias Montouto”:

Consegüía sacar de nosotros a nuestros demonios para que pudiéramos convivir amistosamente con ellos. Le dediqué un escaparte que fue muy importante y reconocido en mi trayectoria. Cuando murió guardaba muchos de los calcetines con los que daba sus clases de danza contemporánea. Los giré, les di varias vueltas y creé toda una coreografía con todos ellos. Era un homenaje a sus pies. Habían llegado a la tienda unas figuras de Carmen Amaya y las hice bailar junto a los calcetines. Eran dos ausencias que se convertían ahora en dos presencias que dialogaban sobre la danza. (2010)

8.10. Repercussions

Compartim amb Fritzi Mazari (2007) la consideració que Gilberto Ruiz-Lang va ser un home que visqué la dansa tal com visqué la vida, amb un esperit universal que no va conèixer fronteres, ja que va recórrer els camins oberts a altres realitats sense convencionalismes, ni falsos prejudicis i amb una filosofia diferent de la que havia respirat en la seva idiosincràsia mexicana. Va ser artista irreverent i crític que es caracteritzava pel fet de trencar amb tot allò establert prèviament. La psicologia creativa de Ruiz-Lang aparentava lleugeresa, si bé la seva feina era realment una manifestació aguda i crítica reflectida a través de la dansa, on expressava el sentir d'un home inconformista que va viure intensament la seva fantasia.

Era, doncs, un creador que oscil·lava entre els moments lúdics i els espais melancòlics, un artista que vivia profundament tot allò relatiu a la condició humana. Era un observador del seu entorn que arribava a anàlisis molt profundes, a qui vulnerava la fragilitat del temps i a qui la passió per les arts feia tenir il·lusió per la vida. Persona molt culta i oberta a tots els corrents i evolucions de l'art, va estar connectat amb els moviments d'avantguarda de la dansa d'arreu del món i va establir un pont entre el que succeïa arreu i l'incipient generació de coreògrafs de Barcelona.

Les seves aportacions més grans, pensem, van ser la seva actitud inconformista i el saber inocular als seus deixebles l'interès per la experimentació i la innovació. Així ho recorda Raimon Àvila a partir de la idea tramesa pel coreògraf: "...la dansa ha de refusar qualsevol mena de fórmules preestablertes i que sempre ha de conservar un esperit de recerca en tots els nivells" (Otzet, Àvila, & Colomé, 1994 : 36).

Ruiz-Lang era provocador, innovador, exigent, crític, perfeccionista, agitador, tenaç, pertorbador, introvertit i sobretot un creador incansable. Així ha quedat palès a través del conjunt de la seva obra coreogràfica, la docència impartida i els tallers que va dirigir. Fent una analogia amb el que escriu Raimund Hoghe referint-se a l'escenògraf, figurinista i il·luminador Rolf Borzik, company i col·laborador de Pina Bausch: “Ofreció siempre espacio a las personas: espacios para descubrir y desarrollar la personalidad en ámbitos todavía desconocidos, para superar los límites fijados por uno mismo o por los demás, para ampliar los espacios vitales y de la experiencia” (1989). Creiem que aquestes paraules descriuen molt bé el que Ruiz-Lang buscava constantment i tenaçment i que va saber transmetre amb el seu mestratge.

CAPÍTOL 9

DOS DIES I MIG

Ramon Oller

9. DOS DIES I MIG. Ramon Oller

Caminar es a menudo un rodeo para encontrarse con uno mismo.

David Le Breton, *Elogio del caminar*

El títol de la peça ens evoca mesura; *Dos dies i mig* es converteixen a l'escenari en onze minuts quaranta-cinc segons reals, a partir d'una fórmula quasi cinematogràfica, on es condensa la vida: el moment present, els records i l'avenir. La quotidianitat, representada a partir del fet de caminar, ens endinsa cap al món de la reflexió, en un espai on la dona és la protagonista. L'obra indaga en el deambular com a metàfora de les desorientacions personals, amb una estètica d'un fort influx formal.

Tot seguit aprofundirem en aquesta obra, que va ser la primera peça que va coreografiar Ramon Oller i on ja s'observa l'interès pel món que envolta la dona i el femení i que seguirà impregnant moltes de les seves obres posteriors. El fet que guanyés el segon premi Tórtola València'84 i que la peça fos molt ben rebuda a Catalunya, va impulsar el seu reconeixement com a coreògraf innovador novell en un context artístic que buscava llenguatges nous.

9.1. Marc contextual

Quan Ramon Oller es refereix als anys i l'entorn en què va viure a Esparraguera i a Barcelona durant el període de la Transició, els recorda com a durs. El context va influir en el fet que se sentís deutor i compromès amb una renovació social i cultural. Oller ho explica així en un fragment transcrit de l'entrevista realitzada l'any 2007:

Per a mi, la Transició dels anys setanta i vuitanta va ser una cosa bastant dura. No deixa de ser que a mi el 1976 m'agafa encara fent la EGB, però com que vinc d'una família d'un poble molt petit, d'un poble molt compromès políticament, molt compromès amb una sèrie de coses socials, vaig viure molt una Transició en la qual es desitjava un canvi. (R. Oller, comunicació personal, 2007. Annex1)

A principis de la dècada dels anys vuitanta, quan Barcelona es trobava immersa en ple dinamisme cultural, Oller descobreix la dansa contemporània que es fa a la ciutat en un espectacle del Ballet Contemporani de Barcelona al Palau de la Música Catalana,

compost per diverses coreografies. Allà és quan comença a encuriosir-se pel moviment de dansa, que s'engrandeix amb grups com Acord, La Gran Companyia, L'espantall i el Grup Estudi Anna Maleras.

En aquells moments, una part de la societat, i més concretament els més joves, estan influïts pels corrents estètics que arriben de l'estranger tant en el món de la moda com en el disseny, així com en altres expressions artístiques. Els hàbits d'una societat que comença a normalitzar-se després de la dictadura, i que comença a poder gaudir de la nit en els nous locals de moda com el KGB, el Sidecar o Humedad Relativa, inclouen també els espectacles de dansa. Ballarins, grups i coreògrafs se senten participants d'aquesta nova situació, i una part de la dansa contemporània coincideix i completa el món de la nocturnitat barcelonina, com exposa Raimon Àvila:

Un sector de la joventut, seduït per la moda que arriba de Nova York, París i Londres es vesteix de negre, es fa pentinats estrafolaris i va als nous bars de moda. Bars d'estètica decididament "moderna": neons per tot arreu, superfícies fredes i l'última moda del disseny local. I el cas és que aquest corrent estètic s'infiltra clarament en les produccions de dansa del moment. No és per casualitat que noms de companyies com per exemple Metros o Mudances s'assemblin a noms de locals de moda de la nit barcelonina. (Otzet, Àvila, & Colomé, 1994 : 39)

Quan Ramon Oller estrena *Dos dies i mig* (1985) amb el Ballet Contemporani de Barcelona, la dansa contemporània començava a descobrir els nous recursos que aportaven les tecnologies, i s'adaptava al vídeo, com difonia el diari *El Noticiero Universal* un mes abans de l'estrena de la peça: "De visita a Barcelona Leslie Friedman, professora del Foothill College de San Francisco (EUA), presenta la possibilitat de les experimentacions de la dansa amb el vídeo (1985).

Referent al context polític i social, la recepció i normalització de les propostes artístiques no era del tot acceptada en aquell període per una part de la ciutadania, i es produïen fets com l'atemptat a València per la representació de l'espectacle *Teledeum* d'Els Joglars.³

³ L'autodenominat Comando Autónomo Nacional-Sindicalista tireteja el vestíbul del Teatre València el 20 de gener de 1985. Carlos Verdú Moscardó, advocat vinculat al desaparegut partit Fuerza Nueva, presenta una querrela criminal contra Els Joglars i Albert Boadella pel contingut de l'obra *Teledeum* (Burrel i Floría, 1985).

9.2. De l'herència teatral a la dansa contemporània

El teatre pren una rellevància especial en la trajectòria de Ramon Oller, ja que comença a fer teatre *amateur* al seu poble i després continua els estudis d'interpretació a l'Institut del Teatre de Barcelona. De petit pren classes de Rítmica Dalcroze a l'Institut Joan Llongueres i després de dansa clàssica amb Joan Tena. Aquestes classes, però, se les pren més aviat com una preparació física per mantenir el cos, sense intenció de dedicar-se a la dansa. Continua la seva formació dansística a la La Fàbrica, on rep classes de dansa contemporània amb Lydia Azzopardi. Aquest espai va ser un nucli molt actiu de formació, creació i difusió de la dansa, on també impartien classes Cesc Gelabert, Francesc Bravo i Anne Morin, entre altres. A través dels seus tallers, Gelabert reuneix un grup de creadors que intercanvien idees sobre la composició coreogràfica, com observa Raimon Àvila: “De La Fàbrica, concretament, no triga a sortir una nova promoció de coreògrafs el més rellevant dels quals, per la importància que assoleix dins les noves tendències de la dansa dels darrers anys, és Ramon Oller” (1994 : 37).

Fora del país, estudia a l'escola de The Place de Londres i a les principals escoles de dansa contemporània de París. Debuta com a coreògraf amb la peça *Dos dies i mig*. Forma la seva pròpia companyia, Metros, l'any següent, i el Ballet Contemporani de Barcelona li demana que reposi per al seu repertori *Dos dies i mig*. És requerit per les seves creacions en altres formacions nacionals i internacionals i es converteix en un dels referents de la dansa a Espanya. El seu estil coreogràfic és reconeixerà, en part, pel fet de recórrer terrenys teatrals que conformaran la seva personalitat artística.

9.3. Dels inicis al reconeixement

Després de la primera experiència amb *Dos dies i mig*, Oller i la seva companyia Metros presenten la peça *De metros y metros*, que és una prolongació de *La parada*, una coreografia que representa que passa a una parada de metro. Podríem dir que l'autor s'endinsa a les heterotopies de què ens parla Foucault i a les quals ens referirem més endavant. Amb *Nofres* (1988) l'autor explora noves formes de passos a dos. Creiem, però, que no és fins a l'estrena de *Sols a soles*, al Festival de Otoño de Madrid el 1988, i gràcies, en part, a l'èxit obtingut, que Oller es consolida i se'l reconeix com a autor amb empremta singular. És també a partir d'aquest moment que la companyia Metros

assoleix un ressò més ampli i arriba al gran públic. Amb aquesta peça, que és una acumulació de records de la infància, Oller ens desvela l'interès que té per donar rellevància a les dones, com diu Otzet, “per endinsar-se en un món on les dones són les principals protagonistes” (Otzet, Àvila, & Colomé, 1994 : 28), i que continuarà desenvolupant amb altres peces. L'any següent, en el marc del Teatre Obert presentarà *Al borde*, extreta de l'obra *Sols a soles*, on es manifesta la tendresa i on es fa ressò de les dones com a protagonistes i mestresses de l'entorn familiar. Maryse Badiou escriu: “El tiempo ha transcurrido a su favor, para acabar con talento una pieza enternecedora por su sutileza y tierna ingenuidad” (1989 : 31).

Després vindran moltes altres obres, entre les quals *¿Qué pasó con las magdalenas?* (1990), que és un cant a la terra i a la gent d'Andalusia, i on incorpora dos actors. Les obres d'Oller traspassen les nostres fronteres i l'autor rep un encàrrec del Centre Chorégraphique National de Tours, dirigit per Jean Christophe Maillot d'on surt *Corre, corre diva* (1990) i *Naranjas et Citrons* (1991), per la qual cosa s'instal·la una temporada a França. Fidel a les seves arrels teatrals, presenta *Aquí no hi ha cap àngel* (1992), amb un paper per a una actriu i amb textos de Mercè Rodoreda. Aquest espectacle inaugura l'Espai de Música i Dansa de la Generalitat de Catalunya (Otzet, Àvila, & Colomé, 1994 : 28).

Seguint amb l'interès que demostra per la dona i el femení, completa la trilogia formada per *¿Qué pasó con las magdalenas* i *Aquí no hi ha cap àngel* (1992) amb *Estem divinament* (1992). En aquesta obra l'acció transcorre en una oficina i es narra el dia a dia de set secretàries. Oller explora les interrelacions que hi ha entre ballar i actuar, i tal com diu a l'entrevista que li va fer Enrique Herreras arran de la col·laboració amb Teatres de la Generalitat Valenciana, busca en els ballarins la interpretació:

Más que actores, intérpretes, en un sentido amplio. El bailarín no tiene la voz del actor, pero sí el cuerpo, sus músculos para transmitir emociones y eso es muy importante. Siempre pido a un bailarín que no tome la danza como un simple ejercicio de gimnasia. (2008)

Ramon Oller és convidat per Nacho Duato a fer una col·laboració amb la Compañía Nacional de Danza. D'aquest encàrrec en sortirà *Pral. 1ª* (1994). Aquest mateix any s'estrenarà a Lisboa *Sala-malekuim*, i farà una col·laboració amb la cantant Marina Rosell titulada *Mentides de debò*, que es presentarà al Festival de Sitges. Les obres

continuen a banda de les creacions amb Metros, i el seu segell creatiu s'estén fins a formacions com el Ballet Nacional de España, IT Dansa, el Ballet Nacional de Paraguay o la Lindsay Kemp Dance Company. Serà amb el Ballet Hispánico de Nueva York amb qui persistirà en una col·laboració especial, que es perllonga des de l'any 1994, i prendrà volada internacional.

Oller també s'interessa per revisar els arquetips universals, les tragèdies i el repertori clàssic de ballet, per donar en cada muntatge la seva mirada particular. El fet de ser obres que perviuen en el temps i que tornen una i altra vegada per explicar el mateix relat és el que n'assegura l'èxit, diu Oller. Per al coreògraf, cada nova versió dona llum a diversos aspectes de l'obra. Ell fa un esforç per crear adaptacions i té en compte la música en la selecció d'aquests clàssics. Així ho explica el mateix Oller l'entrevista realitzada per Enrique Herreras:

Ha subtitulado Congelado en el tiempo como “evocación de El Cascanueces y El lago de los cisnes”. ¿Es una revisión de estos ballets románticos o una obra nueva?

Es desde luego una relectura porque no sigo el libreto original. Soy un apasionado de la música de Chaikovski y hace tiempo ya hice un espectáculo, *Duérmete*, inspirado en *La Bella durmiente*. Inicialmente quise hacer este espectáculo con los tres ballets pero resultaba muy largo y redundante. Esta es una historia onírica, familiar si se quiere, protagonizada por una niña que vive ese momento que supone el paso de la infancia a la adolescencia. Y es eso, un espectáculo sobre el paso del tiempo. En *Pecado, pescado* ya reflexionaba sobre la edad.

¿Tiene esta obra alguna continuidad con aquella?

En absoluto, aquello era algo muy íntimo. Esto es un experimento en el que he querido mezclar a mi compañía Metros con los bailarines del Centro Coreográfico de Valencia, que fue quien me encargó el espectáculo. (2008)

Quant als processos de creació que utilitza Oller a les obres realitzades amb la seva companyia Metros, a diferència de les col·laboracions externes que fa, podem dir que es centra més en la creació i en la investigació. La llibertat que ofereix el paper en blanc, on tot està per fer, és la mateixa que té el coreògraf davant d'una obra nova que no està subjecta a cap encàrrec o condició prèvia. Oller ha fet un llarg recorregut per plasmar

les seves pròpies idees i preocupacions a través de les seves composicions amb una llibertat extraordinària, utilitzant sovint la paraula i el gest. En aquest sentit, Bàrbara Raubert, historiadora de l'art i periodista, escriu: “Quan, a partir de la postmodernitat, la dansa es va obrir a la resta d'arts, d'una manera col·laboradora i emancipada, paraula i gest van passar a formar part del material coreogràfic” (2009 : 3). Per a Oller, aquests dos components –la paraula i el gest– estan en la naturalesa de les seves propostes, formen part dels inicis de la seva cartografia, i a partir d'ells investiga per trobar el seu propi llenguatge.

Els encàrrecs mereixen un altre tractament, ja que a vegades queden molt condicionats pel tipus de proposta oferta i fins i tot per les característiques dels intèrprets que els han de realitzar. En aquest aspecte, vegem les declaracions que fa l'autor a Enrique Herreras:

¿Qué criterios sigue para seleccionar el repertorio de su compañía y el de aquéllas a las que le invitan?

Metros es una compañía de autor, algo que he tenido claro desde el principio, lo que exige un trabajo continuado de investigación y creación. Así que los trabajos más intensos, en los que hay una preocupación por renovar el lenguaje, los abordo con mi compañía. Por lo general, cuando me invitan a trabajar con otras compañías el proyecto suele estar definido, con unos periodos de ensayos muy establecidos y un lenguaje codificado que da poco espacio a la experimentación. En Metros empleamos unos cinco o seis meses para crear un espectáculo. Yo intento ir con las ideas claras a la sala de ensayos, pero dejo un amplio margen a lo que surge allí a la hora de confrontarlo con los bailarines porque realmente la obra depende de ellos, aunque se les suele ignorar. (2008)

Cal destacar d'aquestes declaracions quan Oller diu: “Metros es una compañía de autor”, no hi ha cap condició prèvia que el pugui condicionar. Pot fer el que vulgui, li dona l'oportunitat d'arriscar-se, explorar territoris nous, investigar i anar cercant el seu propi llenguatge, per acabar conformant un estil i personalitat propis que el distingiran. Amb els treballs fets per encàrrec no té la mateixa llibertat, però demostrarà un talent i intuïció excel·lents per extreure el millor dels ballarins amb què haurà de treballar i aportar les seves idees compositives.

A les obres d'Oller sovint hi trobem l'apropament a la quotidianitat, on l'autor no fa més que reflectir experiències viscudes al seu entorn, donant-los forma i evidenciant la seva nuesa, fent visibles uns personatges molt humans amb totes les seves febleses i fermeses. Una de les particularitats de l'autor és la diversitat de gèneres que conrea i la mescla d'estils que fa. Això es pot apreciar en la versió d'*El amor brujo* (2008), en col·laboració amb el Ballet dels Teatres de la Generalitat de València, estrenat al Teatre Principal de València. En aquest muntatge mescla el flamenc i la dansa contemporània, no fa diferència entre els dos estils. Vegem com ell mateix ho expressa responent la pregunta d'Enrique Herreras:

Por cierto, ¿respeto en su versión el ambiente gitano?

Más bien la cosa étnica. No obstante, le tengo mucho respeto a este mundo, entre otras cosas, por motivos familiares, porque soy hijo de una andaluza de padre gitano y madre paya. Eso no me lo he quitado. Tampoco lo quiero quitar. Por otro lado, no sé diferenciar el flamenco de la danza contemporánea. Nunca lo he dividido. Este *Amor brujo* tiene mucho de flamenco pero no de movimiento, más bien de unas raíces que me salen también en trabajos como *El lago de los cines*. Es mi parte más terrenal y que, de una forma u otra, aparece en todos mis trabajos. (2008)

Podem dir que la música grandiloqüent ha estat una de les fonts que ha utilitzat Oller en molts dels seus espectacles, com també el *collage* musical, buscant en les músiques més conegudes referents entenedors per a una majoria d'espectadors. Sovint ha mostrat predilecció per les cobles i la música de tradició popular, fet que ha apropiat la dansa contemporània a un públic més ampli. Destaquem dues composicions de les més rellevants que ha coreografiat: *Romeu i Julieta* de Serguei Prokófiev i *El llac dels cignes* de Piotr Íltx Txaikovski, que són alhora dues obres molt reconegudes del ballet clàssic. També ha fet versions d'obres teatrals com *Bendita*, que és un exemple on l'autor recrea el món de Federico García Lorca a partir de l'obra *La casa de Bernarda Alba*. Aquest espectacle centra la seva temàtica en l'opressió que pateixen set dones tancades en el món autoritari i dictatorial dels homes.

Ramon Oller també ha mostrat interès per la pedagogia, cal destacar que va ser professor de composició i director del Grau Professional i Superior de Dansa de l'Institut del Teatre durant alguns cursos i va formar alumnat als circuits de

l'ensenyament no reglat. A més, ha estat coordinador artístic del Centro Andaluz de Danza i ha col·laborat molt amb el Centre Coreogràfic de València.

Al llarg de la seva trajectòria professional ha rebut diversos guardons, entre els quals cal destacar el Premio Nacional de Danza (1994), el Premi Ciutat de Barcelona de las Arts Escèniques (1998) i el Premi Nacional de Catalunya (2003).

9.4. Relació amb el BC.B

Ramon Oller coneix al Ballet Contemporani de Barcelona l'any 1979, quan es desplaça d'Esparreguera per rebre classes de teatre a Barcelona. Els referents que en aquells moments té de la dansa són els del ballet clàssic a través del seu mestre Joan Tena, com hem esmentat anteriorment. No tenia coneixement que a Barcelona hi hagués tant moviment de dansa contemporània quan el van convidar a veure un espectacle de dansa mentre feia un curs de teatre. Així ho recordava en l'entrevista que li va fer l'autora d'aquest estudi:

Van ser el Josep Muntanyès i el Miguel Montes, no sé com va ser, en un curs d'aquests de teatre, em van dir d'anar a veure una funció del Ballet Contemporani de Barcelona, que era justament de les del principi, amb unes coreografies de les que només tinc imatges, sols records, no recordo ni tan sols els noms, però aquí jo vaig agafar la curiositat per saber què era la dansa contemporània. Vaig continuar els meus estudis d'interpretació, vaig entrar a l'Institut del Teatre, i un any després és quan sí que tinc un record molt clar, al Palau de la Música Catalana, del *Passacaglia* del Gilberto Ruiz-Lang. (...) I, evidentment, una coreografia que jo sempre li he dit "la dona de Londres" [es refereix a la *Dona en sa vella casa*], perquè també em va impressionar. En aquell moment jo tenia disset anys, i tinc record d'imatges, però els noms em queden menys gravats. Jo tinc la imatge de veure alguna cosa que més tard m'ha vingut a la memòria durant la meua vida i ha sigut una de les meves expressions. (...) De la coreografia de *La dona en sa vella casa*, el que més recordo és una imatge que era molt, per a mi, dintre del tractament de la dona d'una altra manera, una cosa que per a mi era molt diferent al que jo havia pensat i vist, i més que res el que tinc no és l'argument sinó la mobilitat, i això per a mi era molt important. L'argument, realment, en aquelles èpoques ni m'agradava buscar-lo, m'agradaven molt les coses que m'impactaven, que m'emocionaven. El que sí que recordo molt és l'emoció, igual que amb el

Passacaglia; tenia constantment una emoció que em feia estar atent i voler vibrar.

(R. Oller, comunicació personal, 2007. Annex1)

L'autor també afirma a la mateixa entrevista sentir-se agraït d'haver pogut conèixer el món de la dansa contemporània i el moviment que hi havia en aquell moment, ja que mai l'havia vist com una expressió tan potent. Ell només coneixia el vessant més físic, com el que havia fet de petit, una preparació física, i el que va trobar més endavant quan va arribar a Barcelona va ser una altra manera d'expressar-se. El fet de veure com a primer espectacle de dansa contemporània les propostes del Ballet Contemporani de Barcelona va ser quelcom que li va quedar gravat.

Recorda que als anys vuitanta es feia molta dansa a Catalunya; un dels nuclis més actius era La Fàbrica, on ell tornava a prendre classes en retornar de l'estranger, amb Lydia Azzopardi que havia fet *Zebra* (1981) per al BC.B, i Cesc Gelabert, que també havia coreografiat per a la companyia *Valeri, cor de lleó* (1982). Va ser l'any 1985 que el Ballet Contemporani de Barcelona li va demanar que reposés *Dos dies i mig* per al repertori del grup. Així ho recordava Ramon Oller:

Jo coneixia el Ballet Contemporani de Barcelona. Havia fet *Dos dies i mig*, que va guanyar el Premi Tórtola Valencia, i és quan el BC.B em demana que la posi, que la deixi al repertori. Per a mi era una cosa bastant..., ara vist des de la distància, com bastant anormal. Era la primera peça que feia, que tenia un premi, i la deixava en repertori; una cosa que després a la vida, i al llarg de la professió, he fet molt. Però per a mi aquella experiència era molt nova, molt diferent. Perquè no era treballar amb un grup de companys, sinó era treballar amb una companyia professional, que et tractaven com un company, però era una companyia professional, i hi havia poques companyies professionals en aquell moment. (R. Oller, comunicació personal, 2007. Annex1)

9.5. Poètiques relacionades amb la dona

Si ens ha interessat *Dos dies i mig* és en part pel valor que té, en la nostra opinió, la mirada que fa sobre la dona. Es denota una sensibilitat especial cap a elles i el món que les envolta. Ramon Oller situa la coreografia en un lloc ple de relacions humanes, amb una estètica determinada que correspon a la moda dels anys vuitanta, i la protagonista és

una dona. Posteriorment, al llarg dels seus treballs segueixen destacant obres que s'ocupen i es preocupen de les dones, en diferents llocs i contextos. Observarem aquí alguns dels treballs més destacats de l'autor que tracten aquesta temàtica, per fer-nos una idea global.

A la producció *Sols a soles* són les dones de casa les protagonistes: la mare, l'àvia, la tieta..., que prenen força des de la mirada d'un nen i la visió de la seva infantesa absorbint el món femení. Serà a *Estem divinament* on Oller retrata l'ambient de treball de les secretàries, a través de les seves vivències i alguns dels tòpics que les persegueixen en un entorn d'oficina, que ens recorda la situació de la dona dins del món laboral. Però és a *Bendita* on Oller presenta la dona com a víctima de l'autoritarisme masculista, a partir del mal viure de set dones, que a través de l'erotisme troben una escapatòria per sobreviure a tanta fatalitat. En aquest espectacle Oller reivindica l'emancipació de la dona i destaca la seva lluita constant per reclamar una independència que segueix molt qüestionada. Oller utilitza l'erotisme fins a portar-lo a l'obsessió, com a metàfora de les ànsies de llibertat d'unes dones desesperades, que contrasta amb la dona que ens presenta el coreògraf a *Dos dies i mig*, a moments decidida al caminar, obrint-se pas per la vida però sense deixar de ser vulnerable quan ens mostra les seves pors i fragilitats.

Dos dies i mig va formar part del repertori del Ballet Contemporani de Barcelona des del març de l'any 1985 fins a l'agost de l'any 1986. Durant aquest període la companyia va representar l'obra a diversos països d'Europa –França, Alemanya i Finlàndia (BC.B, 1985a. Annex 2)–, de l'Amèrica del Sud –Xile i Argentina (BC.B, 1985b. Annex 2), i Veneçuela, Equador i Perú (BC.B, 1985c. Annex 2). Amb motiu de les celebracions del 20è aniversari de la companyia, en què es va fer un recull de coreografies sota el nom de *Calidoscopi*, es va reposar amb els ballarins Asunción Noales, Carlos Fernández, Enrique Guerrero i Gustavo Ramírez. Aquesta producció es va presentar conjuntament amb altres reposicions coreogràfiques del 17 al 27 d'octubre de 1996 a l'Espai de Dansa de la Generalitat de Catalunya de Barcelona (BC.B, 1996a. Annex 2). Posteriorment es van fer actuacions a Mallorca (BC.B, 1996b. Annex 2) i a Granollers l'any 1997 (BC.B, 1997. Annex 2), entre altres llocs.

9.6. Temàtica i contingut. Caminar per les heterotopies

Escribo como se anda, a ciegas, incluso a plena luz del día, como se va delante de uno mismo, sin pensar siquiera en el hecho de andar

André du Bouchet, *Carnets*

A *Dos dies i mig* Ramon Oller observa i explora en el caminar i el desplaçar-se de les persones les inquietuds, els recels, les recerques o les autoafirmacions que s'hi amaguen. En certs moments, aquest caminar, que és una constant en la quarta escena de la coreografia, irromp de forma vigorosa amb aparença de quotidianitat i despreocupació i ens amaga el fet implícit del desplaçament com a procés intel·lectual i psíquic, tal vegada inconscient. Laurence Louppe ens fa notar les paraules de Thierry Davila respecte d'aquesta relació:

Porque el desplazamiento –fenómeno físico– ha sido igualmente considerado y utilizado en la historia como proceso intelectual y psíquico. Son conocidas las relaciones establecidas desde Aristóteles y la escuela peripatética hasta hoy entre el pensamiento y la deambulación, entre los caminantes y el pensador. (2011 : 457)

Aquest caminar mentre es pensa, buscant quelcom, és present en la naturalesa de la peça d'Oller, on la dona és la protagonista i el centre de la temàtica. Ella ens evoca, a través dels moviments, els pensaments i les inquietuds existencials que l'assalten en el transcórrer quotidià de la vida. Conflueix amb tres homes que apareixen entre ombres i es creuen amb ella en aquest transcurs, que es localitza en un espai qualsevol, en un no lloc. L'espai per on caminen els personatges d'Oller no és un espai físic, és l'espai de la quotidianitat i de les relacions humanes.

A *Dos dies i mig*, el coreògraf ens transporta a l'espai de les heterotopies, que ha estat preocupació de diversos autors i on la dansa ha descobert sovint el lloc per fer visibles les seves propostes. Trobem en les paraules de Louppe uns aclariments que ens ajuden a situar-nos:

Las heterotopías difieren de las utopías en que carecen de existencia propia. Las utopías son emplazamientos sin lugares reales. Un ejemplo de heterotopía: los jardines. (...) El espacio, según Michel Foucault (como *el lugar* según Marc Augé, incluido el *no lugar*) es una preocupación general (una preocupación en danza): “El

espacio en el que vivimos, por el que somos atraídos hacia fuera de nosotros mismos, en el que se desarrolla precisamente la erosión de nuestra vida, de nuestro tiempo y de nuestra historia, este espacio que nos carcome y nos agrieta. En otras palabras, no vivimos en una especie de vacío. No vivimos en el interior de un vacío coloreado con irisaciones diversas, vivimos en el interior de un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles los unos para los otros y que es absolutamente imposible superponer”. (2011 : 458)

Aquestes observacions les podem aplicar a les revelacions que ens fa en aquest sentit *Dos dies i mig*. Si creuem aquest espai del no lloc, al davant hi trobem una dona, situada en el centre, com a protagonista del transitar decidit de les dones en els “espacios cualesquiera”, com s’hi refereix Deleuze (Louppe, 2011 : 457), a vegades emulant el deambular cap aquí i cap allà, com a metàfora de les commocions i desorientacions del món. A través del circular d’aquesta dona, ella i tres homes s’endinsen en la quotidianitat i la fan visible a través del gest, en una narració que abasta les relacions que s’estableixen entre els personatges a través de la uniformitat gestual que imposa la moda. Es diria que Oller indaga en el gest i en la seva duració per seguir l’estela incessant dels canvis d’estat d’ànim, de les sensacions i sentiments que acolorixen alternativament la nostra existència. Bergson concep la duració com a experiència psicològica, i ens parla del pas d’un estat a un altre com a modificacions en què es reparteix l’existència. Alguns exemples que exposa són: “Tengo frío o calor, estoy alegre o triste, trabajo o no hago nada, miro lo que me rodea o pienso en otra cosa” (1977 : 13). El coreògraf es serveix d’aquests canvis per desenvolupar el llenguatge corporal que li interessa, i és en l’acció que es refereix al transcurs del temps. Juga amb ell, i el fa anar endavant i endarrere.

9.7. Procés de creació i components formals

El Ballet Contemporani de Barcelona, que ja s’havia consolidat com a companyia de repertori, li demana a l’autor reposar *Dos dies i mig* per al grup, seguint amb la intenció de fer visible a Catalunya el treball de coreògrafs catalans i internacionals a través de diverses col·laboracions. L’obra interpretada pel BC.B s’estrena al Saló del Tinell de Barcelona el 28 de març, dins del marc del Festival Coreogràfic Òscar López 85 (BC.B, 1985e. Annex 2), que organitza la companyia, al costat de peces que també es presenten

per primera vegada a Barcelona i de les quals tres són estrenes: *Fases* (1985), del nord-americà Carl Paris; *Metamorfosi* (1985), de la sueca Ingegerd Lönnroth, i *Plexiglàs o metracrilat de polivinil* (1985), d'Amèlia Boluda. La companyia també presenta, al costat d'aquestes peces noves, dos èxits consolidats del mexicà Gilberto Ruiz-Lang: *Passacaglia* (1980) i *Muda imatgen de la muerte* (1982), oferint un programa eclèctic i innovador, però que inclou peces del seu repertori que ja estan molt rodades i que funcionen bé de forma inequívoca.

Dos dies i mig és l'única coreografia de Ramon Oller representada pel BC.B. Tot i que la peça és un quartet per a una dona i tres homes, en el procés de creació hi van participar tots els ballarins que en aquella època formaven part de la companyia, com a experiència enriquidora i per ampliar els registres dels ballarins. Tots els membres de la companyia van prendre classes de tècnica amb l'autor, que van servir per conèixer i treballar els paràmetres amb què s'expressava Ramon Oller en aquells moments. Els intèrprets que defensen la peça a l'estrena són: Dinora Valdivia, Toni Mira, Àlvar Morell i Bodhi Prasthan. Posteriorment, Dinora Valdivia i Amèlia Boluda s'alternaven per interpretar el personatge de la dona segons les necessitats de l'ordre en què es confegia el programa de cada actuació. Aquesta producció va comptar amb el suport de la Generalitat de Catalunya, l'Ajuntament de Barcelona, la Caixa d'Estalvis de Terrassa i l'Institut Alemany de Barcelona, com la resta de peces que es van produir aquella temporada. La coreografia té una durada d'onze minuts, quaranta-cinc segons, i se'n conserva una gravació al fons audiovisual del BC.B.

El procés per reposar la coreografia va passar primer per un període de conèixer i assimilar el tipus de llenguatge que proposava Ramon Oller a *Dos dies i mig*. En un principi, als ballarins del BC.B els va costar d'adaptar-se tècnicament al nou llenguatge. L'autor utilitzava la dansa contemporània com a punt de partida, però el seu treball ja traspuava un desig de trencar els encasellaments i els motlles establerts per endinsar-se en diversos gèneres.

El llenguatge coreogràfic de *Dos dies i mig* denota la unió d'estils. Per una banda aflora el sentit teatral d'Oller, on s'aprecia la germinació dels seus inicis en l'art dramàtic, i per l'altra, la utilització del gest provinent de la vida quotidiana, com a tret distintiu. Michael Huxley ens fa notar aquests trets distintius i com se'n pot fer la identificació i descripció a partir de les reflexions de Coton sobre una coreografia d'Antony Tudor:

“Esta unión de estilos está libremente impregnada con adaptaciones de pasos, gestos, movimientos de cabeza que él había visto en la vida diaria de la calle” (Huxley, 1999 : 209). Podem fer extensiva aquesta apreciació de Coton a la unitat d’estils de *Dos dies i mig*, ja que Oller utilitza gestos i moviments del caminar decidit de la vida quotidiana, sense renunciar a frases de moviment que ens recorden una tendència de la tècnica de Martha Graham.

Els petits gestos quotidians i propers al cos es converteixen en un *leitmotiv*, que despunta en repetides ocasions durant la peça i que serveix per filar el teixit del vocabulari coreogràfic. La successió metòdica de moviments lents i ràpids que s’alternen metòdicament suggereix organització. La utilització del llenguatge gestual es converteix en una particularitat de Ramon Oller, que indagarà més a fons en treballs posteriors i que acabarà per definir una gramàtica pròpia molt utilitzada al llarg de les seves creacions artístiques posteriors. En aquest sentit, la crítica de Carmen del Val al diari *El País* de Barcelona arran de la reposició de la coreografia per a la celebració del 20è aniversari del BC.B apuntava: “...ya despuntaba el fértil lenguaje gestual que haría famoso a su autor” (1996).

El tipus de gest gran utilitzat expandeix i alhora abraça l’espai, el travessa com si es tractés d’apartar una cortina per aparèixer en un altre lloc, en un altre temps, en un altre moment d’aquesta deambulació incessant. Per contra, els petits gestos utilitzats es refereixen a les petites coses que fem moltes vegades en el transcurs d’un dia, la majoria de les quals les realitzem de manera inconscient: espolsar-nos una brossa de l’espatlla, posar-nos el puny de la mà sota la barbata o mirar el rellotge... Aquests gestos, molt sovint mecànics, repetits diverses vegades produeixen una estètica que podem anomenar minimalista i que recorre l’obra, que resulta molt comunicativa, en part, gràcies al flux natural del moviment. A la peça, la forma sobresurt per damunt del contingut, tot i que la força expressiva del gest desvela el rerefons d’una estructura narrativa subterrània.

Els components del Ballet Contemporani de Barcelona no havien treballat anteriorment amb Ramon Oller, i aquesta col·laboració va ser una bona manera d’ampliar el llenguatge de moviment que tenien abans de la proposta del coreògraf. *Dos dies i mig* els fa endinsar en un vocabulari personal, basat en el gest de caràcter mimètic que l’autor havia desenvolupat en compondre la peça. L’encadenament de petits gestos referits a la vida quotidiana ens fa pensar en la dansa francesa dels anys vuitanta, que

desenvolupa el denominat gest gràfic: “un pequeño motivo fragmentado sin funcionalidad real, que actúa esencialmente sobre las extremidades” (Louppe, 2011 : 116), i que en el cas d’Oller es converteix en la narració d’un text que rememora de forma amplificada les petites gestualitats de segments del cos, com el cap, els omòplats, les mans o els dits.

Les reflexions de Louppe ens situen en les qualitats del recurs del gest quotidià i ens ajuden a comprendre millor per què se’n serveix Oller:

Quitar-se la ropa para irse a la cama por la noche, barrer, hacer café, abrir y cerrar una puerta, son interesantes desde una doble óptica: se aproximan a la no danza, aquella que desea ser acción pura sin ningún objetivo, menos aún sin “efecto” coreográfico, cercano a la *performance*, donde el gesto no es realizado por su contenido, sino únicamente por su forma utilitaria con el objetivo de producir un acto preciso (...) se trata, como muy bien precisa Nikolais, de gestos realizados únicamente en su fase terminal. Solo tendrán importancia en su terminación, que les dará conclusión al conferirles la finalidad y sobre todo la banalidad deseadas. (2011 : 115)

Creiem que la reproducció d’accions quotidianes a què es refereix Louppe i que fa servir Oller a *Dos dies i mig* contribueix al reconeixement del context de l’estètica moderna de la nocturnitat barcelonina que hi havia en aquells moments a la ciutat, amb la conseqüència que una gran part del públic s’hi podia sentir identificat i sentir propera la coreografia.

La peça s’estructura en quatre escenes en les quals es respira una atmosfera densa, fins i tot fosca, que descriu amb un xiuxiueig el decurs d’allò quotidià, com si es tractés d’un camí traçat del qual és difícil sortir-ne. Només l’acció de les diferents dinàmiques i els canvis de ritme possibiliten una escapatòria. En certs moments s’instal·la el misteri, provocat en gran part pel murmuri d’un text de fons del qual no se n’arriba quasi a entendre el contingut. El silenci musical de la tercera escena, juntament amb el so que provoquen els intèrprets en ballar, és el que marca el trencament de les dinàmiques de moviment que es succeeixen i que confereixen, cap al final de la peça, un caminar agitat en direcció cap a l’inesperat i sorprenent final de la coreografia, com passa a vegades en el recorregut existencial, amb el so estrident de l’*scratch* que provoca l’agulla d’un tocadiscs en ratllar un disc de vinil. Amb aquest xoc sonor i la imatge congelada dels

tres homes i la dona al centre mirant fixament el públic de forma interrogativa clou la peça amb un fosc sobtat.

La música de la coreografia està confegida a partir de la selecció de diferents peces musicals. Oller tria dues peces del compositor grec Evangelos Odysseas Papathanassiou, conegut com a Vangelis, d'estil *New Age*, per una banda, i una composició de David Byrne, principal compositor de la banda Talking Heads, per l'altra. Enmig de la música dels dos compositors, hi ha tota una escena que es desenvolupa en silenci. Amb aquesta estratègia de posar enmig una part coreogràfica sense música, l'autor aconsegueix allunyar dues composicions tan diferents com són la música de Vangelis i la trepidant interpretació de David Byrne, que es caracteritza per un estil molt més sincopat i rítmic. Els temes de Vangelis escollits per Oller són dos fragments de *Suffocation*: a la primera escena sona una composició melangiosa per a piano i, a la segona, el fragment en italià del diàleg per sota de la música entre Christina i Maurizio Arceni (Chrisma). Les paraules xiuxiuejades del diàleg que s'estableix entre l'home i la dona creen un ambient inquietant que dota l'escena d'una aura misteriosa. Les frases dins el diàleg donen a entendre que la parella es troba en un refugi amb la seva criatura:

Tutte le famiglie con bambini si rechino

Immediatamente al rifugio B37!

[això ho repeteix 7 cops]

Ripeto! I genitori con bambini si rechino immediatamente al rifugio B37!

[Home:] Senti, io esco...e cerco di arrivare fino al blocco 14, perché...è necessario.

Ieri ho visto Pul e...

[Dona:] E la sua ragazza?

[Home:] Niente, non ce l'ha fatta, lei non ce l'ha fatta

[Dona:] Caspita

[Home:] Pero comunque così prendo una...così la tuta protettiva... e spero che sia sufficiente

[Dona:] Solo la tuta protettiva, forse è meglio che prendi anche la maschera, cosa pensi?

[Home:] Okay, così parto ora

[Dona:] No, è meglio aspettare ancora un quarto d'ora, venti minuti prima di uscire, che faccia più buio

[Home:] Guardo fuori come stano le cose

[Dona:] Guarda fuori adesso sì. Hai guardato fuori che cosa succede?

[Home:] Niente

[Dona:] Niente? Come niente?, c'è qualcuno fuori?

[Home:] No, tutto uguale come prima. Sembra che nulla si sposti. In effetti vale la pena tentare. Dammela!

[Dona:] Sì, sì, va bene, te la porto, va bene, sì, sì, vado

La coreografia no subratlla el que descriu la lletra de la composició, però sí que capta l'ambient de misteri, tensió i angoixa que produeix. El xiuxiueig i les veus baixes per sota de la música fan pensar que passa alguna cosa greu, i això es denota també amb la interpretació tensa dels ballarins. El moviment transmet un estat de formigueig intern, que traspua inquietud i urgeix a emprendre alguna acció. Són paraules dites en un to fluix, per uns personatges que semblen tancats en un refugi i volen saber què passa fora. La por i la inseguretats pel desconegut contrasta amb la decisió i l'atreviment final de sortir i veure que passa a fora. En aquest relat, igual que a la peça coreogràfica, s'aprecia la determinació de guanyar terreny, de fer front a la incertesa i mirar cap endavant. En aquest cas, el caminar dels intèrprets es converteix en sinònim d'avançar.

Oller utilitza per a la tercera escena el silenci com a recurs. No és un silenci total, ja que la respiració i l'arrossegar dels peus dels ballarins construeixen el so. Com observa Xavier Maristany:

Al segle XX, moltes de les propostes artístiques, davant la dinàmica del progrés – sumada a la pèrdua del centre antropològic provocada per la ciència i les teories del llenguatge– i com a contraproposta alliberadora, deriven cap a una “estètica del silenci”. Sota el nom de silenci, la postmodernitat es fonamenta en una presa de consciència de la inversió dels valors tradicionals, afirma Ihab Hassan. Segons aquest autor, hi ha un element que podem anomenar “silenci” en les tendències artístiques i literàries. (2013 : 34)

En una època en què el so sembla haver-ho envaït tot, on, tal com demostra abastament John Cage, el silenci no es pot entendre sinó com a escolta no intencionada, aquest esdevé un tret distintiu de la postmodernitat, un espai amb significat propi.

Big Business de David Byrne és la música escollida per a la quarta i última escena de *Dos dies i mig*. Aquesta darrera composició té un ritme trepidant, fa que la coreografia

agafi un ritme molt dinàmic, propiciant una energia que convida a l'acció. La vitalitat soterrada en l'ambient de l'inici es va dissipant a mesura que avança la peça. El *crescendo* que s'instal·la a la quarta escena desencadena en una explosió molt brusca, on de cop la música s'interromp amb el soroll estrident d'un disc que es ratlla alhora que el temps i el moviment es paralitzen sobtadament.

El disseny de la il·luminació de *Dos dies i mig* està signat per Ricard Martínez, que va captar i realitzar l'atmosfera que Oller volia donar a l'obra. La tònica general de la llum és més aviat fosca, llòbrega. Fa dels personatges ombres, i a vegades només se'n deixa entreveure les siluetes. Hi ha pocs canvis d'il·luminació però ben situats, que es corresponen als canvis de la música. Martínez es serveix de focus zenitals per realçar els escassos moments en què els ballarins resten en un mateix espai. Apareixen a la quarta escena reflexos de llum rosats produïts per les gelatines de colors, que endolceixen el punt més àlgid de la coreografia.



Fig. 29: *Dos dies i mig* (1985). Detall dels figurins. Fotografia: Fons BC.B.

El disseny dels figurins els va proposar el mateix autor i es basa en roba que s'utilitza per anar pel carrer, molt urbana. Aquest tipus de vestimenta ens remet a la quotidianitat, emulant la roba que utilitzen les persones en el seu dia a dia. La diferència amb els vianants i única concessió a la teatralitat són els peus nus. La dona porta un vestit

d'estiu una mica vaporós, amb l'esquena a l'aire, i els homes vesteixen pantaló i camisa, tot plegat molt senzill i sobri. Els colors utilitzats són grisos, marrons i una camisa blanca, tots diferents.

9.8. Influències, estètica i particularitats

A principis dels anys vuitanta Ramon Oller, igual que altres coreògrafs de la seva generació, sent la influència de la moda que arriba de l'estranger. El corrent estètic que impera entre la joventut catalana s'imposa també a la dansa, influenciada per la vida nocturna barcelonina. A *Dos dies i mig* sobrevola l'estela tècnica de Graham que Oller havia après treballant a diferents indrets com Londres, a través de les classes de Lydia Azzopardi a l'Institut del Teatre de Barcelona i a La Fàbrica.

Una de les particularitats més rellevants d'Oller és l'ús sovintejat de recursos teatrals en les seves obres. A *Dos dies i mig* ja apunta a una teatralització encara incipient a partir dels personatges que intervenen a la peça. Posteriorment, en les seves intervencions en el teatre, l'òpera, i fins i tot en el musical, observarem recursos tècnics i escenogràfics també al servei de la teatralització de les obres generades. El seu llenguatge coreogràfic té el punt de partida en la dansa contemporània, tot i que també treballa amb gèneres i disciplines diverses per a les seves creacions. Aquesta característica ha conformat una personalitat artística que el definirà al llarg dels anys. En l'entrevista que li va fer Enrique Herreras, expressaria així la seva inquietud per no encasellar les seves propostes o posar etiquetes a una actitud fronterera i diversa d'estils i gèneres que des dels inicis tenia clara:

El teatro, la ópera, el musical, su campo de acción es muy amplio.

Como digo, me gusta la diversidad, soy un apasionado del mundo del espectáculo y del acto teatral lo que más me interesa es la comunicación con el espectador. Por ejemplo, apenas he hecho cine, y lo achaco a que en él la comunicación no es directa. La creación escénica exige mucha gente, bueno, como mínimo exige dos personas, el artista y el espectador. Es un acto de comunicación directo, tiene un carácter casi de confesión. (2008)

Aquest gust per treballar en diversos vessants de l'espectacle ha acabat sent un tret distintiu d'Oller, que no s'ha quedat desenvolupant una estètica única dins de la dansa

contemporània sinó que la particularitat que el defineix és el fet d'intervenir en molts gèneres diversos, però sempre comptant amb els llenguatges que li oferien els registres i vocabulari propis de la dansa contemporània. En aquest sentit, podem dir que el procés que ha fet Oller és invers al recorregut que han fet sovint altres coreògrafs.

Quan parlem d'estil, l'entendem en el sentit com el descriu Laurence Louppe:

El estilo es muy anterior a toda elaboración formal: no está en el vocabulario, no está en ninguno de los parámetros léxicos de la escritura coreográfica, sino que en el centro mismo del funcionamiento de la escritura. Se contenta con determinar las vías por las cuales captaremos el “grano” del movimiento. (2011 : 121)

Si entenem que Oller es mou per una escriptura teatralitzada, podem dir que el coreògraf mostra un estil teatralitzat d'espectre ampli i que es fonamenta, en el cas de *Dos dies i mig*, en el gest com a ànima de la dansa, amb una trama soterrada però que sustenta una credibilitat que per a Oller és fonamental: “Si no hay una trama en lo que hago no me lo creo” (Herrerias, 2008). Quan l'autor és preguntat sobre el seu estil, diu:

¿El estilo de Oller se distingue por una danza teatralizada?

Sí, hay muchos de mis espectáculos en los que utilizo teatro de texto, en otros, elementos muy visuales o, por ejemplo, el último, *Sangre pura*, creo que me salió muy conceptual. No sé, depende del espectáculo. En general, a la hora de crear yo siempre parto del mismo punto, de cualquier cosa capaz de conmoverme, una música o un tema social, como el que ahora vivimos. (Herrerias, 2008)

9.9. Evolució, tanscendència i projecció

Creiem que Ramon Oller ha estat un dels coreògrafs més prolífics de la seva generació. En el seu primer treball s'observa una major utilització del gest quotidià convertit en moviment dansat, que en les obres posteriors evoluciona cap a un gest més teatralitzat, que integra en les narracions dels espectacles, convertint-los en accions reals. Aquesta inclinació cap al món del teatre ha fet que també es distingís com a director escènic.

La projecció en altres coreògrafs és extensa, ja que figuren autors i pedagogs que després han fet un recorregut transcendent, com les reconegudes ballarines i coreògrafes Marta Carrasco i Sol Picó, o Keith Morino, més dedicat darrerament a l'àmbit de la pedagogia de la dansa, per citar-ne només alguns que han estat deixebles d'Oller i han

ballat amb la seva companyia Metros. Les paraules de Marta Carrasco al diari *La Vanguardia* ho il·lustren: “Segurament el Ramon és la persona de qui he après més, ell no t’ensenya, tu n’aprens. (...) Ramon Oller va ser qui em va fer adonar que jo tenia coses a dir” (Chavarría, 2011).

Quant al llegat de Ramon Oller, considerem molt important tant la influència que ha exercit en altres creadors com el seu propi recorregut, que, com és natural en una obra extensa, ha tingut alts i baixos, però és significatiu que el seu treball hagi transcendit a altres companyies de reconegut prestigi internacional, que mantenen actualment obres de l’autor en el seu repertori.

9.10. Consideracions i recepció de la crítica

Ramon Oller ens descobreix la geografia que evoca la forma, els elements intrínsecs del moviment, el ritme i la projecció del gest molt ben amalgamats, en un despertar cap un llenguatge personal, senzill, comunicatiu i entenedor. La crítica va prestar força atenció a *Dos dies i mig*, sobretot a l’estrena a Barcelona, i en general va rebre bones valoracions, com es pot apreciar en la del diari *El Noticiero Universal* de Barcelona: “Una coreografía de Ramon Oller con momentos muy logrados. Silencios. Pausas. Un movimiento que descubre, la sorpresa” (Ponce, 1985).

A *Dos dies i mig* destaca el tracte preferent que Oller atorga a la dona, la destaca i la fa sobresortir en un relat on ella porta la iniciativa de les accions que es desenvolupen, situant-la de forma permanent en el focus central de la peça. Aquesta presència posa en relleu el reconeixement i admiració que l’autor té per les dones i que persistirà en molts dels seus treballs posteriors. Emergeix en el desenvolupament de l’obra coreogràfica una preocupació per la intervenció i el tractament de l’espai, que resol servint-se dels canvis de direccions i els desplaçaments que ocupen i engrandeixen un espai, que en el caminar dels intèrprets sembla que no hagi d’exhaurir-se mai.

La bona sincronització, compenetració i muda confiança entre ballarins són algunes de les qualitats que contribueixen a aconseguir una bona interpretació de l’obra. De fet, al fons digitalitzat del BC.B hi trobem una crítica en un retall de diari, signada amb les inicials J. M., de la qual no hem aconseguit identificar-ne el mitjà, on es llegeix: “Trois homes, et une femme ont ‘mimé’ les petites choses de la vie quotidienne. Ce ballet d’un

synchronisme parfait nous a fait percevoir à travers les gestes déliés et souples des danseurs toute la sensibilité et tout le talent de ces derniers”.

9.11. Repercussions

Aquesta recerca considera que Oller és un dels primers autors del país que contribueix a superar les fronteres i reticències quant a la mescla que hi podia haver entre el teatre i la dansa l'any 1984 quan crea *Dos i dies i mig* i amb les seves obres posteriors. L'autor interrelaciona un seguit de gèneres entre els quals hi ha el musical o fins i tot el teatre de text, utilitzant tots els recursos que té a l'abast per comunicar. No li importen les etiquetes o la coherència d'estil. La seva formació li permet fer incursions en el teatre i en la dansa. La gran fascinació que sent per la música contribueix en part a la popularització de les seves obres.

Podem situar *Dos dies i mig* a les darreres avantguardes, que als anys vuitanta arribaven a Catalunya i ens descobrien un llenguatge nou. La gestualitat aflorava i encara no s'havia explorat a fons al nostre país, com tampoc era habitual a molts indrets d'Europa. Com a mostra d'això, reproduïm el que apareixia a la premsa alemanya referent a l'actuació a l'Amerikan Haus d'Hamburg: “El público fue acercándose a la primera coreografía –*Dos días i mig*– con el tanteo inseguro de quien se encuentra ante un lenguaje nuevo” (Maria, 1985).

Les obres d'Oller tenen repercussió pel que fa a la difusió de la dansa contemporània, ja que arriben a un nombre molt ampli d'espectadors, aconseguint disminuir la creença que la dansa contemporània no és per a un públic majoritari. Per cloure, podem quedar-nos amb les paraules d'Herreras quan afirma que Oller “es el coreógrafo más sonoro, innovador y personal de las últimas décadas” (2008).

10. CONCLUSIONS

Aquest final pretén presentar, de forma conclusiva, els trets distintius i els elements comuns que apareixen i que caracteritzen les poètiques coreogràfiques creades arran de la influència del context i de la petja dels autors que van conformar l'ampli i polièdric univers del Ballet Contemporani de Barcelona. Algunes de les conclusions que presentem aquí apareixen com a referències creuades que connecten amb reflexions i idees ja exposades en aquesta recerca.

Les temàtiques que van sobresortir i actuar com a eix vertebrador del total de cinquanta-quatre obres del repertori del BC.B dins el període estudiat, i que van configurar les poètiques de més interès creades pels autors, són la mort, la vida i la dona.

Val a dir que malgrat aquesta classificació temàtica i el grau d'abstracció que conté, els autors que hem estudiat estaven molt atents als canvis socials que s'estaven produint, i en totes les seves propostes hi plana l'esperit de transformació.

De tot el repertori del BC.B es van produir vint-i-dues peces que tractaven el tema de la mort, que suposen un percentatge del 40,75%. Referides a la temàtica de la vida, es van elaborar dinou coreografies, que suposen el 35,18%. I les composicions coreogràfiques que tenien la dona com a objecte principal van ser tretze, que representen el 24,07%. Això significa que, quantitativament, les peces sobre el motiu de la mort són la majoria. També és veritat que, pel que fa a la claredat del tema central, es tracta d'un univers força visible en les composicions, com es revela, per exemple, a *Somnis d'hivern* (1980), *Muda imagen de la muerte* (1982) i *Retorno a la sombra* (1986). La temàtica de la vida té quantitativament menys prevalença que la de la mort i la claredat del tema no és sempre tan palesa, sinó que en moltes de les peces resta en una capa més profunda i subtil. L'alegria, el joc o la diversió són alguns dels continguts que sorgeixen més a primera vista, però entenem que formen part de les múltiples formes de commemorar la força vital, i per això els hem inclòs en l'apartat de la vida. Algunes de les obres en les quals s'observen amb més claredat aquests motius són *Dos dintre d'un* (1978), *Passacaglia* (1980) i *Coloms de fil i cotó* (1981), entre altres. Pel que fa a la temàtica de la dona i el femení, el percentatge és inferior, però no així la claredat, que sobresurt amb molta força i contundència en peces com *Andròmaca-75* (1977), *Laia* (1978), *Opció d'una diferència* (1978), *Penélope* (1980), *Evidència* (1983) o *Frida* (1983).

Al llarg de l'estudi hem comprovat que en les poètiques referides a la mort, a la dona o al fet femení es donen punts de vista complexos i polimòrfics. En el cas de la mort, s'hi arriba amb referències al suïcidi com a opció, com a *Sin estruendo y con gemido* (1980), o des del recorregut que hi mena, com a *Muda imagen de la muerte* (1982), o a partir del conflicte d'emocions, crisi interna que travessa sovint l'ésser humà, i la desintegració de la persona com a conseqüència de la solitud, com a *Retorno a la sombra* (1986). A *Silenci* (1977) el que ens apropa al tema de la mort és l'absència de so. El mite de Morfeu, com a metàfora de la mort, és utilitzat a *Morpheo* (1978), en el sentit d'aquells somnis no aconplerts, morts, aquells que mai es podran dur a terme. A la coreografia *Entrant la nit* (1980), que fa una recreació sobre l'univers, hi ha un pas a dos entre la Terra i el Sol a mode de dansa celeste, amb música del *Quintet per a corda en do major op. 163, D956* (1r i 2n moviment) de Franz Schubert, que ens endinsa cap a la nit com a metàfora de la mort.

Pel que fa a les perspectives feministes, planegen per sobre d'*Opció d'una diferència* (1980) plantejant el tema i problema de la violència de gènere. Aquesta peça és una denúncia de la situació que en el moment de la seva creació, l'any 1980, encara vivien les dones, conseqüència de l'herència de l'època franquista. També defensava el respecte per l'orientació sexual de totes les persones. Va ser una peça que s'avançava als temps que arribarien molt després quant a la denúncia de la violència de gènere infringida a les dones.

Trobem els estereotips tòpics i recursos superficials que s'atribueixen a la dona a *Fetitxe* (1991), encarnats per una sabata de taló alt vermella sota la mirada cansada de les dones, o a *Evidència* (1983), on un autor masculí busca la identificació femenina en les sabates de taló i explora el rol femení que a vegades assumeix la dona com a objecte de desig. En canvi, trobem altres peces on les experiències femenines són interpretades només per dones, com és el cas de *Sarinda* (1977), on el cos de la dona és el protagonista i les quatre intèrprets donen pas a la poètica del cos; o a *Temporal* (1979), a partir del poema homònim d'Octavio Paz, on el cos de la dona i la natura es fonen en una feminitat aclaparadora. Una altra mirada, d'un altre autor masculí, és la de *Dos dies i mig* (1985), interpretada per tres homes i una dona, on ella camina mentre pensa en les seves inquietuds existencials. Des d'una altra perspectiva, *La nina* (1979) ens endinsa en la dona objecte; es tracta d'una peça elaborada per un home i amb un to ple de comicitat.

En el cas de les temàtiques referides a la vida, considerem que les poètiques sorgeixen com a part intrínseca de l'energia vital, del mateix moviment i de la dansa. Si tenim en compte la perspectiva de Nietzsche quant al buit generat per a la pèrdua de Déu i les conseqüències per a la humanitat, “Mirar al cuerpo significará enraizarse en la vida”, com ens diu Magda Polo (2015 : 29). La dansa sorgeix com una manifestació capaç d'omplir de sentit la persona, com una nova mirada cap a la existència, expressada a través d'una forma de sentir mediterrània: alegre, vital i dinàmica. A *Passacaglia*, l'alegria de viure (de tornar a viure) es transmet mitjançant la joia i el plaer de ballar. Catalunya i Espanya emergien, després d'anys de dictadura, d'un temps de foscor, sense perspectiva de futur i amb la modernitat obstruïda. La peça neix, precisament, d'aquest moment de transició cap a la democràcia, una època d'eufòria, d'excés d'embriaguesa, en un entorn mediterrani, on el cos té una presència desinhibida, física, i l'esperit traspua l'alegria de viure i de ballar. Hi havia present i hi havia futur, però el passat havia deixat empremta i la nova democràcia era fràgil, com demostraria un any després el cop d'estat del 23 de febrer de 1981 comandat pel tinent coronel Antonio Tejero. La dansa en aquest cas és una de les instàncies per superar l'angoixa, el dolor viscut a la dictadura, i *Passacaglia* balla el ressorgir de la llibertat, però, en certa manera, forma part del dol.

Els autors del BC.B han transitat per un ventall divers de temàtiques referides a la vida. Intèrprets i coreògrafs han sentit la pulsio de la vida a través de la dansa i com a manera d'entendre i participar en el món i en el seu moviment, tal com reflexiona Fechner (Polo Pujades, 2015) quan estableix una analogia entre el moviment dels planetes i el moviment del cos a fi de reconèixer que el món està fet de manera harmònica i proporcionada. També Ruiz-Lang mostra en la seva obra coreogràfica *El petit teatre del gran univers* (1984) que el moviment de l'univers és alhora el moviment de la dansa i de la vida.

Van ser dues les causes fonamentals perquè sorgissin les temàtiques que van aflorar de forma més insistent: la primera, l'esperit dels temps, i la segona, les preguntes existencials dels autors, que són temàtiques recurrents en l'àmbit de les arts escèniques.

En el cas de la mort, que és la que més sobresurt, podem dir que ha estat sempre un tema present a totes les expressions artístiques, des de pintures i escultures a la literatura, la música i també la dansa. Trobem moltes referències des de l'època

medieval, amb *La dansa de la mort* de Verges i la *Totentanz*, passant pels ballets blancs i composicions més contemporànies, de les quals destaquem *Anillos sin dedos*, d'Avelina Argüelles (1980), i *Le ciel est noir* (1981), d'Isabel Ribas.

Només per esmentar-ne alguns exemples que ens ajudaran en aquestes conclusions, trobem referències iconogràfiques del reialme dels morts i dels paratges ombrívols en *Les edats i la mort* de Hans Baldung Grien, un clar exponent, o en *El rai de Dante* de Delacroix, o el barquer Caront representat per Luca Giordano a *La barca de Caront*, o *La mort d'Eurídice*, representada per Erasmus Quellinus. Pel que fa a la literatura, trobem a *Orfeu baixa als inferns* de Virgili un exponent de passatges ombrívols al voltant de la temàtica, així com a *Sueño del infierno*, una de les sis narracions dialògiques dels *Sueños* de Quevedo, o en la figura de Tànatos que presenta Salvador Espriu en el poema *El caminant i el mur*, o, més actual, a *La danza de la muerte* de Miguel Ángel Ortiz Albero. Quant a la música, trobem moltes referències a partir del mite a l'òpera de Gluck *Orfeu i Eurídice*, a *La faula d'Orfeu* de Monteverdi o a l'òpera-ballet *Orfeu* de Stravinsky, amb coreografia de George Balanchine, o a *La mort i la donzella* de Franz Schubert.

Així doncs, podem dir que els autors en els quals hem aprofundit i que s'han referit a aquesta temàtica no són cap excepció. Han seguit el mateix camí que molts altres artistes més o menys reconeguts. Tot i així, crida l'atenció que la mort com a temàtica central o com a subtema tingui una presència tan majoritària en les coreografies produïdes pel BC.B. És un indicador que el motiu de la mort com a pregunta existencial, durant el període estudiat, és en el batec del Ballet Contemporani de Barcelona a través dels seus autors.

Cal també tenir en compte la influència del context pel que fa a la tria dels temes. Després de la mort de Franco planava un desig social de reconstruir Catalunya com a país i de refer la cultura. És un moment en què els joves autors busquen la pròpia identitat, sorgeixen grups amb fórmules noves d'organització, com l'autogestió, en el teatre –com és el cas d'Els comedians– i posteriorment en la dansa –Anexa, Taba, Heura Dansa Contemporània, entre d'altres–, cosa que creiem que va afavorir la creació en general en aquell període.

Un dels fets més rellevants és la necessitat de tractar temes molt candents en aquells moments, com, per exemple, els greuges que havia suportat la dona durant la llarga dictadura. En algunes peces es fa clarament visible la “rebel·lió” de les dones, com a conseqüència de l’explosió de les llibertats que va comportar la democràcia i que va actuar com a detonant per a l’apoderament de la dona. Creiem que algunes de les obres realitzades pels autors del grup van contribuir a crear una consciència col·lectiva més favorable en aquest sentit i van repercutir en el progressiu canvi de mentalitat de la societat.

No és casual que peces com *Laia* (1978) o *Temporal* (1979) apareguessin coincidint amb els inicis de la democràcia i els moments àlgids de l’emancipació de la dona, just quan el Ballet Contemporani de Barcelona començava a fer el seu camí. A Catalunya ja hi havia un moviment feminista, i els autors dels BC.B no en resten al marge, s’endinsen en el cataclisme dels cossos i de les existències.

De forma més o menys conscient, diferents autors aborden aquesta qüestió social punyent i que planteja molts interrogants. El problema de la violència de gènere queda molt clarament exposat a *Opció d’una diferència* (1978) o a *Evidència* (1983), on preocupen les desigualtats entre home i dona, el masclisme o l’abús que es produeix dels homes sobre les dones i que encara no té el ressò, l’impacte i a vegades l’alarma social que tindran posteriorment. Constatem que després de quasi quaranta anys, segueix sent un tema present i preocupant al nostre país. Cal tenir en compte, però, que a finals dels anys setanta i a principis dels vuitanta, no era una qüestió tan visible, i menys en llenguatges abstractes com el de la dansa. A *Evidència*, però, on apareixen nítides influències estètiques de la Tanztheater de Pina Bausch, observem que el tema i el missatge arriben de forma molt clara, convertint la peça en un cabaret de les passions humanes. Però la dona i la mirada sobre allò femení són moltes coses. La dona és donamare, dona-esposa, filla-donzella, deessa-mite, dona-àvia, i moltes més coses encara. A les poètiques del Ballet Contemporani de Barcelona també sorgeix de manera transversal i recurrent la temàtica dels diferents rols de la dona i de la feminitat, mitjançant la veu de les dones: àvies, a través del record, com a *La dona en sa vella casa* (1979), o la dona objecte, com a *La nina* (1979), o la dona heroica d’*Andròmaca-75* (1977), o la dona pacient com la de *Penélope* (1980), o la dona portadora de vida, com a *Laia* (1978), però sempre la dona com al centre d’una determinada realitat, a partir de mirades múltiples.

Els autors que van abordar aquests temes en concret van contribuir amb tenacitat, quasi durant vint anys –i alguns encara continuen–, a mantenir viu un esperit de coherència i lluita, en un art que es caracteritza per la fragilitat i sovint per la falta de continuïtat i el poc reconeixement real per part de les institucions.

Pel que fa als coreògrafs i al treball de creació, podem afirmar que és a partir del procés creatiu experimental de *Bases* (1977), coreografia realitzada per diversos autors, que es conforma una manera de fer nova al Ballet Contemporani de Barcelona, Col·lectiu, que farà sorgir una àmplia gamma d'actituds i propostes, que van des d'un formalisme ortodox fins a la més vasta creativitat. Aquest treball d'autoria múltiple, i la repercussió que va tenir, és força important, en el sentit de demostrar que es podien fer coreografies col·lectives, tot i la dificultat que suposava. La prova és que alguns autors del BC.B van seguir amb aquesta experiència posteriorment. Àngels Margarit recorda que ella mateixa no volia signar com a pròpia la seva primera peça, *Laia* (1978), i que a *Temps al biaix* (espectacle fet amb el grup Heura Dansa Contemporània l'any 1981) va signar com a coordinadora artística. Hi havia una reticència dels coreògrafs a reconèixer les seves obres com a pròpies. Aquesta pràctica també la trobem en el funcionament de les companyies de teatre, que, de fet, havien marcat la pauta en aquest sentit. El BC.B va ser pioner dins dels grups de dansa pel que fa a treballar i signar com a Col·lectiu, si bé cadascun dels membres aportava idees i desenvolupava diversos rols dins de la companyia. Aquesta manera de funcionar, segons el nostre parer, responia al fet que s'estava construint quelcom de nou, enmig d'un context de canvi, que s'anava elaborant a poc a poc, passant per diversos processos que desencadenarien en noves formes de funcionar i de crear.

El fet de proposar una temàtica que es troba al si de la societat i situar-se en el cor de les coses, com ho fa *Bases* (1977), serà una pràctica constant dels autors de la companyia, que seguiran tractant qüestions relacionades amb els temps que els han tocat viure i que són motiu de preocupació. La nova dimensió que troben els autors de *Bases* (1977) en compondre creacions que exploren problemes que es revelen com a urgents, derivats d'una nova situació com a grup i com a ciutadans de la nova democràcia, repercutirà també en propostes posteriors que seguiran incidint en preguntes i problemes que es van metamorfosant i converteixen el fet creatiu en una necessitat i una obligació.

Al nostre parer, la formació de cada autor ha tingut una influència cabdal en el desenvolupament de les obres coreogràfiques que han dut a terme, sigui per rebutjar-la o per abraçar-la. Sense moure'ns de l'àmbit de la coreografia, observem les influències de la dansa clàssica en Ojeda, tot i trencar-hi en un moment donat, quan elabora *Morpheo* (1978). Després, un cop a Xile, hi retornarà com a intèrpret. O la formació clàssica de la dansa i la influència musical rebuda que condicionaran Barbarà, que crea *Silenci* (1977) com a acte de rebel·lió, però que no trigarà gaire a retornar a postulats més neoclàssics. La influència en Ruiz-Lang de la seva formació en la tècnica Graham serà present, amb més o menys visibilitat, des de les seves primeres obres i fins al final. En el cas de Ramon Oller, la seva formació teatral inicial ha perdurat i ha marcat la seva extensa obra, la preocupació dramàtica va fer que el tema a *Dos dies i mig* estigues també tenyit d'un neoclassicisme expressiu que després anirà polint al llarg del seu recorregut.

La importància i la repercussió dels autors als quals ens hem referit en aquesta recerca queda plasmada al final de cada capítol de forma particular. Considerem que Isolda Barbarà transgredeix la tradició perquè no utilitza música per ballar, i a més és la primera dels autors del BC.B a fer-ho. Aquest acte de rebel·lió de la modernitat té un significat cabdal pel fet que no supedita la dansa a la música, preservant-ne l'autonomia, demostrant que per a la coreografia no és imprescindible la música. Això té repercussions transcendents perquè situa el Ballet Contemporani de Barcelona en l'òrbita de l'avantguarda al nostre país com a art compromès amb el seu propi temps. Cecilia Ojeda, en relació amb les tímides propostes que van sorgir a finals dels anys setanta, fa un trencament absolut amb el passat i traça un camí nou a seguir en capgirar l'estètica imperant en l'imaginari col·lectiu, que en aquell moment regnava a Catalunya, on només existia el referent del ballet clàssic i només per a una part de la ciutadania, la burgesia. En el cas d'Àngels Margarit, la repercussió de la seva obra eloqüent, extensa i reconeguda, que ha seguit amb continuïtat i constància després de la seva primera obra coreogràfica, ha contribuït a situar Catalunya en el mapa de les avantguardes de la dansa internacional. Pel que fa a Gilberto Ruiz-Lang, el més significatiu és la connexió que mantenia amb els moviments de la dansa d'altres llocs del món i que va servir per establir un pont entre el que succeïa fora de Catalunya i l'incipient generació de coreògrafs que naixia a Barcelona. En definitiva, és un autor i pedagog que en la seva actitud inconformista refusa fórmules preestablertes i incita a conservar permanentment un esperit de recerca, fora de la zona de confort, que obliga els creadors novells a

arriscar-se. Ramon Oller trenca fronteres i reticències quant a la hibridació entre el teatre i la dansa, cosa que repercutirà en altres coreògrafs posteriors; Oller amalgama un seguit de gèneres entre els quals hi ha el musical o fins i tot el teatre de text, utilitzant tots els recursos que té a l'abast per comunicar, així com els petits gestos quotidians, que propicien la identificació i la complicitat del públic, com a *Dos dies i mig*.

L'anàlisi de les obres dels autors estudiats ens ha permès descobrir quines són les similituds i les diferències entre ells. La presència de la tècnica Graham que trobem en les obres creades per Ruiz-Lang al seu pas per l'escola The Place de Londres i reposades posteriorment pel BC.B, com *Andromaca-75* (1977) i *Penélope* (1980), la retrobem amb més o menys força a altres peces d'altres autors. Les que tenen més similituds són *Els amants* (1979), de Maria Rosas, i *La dona en sa vella casa* (1979), de Harris Hantachopolou, que comparteixen vocabulari des de la perspectiva tècnica. També hi ha semblances en altres aspectes, com per exemple l'estètic, o en l'elecció de la música. Aquestes similituds no són casuals, tenint en compte que Maria Rosas i Harris Antachopolou van ser també alumnes de l'escola de dansa The Place de Londres. És curiós observar que els autors de *Bases* (1977) doten la peça d'una estètica moderna que indaga més en la composició visual d'Alwin Nikolais que en l'hiperdinamisme corporal d'aquest mateix autor, i guarda molt poca similitud amb altres peces, tot i que pel que fa al vocabulari, la influència de la tècnica Graham planeja d'una forma llunyana en l'execució d'alguns moviments que incorporen les contraccions i expansions de la cintura pelviana, molt típiques d'aquesta tècnica. En canvi, *Plexiglàs o metacrilat de polivinil* (1985), està en l'òrbita i rep les influències de Merce Cunningham en la negació de l'expressivitat o d'una història i el trencament de la frontalitat escènica, i queda molt distanciada de les peces anteriors.

Sobre les diferències observades entre els autors, podem afirmar que, pel que fa a l'estètica, les peces d'Isolda Barbarà, en general, i més concretament *Imatges* (1977) i *Divertiment* (1977), així com *Laia* (1978), d'Àngels Margarit, estan allunyades, en el vocabulari dansístic, que podríem considerar més neoclàssic, de les de Ramon Oller, que, com ja s'ha dit, es caracteritzen per una certa teatralitat i un llenguatge més gestual, com hem pogut comprovar en l'estudi de *Dos dies i mig* (1985), cosa que respon, també, a l'evolució de la companyia al llarg del temps, ja que no podem obviar que entre les primeres peces mencionades i les de Ramon Oller hi ha anys de diferència. A *Laia*, obra prima de Margarit, observem una influència estètica del grup nord-americà

Pilobolus pel que fa, sobretot, a l'ús de les formes, com reflecteix clarament una de les fotografies de l'obra, que, de fet, va ser pòster del BC.B (vegeu Figura 25 *Laia*).

En el cas de Toni Mira trobem a *Saxo de hielo* (1986) certes influències d'Anne Teresa De Keersmaecker, de la companyia belga Rosas, sobretot de l'emblemàtica peça *Rosas danst Rosas* (1983), actualment referència internacional de la dansa postmoderna. La peça de Toni Mira té similituds amb la de la coreògrafa belga pel que fa a la concepció de la relació essencial entre moviment i música. El llenguatge dansístic de Mira i l'energia que utilitza per construir de manera matemàtica el patró de moviment amb la música del grup Steps Ahead, recorda la relació del moviment amb l'estructura basada en el minimalisme de la música dels també belgues Thierry De Mey i Peter Vermeersch. Igual que la peça de De Keersmaecker, *Saxo de hielo* és una coreografia dinàmica per a quatre intèrprets, i, igual que en aquella, la notació coreogràfica produeix una tensió emocional ascendent, que alhora es recrea en la complicitat establerta entre els ballarins.

Respecte del que va representar el Ballet Contemporani de Barcelona, podem afirmar que, sens dubte, va omplir un buit a finals dels anys setanta i principis dels vuitanta, donant l'oportunitat a coreògrafs novells del mateix grup i convidats de mostrar el seu talent, així com a molts ballarins de poder integrar-se en una companyia estable, cosa que va contribuir a consolidar-los en la seva professió. La companyia esdevé una mena d'escola per iniciar-se en la coreografia per als mateixos ballarins del grup, que troben el recipient idoni i l'espai per adquirir la confiança, la reafirmació i la seguretat artística que la majoria de creadors necessiten quan comencen. Per als autors convidats, sovint esdevé un lloc on poder realitzar les seves propostes coreogràfiques i, sobretot, comptar amb la producció necessària per desenvolupar-les. Per tot plegat, el BC.B es caracteritza per ser alhora una companyia estable de dansa i una plataforma de creació coreogràfica per on van passar, i en alguns casos van néixer, alguns dels coreògrafs més importants del país, en un moment en què els grups de dansa tenien serioses dificultats per sobreviure. El fet de donar a conèixer la feina de coreògrafs i ballarins i buscar un model que no existia fins aleshores va ser una de les tasques que va desenvolupar el Ballet Contemporani de Barcelona.

Tot i que als inicis i fins a l'any 1983 la direcció del grup va ser col·lectiva, amb el temps el model es va anar transformant, passant per una direcció col·legiada, per acabar tenint un model de funcionament organitzatiu més proper al d'una companyia

tradicional. Això no obstant, mai no va abandonar la idea inicial de propiciar espais per a la creació de diversos autors. En són exemples una de les darreres obres, *Murs*, estrenada l'any 1995, que va ser un encàrrec al ballari de la companyia Joan Purí, o *Calidoscopi* (1996), un recull d'obres de diferents autors i de diferents anys, on queda palesa la voluntat continuada d'apostar pels creadors al llarg de la trajectòria de la companyia.

Al llarg d'aquests vint anys, el Ballet Contemporani de Barcelona també va ser una plataforma de treball transversal i confluència amb altres àmbits de creació. Nombrosos col·laboradors –compositors, escenògrafs, pintors, fotògrafs, dissenyadors de figurins, d'il·luminació...– van treballar plegats, sovint des de l'inici de les idees. Van obrir una via d'intercanvi cultural, establint un diàleg d'interacció plural i contribuint amb el seu esforç als resultats de les produccions. Creadors com Carles Santos, Joan Saura, Xavier Maristany, Pau Riba, Luis Gueilburg, Leonard Beard, Eva Armisén, Antonio Belart o Pere Anglada, són només alguns dels nombrosos col·laboradors de diversos àmbits.

Respecte a les influències, l'estètica i les característiques específiques de les peces coreogràfiques seleccionades per a aquest estudi, al final de cada capítol referit als autors i les seves obres ja hem plantejat algunes observacions que bé poden servir de conclusions específiques per a les peces seleccionades i que, per tant, no repetirem aquí. El fet que aquesta recerca es centri només en alguns autors i les seves poètiques fa que no es puguin generalitzar certes apreciacions, més enllà de les influències grahamianes que trobem en els primers coreògrafs del BC.B, essent-ne Ruiz-Lang el màxim exponent.

Sí que podem afirmar que alguns trets distintius amb els quals s'ha identificat la companyia i els seus intèrprets, en el sentit que presentaven una tendència interpretativa –que no arriba a poder-se considerar un estil propi–, tenen a veure amb una manera de ballar singular, “mediterrània”, caracteritzada per una energia vital desbordant.

Un tret important és el fet que molts dels autors, com Barbarà, Ojeda, Margarit o inclús Ruiz-Lang, cerquen nous llenguatges dansístics, i això fa que en alguns casos l'estil quedi contaminat per un híbrid entre el que cerquen i el que els ofereixen els intèrprets com a vocabulari dansístic a les improvisacions. En canvi, trobem a *Dos dies i mig* d'Oller, que els ballarins han d'entrar en l'univers gestual que el coreògraf proposa,

com també va succeir amb *Valeri, cor de lleó*, de Cesc Gelabert. Respecte del llenguatge dansístic de la companyia referit a la globalitat de les seves produccions, durant els vint anys del període estudiat, amb l'eclèctica notació coreogràfica dels seus diversos autors, podem afirmar que hi va haver una evolució d'acord amb els nous corrents dansístics contemporanis, que respon sobretot al pas del temps i al desenvolupament dels mateixos creadors. La contradicció intrínseca que plantejava el nom (heretat de la companyia primigènia de Ramon Solé) de Ballet Contemporani podríem llegir-la com una premonició del camí que la companyia acabaria seguint, que va tenir molt més de contemporani que de ballet.

Un altre factor a tenir en compte és la incorporació d'autors convidats que arriben de fora del país i gràcies als quals s'estableixen connexions amb els moviments d'avantguarda de la dansa d'altres llocs del món, com per exemple Lydia Azzopardi, autora de *Zebra* (1981), on les estructures coreogràfiques dialogaven amb la música minimalista de Steve Reich, o David Vaughn, que a través d'*Evidència* (1983) va apropar els aires de Pina Bausch.

En els anys vuitanta, mentre a Madrid es produïa el famós fenomen conegut com “la movida”, a Catalunya hi havia també aires de renovació. Gent de procedències i orígens diversos, tant geogràfics com culturals i professionals, provinents del món *underground* o de la tradició, van sentir la necessitat de fer, treballar, investigar per produir canvis, i això va desembocar en una eclosió enorme de creativitat, amb l'emergència d'obres, d'intuïcions i de talents en tots els àmbits.

Més que una companyia tradicional, el BC.B és bressol i plataforma d'autors. Això, però, també va comportar que l'expressió de les conviccions estètiques de cada un dels autors convertís el grup en un espai ideològic heterodox, que contrastava amb l'espai ortodox majoritari de les companyies d'un sol autor.

Val a dir que el BC.B no es trobava sol en aquesta renovació. En els anys vuitanta, especialment, el sentiment de col·lectivitat agafa embranzida, i prova d'això és, per exemple, la creació de l'Estable de Dansa, una plataforma on s'apleguen diversos grups (Ballet Contemporani de Barcelona, L'Espantall, Heura Dansa Contemporània i Esbatec

Neoclàssic), per treballar de forma cooperativa i ser més forts a l'hora de lluitar per fer realitat les seves propostes de canvi.

Volem fer palès en aquestes conclusions que és en la diversitat on el Ballet Contemporani de Barcelona, com a companyia de dansa contemporània, troba el seu lloc, responent així als principis ideològics que van marcar els seus inicis. El grup és un microcosmos, on conviuen a moments estètiques molt diferents que dialoguen entre elles com vasos comunicants a partir de les preocupacions dels autors amb tradicions coreogràfiques i trajectòries vitals no oposades però sí allunyades en alguns casos. Les poètiques coreogràfiques del BC.B són transitives, agafen musculatura a mesura que es van reafirmant. Sensibilitats diverses, en definitiva, que cohabituen i s'interrelacionen, i on les obres coreogràfiques van encaixant, les unes amb les altres, com ho van fer els autors, que es van anar contaminant els uns dels altres. Així, podem concloure que el Ballet Contemporani de Barcelona va ser una companyia integrada per autors diversos, i, precisament per això, amb una personalitat artística marcada per unes poètiques heterogènies però, tot i així, compatibles.

El grup va entendre l'art i la vida en paral·lel, creant un univers d'hibridació cultural i, per tant, va esdevenir un referent per a l'univers de la dansa i també per a altres àmbits creatius. També va mostrar vocació pedagògica i es va fer responsable de la formació de ballarins. Una vocació que no és casual, ja que molts dels seus integrants van sortir de l'Institut del Teatre, on després assajaven, de manera que la seva quotidianitat era aquella escola de ballarins i de teatre, i l'univers que s'hi respirava. El BC.B va crear també el Festival Òscar López, un festival coreogràfic "de ballarins per a ballarins", tal com solia definir-lo Anselmo García.

Aquesta companyia, juntament amb Taba, Acord i Cesc Gelabert, entre altres, van plantar les primeres llavors en aquest terreny que ara té, si no una normalització, sí una canalització que permet, si més no, situar la dansa en el lloc que li pertoca i donar-li la consideració de bé de consum cultural de la ciutadania. L'existència d'infraestructures com el Mercat de les Flors, el Conservatori Superior de Dansa de l'Institut del Teatre, així com les companyies actuals, són un símptoma que la dansa està reclamant el conreu d'aquest camp que, durant el franquisme, va ser erm.

Aquesta tesi s'ha centrat en un tema que segueix sent actual, l'univers de la dansa, que es troba en constant moviment. Ens agradaria, amb aquesta recerca, contribuir una mica a obrir finestres i donar més ales a la dansa, amb la confiança que altres hi seguiran contribuint.

CAPÍTOL 11

Referències bibliogràfiques
i audiovisuals

11.1. Referències bibliogràfiques

- Abad, A. (2004). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
- Adolphe, J.-M., Olesti, I. (2000). *Àngels Margarit / Cia. Mudances*. Barcelona: Cia. Mudances / Àngels Margarit.
- Adolphe, J.-M., Carranza, T., Corbella, L. e. (2012). *Àngels Margarit. Mudances*. (X. Rovira, Ed.) LiquidDocs. Art Life Art-International Book Magazine.
- Adshead, J., Layson, J. (2006). *Dance History. An Introduction*. Londres-Nova York: Taylor and Francis.
- Adshead, J., Briginshaw, V. A., Hodgens, P., Huxley, M. (1999). *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. (C. García Aranda, Trad.) València: Centre Coreogràfic de la Comunitat Valenciana / Teatres de la Generalitat Valenciana / Conselleria de Cultura, Educació i Ciència / Generalitat Valenciana.
- Aguilar, R. (1990). "Ballet Contemporani de Barcelona". *La Jornada* (1-2 de març).
- Alcaraz, J. (1980). *Gilberto Ruiz-Lang: Barcelona, un mexicano y la danza* (1 de novembre). Consultat el 18 de juliol de 2019, a PROCESO.COM.MX: <https://www.proceso.com.mx/129764/gilberto-ruiz-lang-barcelona-un-mexicano-y-la-danza>
- Alonso, E. (1984). *La Voz* (17 de maig).
- Ambrós, J., Boluda, A. (1997). *Ballet Contemporani de Barcelona 1977-1997*. Barcelona: Columna.
- Àngels Margarit / Cia. Mudances (sense data). *Àngels Margarit / CIA. MUDANCES*. Consultat l'1 d'octubre de 2015, a <http://margarit-mudances.com/>
- Ariès, P. (2000). *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. (F. Carvajo i R. Perrin, Trad.) Barcelona: Acantilado.
- Arnau, J. (1982). "Hoy finaliza el ciclo Danza 82. Actúa el Ballet Contemporani de Barcelona". *La Vanguardia* (13 de juny).
- Arroyo, F. (1982). "El Ballet Contemporáneo de Barcelona clausura con éxito el ciclo Danza 82". *El País* (15 de juny).
- B., L. (1980). "Le concours de chorégraphie de Bagnolet". *Quotidien* (15 de març).
- Badiou, M. (1987). "Cumpleaños (Diez) del Ballet Contemporani de Barcelona". *El Público. Periódico mensual del Centro de Documentación Teatral* (70-71).

Bagá, J. (sense data). *Joan Magrinyà*. Consultat el 2 de febrer de 2017, a Ciudaddeladanza: <http://www.ciudaddeladanza.com/bibliodanza/biografias/joan-magrinya.html>

Ballescpi, M. (2014). *De la Bellesa a la convulsió escènica: Marta Carrasco, Sol Picó i Angélica Liddell*. Tesi doctoral dirigida per la Dra. Mercè Saumell. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

Bardet, M. (2012). *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. (P. Ires, Trad.) Buenos Aires: Cactus.

Bergson, H. (1977). *Memoria y vida. Textos escogidos por G. Deleuze*. (M. Armiño, Trad.) Madrid: Alianza.

Boluda, A. (2007). "Dansa Contemporània a Catalunya a partir del Ballet Contemporani de Barcelona 1977-1997". Treball de recerca del Doctorat d'Arts Escèniques, Departament de Filologia Catalana dirigit pel Dr. Víctor Molina Escobar. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

Boluda, A. (2005). "Dansa, societat, cultura i educació a través del repertori del Ballet Contemporani de Barcelona". Treball de recerca del projecte final del Conservatori Superior de Dansa dirigit per Jose Luis Blasco Ejarque. Barcelona: Institut del Teatre de Barcelona.

Bouchet, A. de. (1994). *Carnets*. Montpeller: Fata Morgana.

Bravo, J. (1990). "'Quomix', un caleidoscopio impresionista". *ABC* (11 de maig).

Bruno Ruiz, L. (1983). "Nos visita el 'Ballet Contemporani de Barcelona'". *Excelsior* (22 d'abril).

Burrell i Floría, G. (Dir.) (1985). *España Nuestro Siglo. Texto, imágenes y sonido. Democracia 1975-1985*. Barcelona: Plaza & Janés.

Castelló, G. (1978). "Un assumpte tenebrós". *Canigó*, núm. 538, p. 9.

Castillo, F. (2003). "Para una Cultura de la Investigación en Danza". *IV Encuentro de Arte y Cultura. La Danza en la Universidad*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

Castillo, F. "Dansa contemporània, emoció, diversitat i multicultural: aportació del BC.B per a la no exclusió". Conferència a la Universitat de Barcelona. Barcelona.

Celant, G. (1999). *Merce Cunningham*. Milà: Edizioni Chartra.

Chavarría, M. (2011). "Marta Carrasco". *La Vanguardia* (10 d'octubre).

Colomé, D. (2008). "Dansa transitiva". *Assaig de Teatre*, núm. 66-67, p. 85-94.

Colomé, D. (1989). *El indiscreto encanto de la danza*. Madrid: Turner.

- Colomé, D. (2003). *La Guerra Civil Española en la Danza Moderna*. Tesis doctoral dirigida pel Dr. José Jiménez. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Colomer, M. (2003). *La força dels esbarts. 1 any x 100. Recull dels actes celebrats amb motiu del centenari dels esbarts dansaires (1901-2001)*. Barcelona: Agrupament d'Esbarts Dansaires.
- Cournand, G. (1980). "Ballet à Bagnolet". *Le Parisien* (12 de març).
- Del Val, C. (1993). "De mujer a mujer". *El País* (8 de maig).
- Del Val, C. (2006). "La danza despide al coreógrafo y maestro Gilberto Ruiz Lang" (30 de novembre). Consultat el 25 de setembre de 2015, a El País.com: https://elpais.com/diario/2006/11/30/catalunya/1164852456_850215.html
- Del Val, C. (1996). "Repaso a una trayectoria". *El País* (20 d' octubre).
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- Diel, P. (1998). *El simbolismo en la mitología griega*. (A. Diez, Trad.) Barcelona: Idea Books.
- Dorfman, A. (1990). *La muerte y la doncella*. Buenos Aires: La Flor.
- Downing, C. (2010). *La diosa. Imágenes mitológicas de lo femenino*. Barcelona: Kairós.
- Duran, L. (1990). *La humanización de la danza*. Mèxic: Instituto Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón.
- EFE. (1993). "Triunfa el Ballet Contemporáneo de Barcelona con 'Frida'". *El Universal* (6 de setembre).
- Escudero, J. M. (1982). "Ballet Contemporani clausuró 'Dansa 82'". *Noticiero Universal* (15 de juny)
- Espinosa Bravo, P. (1981). "Fiesta feminista en el Teatro Romea". *Diario de Barcelona* (9 de desembre).
- Fàbregas, X. (1977). "Els Joglars: un intent de lectura". *Avui* (11 de novembre).
- Fàbregas, X. (1978). "Una recerca reprimida". *Avui* (19 d'abril).
- Fernández, E. (2013). *Avortament i desobediència civil feminista a la Transició* (29 de desembre). Consultat el 22 d'octubre de 2018, a Espai Fàbrica: <http://espaifabrica.cat/avortament-i-desobediencia-civil-feminista-a-la-transicio/>
- Fondevila, S. (1987). "El Ballet Contemporani abre la Temporada de Danza con música de Koniec en directo". *La Vanguardia* (20 d'octubre).

- Fondevila, S. (1990). "El Ballet Contemporani inicia su novena gira por Latinoamérica con 'Quomix'". *La Vanguardia* (23 de febrer).
- Fondevila, S. (1994). "El Festival de Sitges girará en torno a los autores catalanes contemporáneos". *La Vanguardia* (26 de març).
- Franko, M. (1995). *Dancing Modernism/Performing Politics*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Fratini, R. (2012). *A contracuento. La danza y las derivas del narrar*. (R. Gómez Muñoz, Trad.) Barcelona, España: Centro Coreográfico Galego / Mercat de les Flors / Institut del Teatre.
- Freud, S. (2013). *La interpretación de los sueños*. (A. B. Muñoz, Trad.) Madrid: Ediciones Akal.
- García Ferrer, J. M., Rom, M. (1990). *Cesc Gelabert*. Barcelona: Enginyers Industrials de Catalunya.
- García Pérez, J. (1978). "Ballet Contemporani de Barcelona". *Mundo Diario* (1 d' octubre).
- García, A. (1977/1978). *Ballet Contemporani de Barcelona. Memòria*. Barcelona: Fons BC.B.
- Giménez Morte, M. C. (2002). *Aproximaciones a Dansa València*. Tesis doctoral dirigida per la Dra. M. Teresa Beguiristain Alcorta. València: Universitat de València.
- Graham, M. (1995). *Martha Graham. La memoria ancestral*. Barcelona: Circe.
- Gsell, S. (1985). "Buenas coreografías y homogeneidad presentó el Ballet de Barcelona". *La Nación* (17 de gener).
- Herreras, E. (2008). *Ramón Oller: "Si no hay una trama en lo que hago, no me lo creo"* (Entrevista a Ramon Oller) (3 d' abril). Consultat el 24 d'agost de 2019, a Levante-EMV. Cultura: <http://www.levante-emv.com/cultura/2008/04/03/ramon-oller-hay-trama-creo/428112.html>
- Hoghe, R. (1989). *Pina Bausch. Historias de teatro-danza*. (A. Carandell, Trad.) Barcelona: Ultramar.
- Jankélévitch, V. (2002). *La muerte*. (M. Arranz, Trad.) València: Pre-Textos.
- Jankélévitch, V. (2005). *La música y lo inefable*. (R. Rius i R. Andrés, Trad.) Barcelona: Alpha Decay.
- Jankélévitch, V. (2006). *Pensar la muerte*. (H. Zabaljáuregui, Trad.) Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Buenos Aires.
- Laban, R. (1975). *Danza educativa moderna*. (A. Ares Vidal, Trad.) Barcelona: Paidós.

- Larrauri, M. (2003). *La felicitat segons Spinoza*. València: Tàndem Edicions.
- Le Breton, D. (2018). *Elogio del caminar*. (H. Castignani, Trad.) Madrid: Siruela.
- Lesschaeve, J. (2009). *El bailarín y la danza. Conversaciones de Merce Cunningham con Jaqueline Lesschaeve*. (H. Álvarez de la Miya, Trad.) Barcelona: Global Rhythm.
- Llinàs, C. (2008). *Feminismes de la Transició a Catalunya*. Barcelona: Horsori Editorial.
- Loupe, L. (2011). *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Lupton, E., Abbot Miller, J. (1994). *El ABC de [Bauhaus]. La Bauhaus y la teoría del diseño*. (E. Olzina, Trad.) Barcelona: Gustavo Gili.
- M., A. (1979). "En el teatro Griego. Presentación del Ballet Contemporani de Barcelona. *La Vanguardia* (juliol).
- Maestro, P. (1978). "La esperanza en el Ballet Contemporani de Barcelona". *Punto y Coma* (1a quinzena de maig).
- Maria, J. (1985). "El Ballet Contemporani de Barcelona triunfa en Hamburgo". *Cuadernos de la tertulia literaria, el butacón* (4 de maig).
- Maristany, X. (2013). "L'estètica del silenci a la música contemporània". Treball de final de Grau, dirigit per Laura Fontcuberta Famadas. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- Massin, J., Massin, B. (1985). *Histoire de la musique occidentale*. París: Fayard / Messidor-Temps actuels.
- Mazari, F. (2007). *Danza. Gilberto Ruiz Lang, una vida que se fue... una arte que permanece* (5 de juliol). Consultat el 14 de juliol de 2019, a Interescena. El escenario en el ciberespacio: <https://interescena.com/danza2/gilberto-ruiz-lang-una-vida-que-se-fue...-una-arte-que-permanece/>
- Mazo, J. H., Cook, S. (1978). *The Alvin Ailey*. Nova York: Alvin Ailey American Dance Theater.
- Mena Palacín, R. (2010). "La poética de los objetos. Entrevista a Antonio Iglesias Montouto". *Forma. Revista d'estudis comparatius. Art, literatura, pensament* núm. 2, p. 35-42.
- Michel, M. (1980). "DANSE. Le douzième concurs de Bagnolet". *Le Monde* (11 de març).
- Molina, V., Laakso, R. (2012). "Las tentaciones de Hermes". A N. Santamaria (Ed.), *De fronteras i arts escèniques*, p. 293-306. Barcelona: Punctum&GRAE.

- Montaner, J. (1978). "El Ballet Contemporani de Barcelona en 'Musical del Divendres'". *Teleradio*, núm. 1091 (20-26 de novembre).
- Montecinos, Y. (1985). "Ballet Contemporáneo de Barcelona". *La Nación* (25 de gener).
- Montes, M. (1977). "'Mostra de Dansa Independent' en el Instituto del Teatro". *La Vanguardia* (4 de desembre).
- Monsó Cabús, J. (2011). *Marta Monsó. Una vida para la danza*. Barcelona: Ediciones Rondas.
- Mora, J. M. (2011). *Sasha Waltz* (20 de maig). Consultat el 3 d' abril de 2016, a El cultural: <http://www.elcultural.com/revista/escenarios/sasha-waltz/29208>
- Museu de les Arts Escèniques (sense data). *1980. Pina Bausch. Mercat de les Flors, 19 novembre 1985*. Consultat el 4 de gener de 2017, a Escena Digital del Museu de les Arts Escèniques: <http://colleccions.cdmae.cat/catalog/bdam:328866?locale=es>.
- Nadal, P. (1977). "El Ballet Contemporani de Barcelona en la 'Mostra de Dansa Independent'". *El Noticiero Universal* (2 de desembre).
- Nadal, P. (1978). "En el Instituto Francés. El Ballet Contemporani de Barcelona". *El Noticiero Universal* (30 de setembre).
- Nietzsche, F. (2005). *La voluntad de poder*. (A. Froufe, Trad.) Madrid: Edaf.
- Noguero, J. (2000). *La dansa contemporània entre dos focs*. Consultat el 21 d'abril de 2019, a Barcelona Metròpolis Mediterrània, núm. 52 (juliol-setembre): http://www.bcn.cat/publicacions/bmm/52/ct_informe.htm
- Novalis. (2004). *Himnos a la noche; Enrique de Ofterdingen*. (E. Barjau, Trad.) Madrid: Cátedra.
- Ortiz Alvero, M. Á. (2015). *La Danza de la Muerte. Bailar lo macabro en la escena, la literatura y el arte contemporáneos*. Madrid: Fórcola Ediciones.
- Ossona, P. (1985). "Actuaciones del 'Ballet Contemporani de Barcelona'". *La Prensa* (16 de gener)
- Otzet, M. G. (1992). "Juego ancestral". *El Periódico* (12 de juny)
- Otzet, M. G., Àvila, R., Colomé, D. (1994). *Dansa. Noves tendències de la coreografia catalana*. Barcelona: Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona.
- Paz, O. (1962). *Temporal*. Ciutat de Mèxic: Joaquín Mortiz.
- Pérez de Olaguer, G. (1983). "Evidencia". *El Periódico* (24 d'octubre).
- Pérez, X. (1992). "De la caixa de música al desert obsessiu". *Avui* (15 de juny).

- Pérez-Cabrero, A. (2015). "Heura Dansa Contemporània". Treball de final de carrera dels Estudis Superiors de Pedagogia de la Dansa, dirigit per la Dra. Susana Pérez Testor. Barcelona: Institut del Teatre.
- Piña, J. M. (1991). "'Fetitxes', el regreso a Eivissa del Ballet Contemporáneo de Barcelona". *La Prensa de Ibiza* (11 de setembre).
- Piñera, T. (1990). "¿Historietas danzantes?". *Granma* (17 de març).
- Plaza, J. M. (1983). "Un evidente retroceso". *Diario 16* (29 de setembre).
- Polo Pujades, M., Fratini Serafide, R., Raubert Nonell, B. (2015). *Filosofía de la danza*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Ponce, A. (1985). "El 'BC.B' estrenó sus últimas creaciones". *El Noticiero Universal*. (1 d'abril).
- Pralong, M. (2004). *Journal de l'Association pour la Danse Contemporaine*, núm. 32 (gener-març). Consultat el 19 de juliol de 2019, a Issu: <https://issuu.com/adc-geneve/docs/jadc32/23>
- Quevedo, F. d. (2007). *Antología poética*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Racine, J. (1999). *Andrómaca. Fedra. E.* (M. Fernández Lladó, Trad.) Madrid: Cátedra.
- Raubert, B. (2009). "Continuem escrivint per continuar pensant per continuar existint". (J. Noguero, Ed.) *Reflexions entorn de la dansa. Cal·ligrafies del cos*, núm 3. Barcelona: Mercat de les Flors.
- Riambau, J. (Coord.) (2012). *Arts del moviment: Dansa a Catalunya (1966-2012)*. Barcelona: LiquidDocs.
- sa. (1977). "Protestan los inscritos: quedan plazas vacías en el Insituto del Teatro". *Tele/eXprés* (10 d'octubre).
- sa. (1978a). "Miscelánea de la vida local". *Periódico del Anoia* (31 de maig).
- sa. (1978b). "La danza consiste en la expresión mediante el cuerpo". *Diario Insular* (21 de juny).
- sa. (1978c). "Cicle de recitals del Ballet Contemporani de Barcelona". *Avui* (28 de setembre).
- sa. (1978d). "La dansa, un fet col·lectiu". *Mundo Diario* (4 d'octubre).
- sa. (1979). "Crítica". *Dansa-79*, núm. 7 (juliol).
- sa. (1980a). "Concurso internacional de ballet. Colonia: Grupos catalanes premiados". *La Vanguardia* (9 de juliol).

- sa. (1980b). "Alemanya Federal. Dos grups catalans de dansa, premiats". *La Vanguardia* (11 de juliol).
- sa. (1984a). "Dansa a Catalunya". *El País* (11 de gener), p. 20.
- sa. (1984b). "El teatro Condal acoge un festival de danza organizado por la Generalitat". *El País* (11 de gener).
- sa. (1984c). "Explosionan tres 'cócteles molotov' en la carpa de Els Joglars en Gijón". *El País* (2 d'agost).
- sa. (1985). "La danza contemporánea adapta sus pasos al vídeo". *El Noticiero Universal* (11 de març).
- sa. (1987). "Unas cuantas esquiras". *El País* (24 d'octubre).
- sa. (1995). "Semana de la Mujer en Getxo". *El Correo* (11 de març).
- sa. (sense data). *Composición étnica de Chile*. Consultat el 20 de febrer de 2019, a Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Composici3n_3tnica_de_Chile
- Saumell, M. (2004). "Teatralidad y danza contemporánea". *III Jornadas de Danza e Investigación*. Barcelona: Los Libros de Danza.
- Sontag, S. (2010). *Cuestión de énfasis*. (A. Major, Trad.) Barcelona: Random House Mondadori.
- Toledano, R. (2006). "La Transición". (El País, Ed.) *La mirada el tiempo. Memoria gráfica de la historia y la sociedad españolas del siglo XX* (vol. 7).
- Torralba, F. (2008). *L'alegria*. Lleida: Pagès Editors / Biblioteca Francesc Torralba.
- Van Der Meer, M. (1992). "Una creadora enigmática". *La Vanguardia* (15 de juny).
- Van der Meer, M. (1993). "A Frida Kahlo, pintora y luchadora nata". *La Vanguardia* (12 de maig).
- Van der Meer, M. (1994). "Talleres de interpretación". *La Vanguardia* (22 de juny).
- Vendrell, E. (2008a). "1975-2000, Construcció d'una realitat coreogràfica". *Assaig de Teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, núm. 66-67, p 95-17.
- Vendrell, E. (2008b). *La dansa a Catalunya 1975-2000. Polítiques i identitat*. Tesi doctoral dirigida per la Dra. Maria Josep Ragué Arias. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Vendrell, E. (2008c). "La dansa a Catalunya: creativitat, diversitat i contemporaneïtat en temps democràtics". *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, núm. 68-69, p.65-78.

Vendrell, E. (2008d). In memoriam. *Revista de l'Associació, d'Investigació i Experimentació Teatral*, núm. 66-67, p. 233-241.

Vidal, A. (1987). "Temporada de Danza". *Monsalvat*, núm. 155, p. 29.

Vilà Folch, J. (1979). "Els primers passos". *Avui* (14 de febrer).

Ysàs Solanes, P. (2011). La época socialista: política y sociedad (1982-1996). *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 84.

Zabala, I. M. (Coord.) (2000). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)* (Vol. VI). Barcelona: Anthropos.

11.2. Audiovisuals

11.2.1. Obres consultades (format DVD). Fons BC.B

Els amants

V 3 - Madrid: Teatro de la Villa, 1981

Andrómaca-75

DVD 1 – Barcelona: Institut del Teatre, 1979-1980

Blau i blanc

DVD 25; DVD 26 – (sense contenidor)

Calidoscopi

DVD 55; DVD 56 – Barcelona: L'Espai, oct. 1996

Cal·ligrama

DVD 25; DVD 26

Dos dies i mig

DVD 54; Saló del Tinell

La dona en sa vella casa

DVD 0 – 1979

Entrant la nit

DVD 3 – Madrid: Teatro de la Villa, 1981

Evidència

DVD 6 – Barcelona: Teatre Regina, 1983

DVD 7 – Zamora, 1983

DVD 10 – Barcelona: Teatre Condal, 1984

Fanon

DVD 7 – Zamora, 1983

Fetitxe

DVD 45 – Madrid: Ministerio de Cultura, 1992

DVD 46 – Barcelona: Canal 33: Programa “3, 14, 16”

Frida

DVD 41 – Barcelona: Centre Cívic. Zona Nord, 19 nov. 1992

DVD 42 – 1992

DVD 43 – Alemanya

Lleida. Versió reduïda

Metamorfosis

DVD 16 – TV3: Programa “Àngel Casas”, 5 juny 1985 (manca vídeo)

DVD 17 – Barcelona: Saló del Tinell, 1985-1986

Muda imagen de la muerte

DVD 7 – Zamora, 1983

DVD 9 – Màlaga, 1984

DVD 12 – 1984

Olimpia 87

DVD 22 – Barcelona: Berlin Center, 8 abril 1986 (assaig)

Versió còmica

Opció d'una diferència

DVD 1 – Barcelona: Institut del Teatre, 1979

DVD 3 – Madrid: Teatro de la Villa, 1981

Passacaglia

DVD 3 – Madrid: Teatro de la Villa, 1981

DVD 4 – 1980

DVD 7 – Zamora, 1983

DVD 9 – Màlaga, 1984

DVD 12 – 1984

DVD 16 – TV3: Programa “Àngel Casas”, 5 juny 1985

Vídeo amb anagrama de la Bauhaus, enregistrat per TV3

Penélope

DVD 1 – Barcelona: Institut del Teatre, 1979

DVD 9 – Màlaga, 1984

Perfectament pedra

DVD 31 – Castelldefels, 24 juliol 1987

DVD 33 – Barcelona: Saló del Tinell, maig 1988

DVD 36 – Temuco (Xile), agost 1988

Plexiglàs o metacrilat de polivinil

DVD 8 – Barcelona. Horta, oct. 1984. Concurs Tórtola Valencia

DVD 12 – 1984

Quomix

DVD 37 – 1989

DVD 38 – Brasília (Brasil); Quito (Equador), 1989

DVD 39 – Temporada 1990

Retorno a la sombra

DVD 24 – Terrassa: Dansa a Catalunya, març 1986

Ritmes i formes

DVD 1 – Barcelona: Institut del Teatre, 1979

Saxo de hielo

DVD 23 – 1986

DVD 24 – Terrassa: Dansa a Catalunya, març 1986

Sin estruendo y con gemido

DVD 3 – Madrid: Teatro de la Villa, 1981

Sis al cub

DVD 9 – Màlaga, 1984

Somnis d'hivern

DVD 1 – Barcelona: Institut del Teatre, 1979

Temperaments

DVD 51 – 1994

DVD 52 – 12 agost 1994

Temporal

DVD 1- Barcelona: Institut del Teatre. 1979

Valeri, cor de lleó

DVD 7 – Zamora, 1983

Viatge en mosaic

DVD 2 – 1979-1980

DVD 53 – s.d.

Laberint. Heura, Dansa Contemporània

Agustí Villaronga, guió i direcció (1980)

11.2.2. Entrevistes consultades (format DVD). Fons BC.B

Àngels Margarit (2006)

Gilbertp Ruiz-Lang (2005)

Ramon Oller (2007)

Cesc Gelabert (2005)
Joan Saura (2006)
Xavier Maristany (2005)
Dinora Valdivia (2005)
Iñaki Landa(2006)
Antonio Iglesias (2006)
Anselmo García (2005)
Maria Rosas (2005)
Luis Gueilburg (2005)
Joan Abellán (2005)
Carles Santos (2006)
Òscar Molina (2006)
Ricard Salvat (2006)
Toni Mira (2006)
Josep Sánchez (2006)
Joan Oller (2005)
Entrevista col·lectiva (2006)
Ramón Baeza
Juan Carlos García
Toni Martínez
Máximo Hita
María Muñoz Prior
Jordi Pérez-Bravo
Alicia Pérez-Cabrero (2007)

CAPÍTOL 12

Annexos

12.1. Annex 1. Entrevistes i qüestionaris

ISOLDA BARBARÀ I TRENKLE

Reproduïm extractes de les respostes de l'autora a les preguntes que li vam fer al qüestionari realitzat a través del correu electrònic el 15 de maig de 2011.

... pel que fa a les dates de les estrenes, no puc precisar del tot, però diria que les coreografies *Imatges* i *Divertimento* pertanyen a la primera època. És a dir, es van presentar a la Capella de la Santa Creu els 3 i 4 de novembre del 77, però *Silenci* i *Somni* són posteriors. Potser l'any següent? A la Mostra de l'Institut del Teatre? *I don't know...*

El que està clar és que no hi ha enregistraments de cap tipus. Bé, la resta del que he pogut recordar està en aquest document que t'envio.

Imatges

Jean Baptiste Loeillet -*Trio per a violí, violoncel i piano- adagio*

Durada: 2 minuts 59 segons

Intèrprets: Núria Tejedor i Isolda Barbarà

Divertimento

Gioacchino Rossini -*El barber de Sevilla- obertura*

Durada: 6 minuts 58 segons

Intèrprets: Tot el grup

Silenci

Sense música -un solo-

Durada aproximada: 2 minuts, segons la intèrpret

Intèrpret: Amèlia o Isolda

Somni

Christoph Willibald Gluck -de l'òpera *Orfeu i Eurídice* - *Melodia*

Durada: 3 minuts 10 segons

Intèrprets: Jaume Soteras i Isolda Barbarà

En síntesi, el meu treball coreogràfic va ser fruit de moments de recolliment escoltant música i provant passos en solitari. Algunes de les peces, concretament *Imatges* i *Divertimento*, eren ja un esbós en el meu intent coreogràfic, des d'un temps abans que les treballés per al BC.B. No sabia dir amb exactitud quan van deixar de ser abstractes i van prendre forma, però sí que puc dir que en tots dos casos em vaig inspirar en ambdues partitures.

A les primeres coreografies s'endevinaven l'admiració i el respecte que m'infonia la dansa neoclàssica, així que el llenguatge emprat tenia una mescla entre aquest estil i la dansa més contemporània. En contrapartida a la indefinició del llenguatge, es deixava veure una naturalitat en el moviment. La validesa d'aquella primera època rau, doncs, en l'espontaneïtat i la manca d'artificiositat en el llenguatge. Tot i això, les primeres composicions van ser clarament d'inspiració musical. La partitura era gairebé seguida fil per randa sense preocupar-me del missatge. Perquè per a mi el missatge era justament la compenetració entre el moviment i la música. Els passos eren la resposta a una partitura i, tot plegat, notes i formes acabaven entrelaçades desembocant en un diàleg.

La partitura de Loeillet per a la composició d'*Imatges*, sense anar gaire més lluny, seguia ben bé aquests passos. La partitura és summament fàcil de seguir i satisfieia a la perfecció les meves perspectives. Els dos instruments principals, el violí i el violoncel, podien seguir-se amb comoditat. Cada una de les intèrprets seguia la veu d'un instrument i, així, s'enllaçaven els uns amb les altres a la manera repetitiva d'un cant coral.

Divertiment, l'obertura del *Barber de Sevilla* de Rossini parteix, bàsicament, de la impressió que em van provocar unes imatges de la pel·lícula *Help!* dels Beatles. Concretant, les imatges són les cares dels quatre de Liverpool rodant i interposant-se les unes amb les altres com una dansa aclaparant tota la pantalla i acompanyades de la famosa obertura de Rossini. Entre l'admiració pel quartet anglès i les ganes de fer una composició desenfadada i divertida vaig acabar fent una tímida incursió a la comicitat.

La interpretació de tots els components que constituïem el grup havia de ser decisiva. Era important distingir les diferents personalitat dels ballarins i, per tant, sobre la idea formada, anava adaptant-hi les característiques de cadascú.

Les dues peces següents, *Somni* i *Silenci*, van seguir un altre camí. Tot i que a *Somni* la música continuava sent l'element d'inspiració, també era el fil conductor per expressar uns sentiments. La partitura de Gluck reflecteix la tragèdia d'Orfeu i Eurídice i, a mi, em va donar peu per a la interpretació. La música continuava sent la font d'inspiració, però intentava, encara que amb el més clàssic dels arguments, apropar-me a l'expressió, a l'emotivitat d'una vella història d'amants.

La peça anomenada *Silenci* va ser pensada per interpretar-la sense seguir cap partitura, cap so o melodia, és a dir, en un silenci absolut. Tant el moviment com el ritme seguien l'impuls d'un diàleg interior, ara desenfadat, ara intrèpid que reflectís un estat d'inquietud propi de qui medita la seva existència. Per això, m'interessava concentrar-me en una sola intèrpret per tal d'aconseguir l'objectiu. S'alternaven els temps ràpids i lents. L'entrada de la intèrpret havia de ser sobtada amb unes corredisses en diagonal desplaçant-se per tot l'escenari. Després el ritme canviava, s'alternava amb moments de calma i de cadència assossegada. Tal vegada com un esperit intranquil i desorientat.

CECILIA OJEDA

El fet que Cecilia Ojeda visqui a Santiago de Xile va fer més difícil en un primer moment poder contactar amb ella. L'any 2011 es va realitzar un breu qüestionari, amb la confiança de poder fer una entrevista més llarga més endavant o ampliar el primer qüestionari. Per sort, l'autora va venir a Catalunya l'any 2012, i va ser llavors que es realitzà l'entrevista que apareix en segon lloc.

Qüestionari realitzat a través del correu electrònic per Amèlia Boluda el 15 de maig de 2011

1- ¿Cuál era el contexto en el que hiciste *Morpheo*?

El grupo contaba con jóvenes entusiastas, los cuales teníamos en forma natural una visión particular y vanguardista para aquella época. Me refiero a la forma de decir las cosas a través del arte de la danza, por lo que creo que más que los temas o la trama lo que realmente nos importaba o buscábamos, según mi parecer, era ocupar ese espacio que había quedado vacío, sin contenido, debido a las contingencias del momento histórico en donde había otra realidad, entonces se trataba del aroma un poco fétido, de esa calma inquietante, de una incomodidad perfecta y, por qué no, de gritar el silencio...

2-¿En qué te inspiraste para componer *Morpheo*?

Morpheo parte de una idea preconcebida a partir de la impresión que me causó *Revelations* de Alwin Ailey que vi en Nueva York i el gusto que me dejó la compañía. Me pareció una obra fantástica, conmovedora y a la vez muy reivindicativa, exquisita y de una extraordinaria sensibilidad.

Entrevista realizada per Amèlia Boluda el 16 de març de 2012 a la llibreria Laie de Barcelona.

1- ¿Cómo conociste el Ballet Contemporani de Barcelona?

A través de Dinoria Valdivia, que era una compañera de la Compañía del Teatro Municipal de Chile y que ya estaba en Cataluña.

2-¿Por qué hiciste *Iniciació*?

Necesitábamos una obra para abrir el espectáculo e introducir al público en el lenguaje de la danza contemporánea. Se trataba de una presentación del lenguaje técnico.

3-¿Por qué hiciste *Morpheo*?

El sueño, el sueño del hombre, el sueño de un hombre..., lo que no ha sido, lo que no va a ser, lo que no será y quedará escondido en ese ser con ansias de que el milagro ocurra y que se haga justicia..., que ocurra lo que debiera ser. Hay muchos sueños que no se pueden realizar, como injusticias que no se pueden resolver.

4-¿Qué te pareció Barcelona cuando llegaste por primera vez?

Bueno, Barcelona estaba a nivel creativo muy efervescente, el hecho de que la democracia fuese recién estrenada daba muy buena onda a la gente. La gente joven tenía ganas de hacer muchas cosas que habían estado reprimidas hasta entonces.

5-¿Qué aspectos consideras importantes respecto a la danza en nuestro país?

Cuando yo llegué a Cataluña, la gente del Ballet Contemporani de Barcelona empezaba una nueva andadura, querían buscar otras formas de expresión y encontrar su manera de expresarse. Era todo un reto formar un grupo colectivo de autogestión. Por otro lado, había una gran influencia de la técnica de la danza clásica, que era la formación que habían recibido durante años la mayoría de los bailarines.

ÀNGELS MARGARIT

Qüestionari realitzat a través del correu electrònic per Amèlia Boluda, el febrer de 2013

Aquest qüestionari es va fer arran de l'elaboració de la tesi, en el període de recollir informació dels autors del Ballet Contemporani de Barcelona i les seves obres. En aquest cas es va aprofundir en la peça *Laia*. A l'entrevista que li vam fer l'any 2006 a Bugé, ja explicava la teva relació amb el BC.B i parlava de *Laia* com la primera coreografia, recordant que es va inspirar en Virginia Wolf, en el transcurs d'un dia i d'una vida.

1. - En què et vas inspirar?

Acabava de llegir el llibre *Les ones* de Virginia Wolf, em va agradar molt l'estructura del llibre que descriu en paral·lel les vides d'un grup de gent, les seves relacions al llarg del temps i el transcurs d'un dia des de la sortida a la posta de sol. A cada part es centrava en un moment del dia i després ens parlava d'un període de la vida d'aquestes

persones. Em va agradar treballar aquesta estructura de cicles oposats. Mentre que el dia es repetia cíclicament, la vida era un cicle que no recomençava, almenys en la mateixa forma i matèria. El tema del dia em permetia jugar i proposar formes abstractes amb els cossos, que en aquell moment era el que volia explorar, era nou per a mi, i entre les poques coses que havia vist i intuïa era el que m'interessava. I alhora l'energia i la lluita de la vida expressada amb moviments més viscerals, amb treball de terra, posava en pràctica i integrava i desenvolupava moviments en els quals jo m'estava formant i creixent. En aquell moment imagino que era proper al que havia après de Graham en aquell any 1978. Era molt naïf i literal

2. - Com va ser el procés?

Encara tinc la llibreta de dibuixos en alguna carpeta. Imaginava coses impossibles amb els cossos que després no sabia com provar. Vàrem provar algunes coses a l'aula per desenvolupar el moviment del sol i la llum del dia. Vaig pensar fer un palíndrom encara que no ho era totalment, però un cop el sol arribava al migdia tornàvem endarrere i al final tornàvem a la imatge del principi. La Vida la feia jo i tenia només la primera part feta, la segona part la vaig estar acabant a l'últim moment amb l'ajut de la Dinora, que m'ajudava a organitzar-me les frases i intencions de cada intervenció, que era amb la música de Bartók.

També es deia *Laia* perquè volia posar el nom d'una dona a la idea de vida. Acabava de llegir *Laia* de l'Espriu, i la filla del Josep, amb qui estàvem molt, també es deia Laia i així va quedar.

3. - Com era, si recordes l'estructura?

Hi havia un cercle compost per cinc o sis cossos amb mallot blanc sencer, eren el sol, al darrere, i dintre, jo era una boleta petita dins la bola del sol, la vida, com dues coreografies paral·leles: ara es desenvolupava una mica el dia i el desplegament de la coreografia per als que feien de llum amb música de Bach, ara sortia jo disparada amb aquesta idea de ser llençat a la vida amb la música de Bartók. El moviment del dia i de la llum era descriptiu, cercle que es fa gran i es desplega, moviments de la llum al migdia, idees de reflexos i raigs que es despleguen i es belluguen. Idees de lluita per la vida en el moviment del personatge Vida. Bach ens donava tranquil·litat i harmonia,

Bartók era imprevisit i canviant. La llum es recollia i es tancava tornant al cercle de l'inici, la vida s'acabava sense tornar al cau solar.

4. - Sobre la música?

Vaig buscar música a la qual assignava cada cicle. Bach per al dia, Bartók per a la vida, s'anaven interrompent una a l'altra, com ho feia la dansa, crec. Hi havia el moment del migdia, on hi vaig posar Smetana, els moments que els raigs del sol corrien en totes direccions des del mig. La Maria Jesús Llorente em va ajudar a trobar les músiques, jo trobava que potser era un sacrilegi fer el que estava fent de tallar les músiques d'aquella manera, i recordo gairebé demanar-li permís; era un decisió que ella no podia prendre per mi, només em podia ajudar a buscar músiques.

5. – Recordes quants ballarins la ballaven?

Sis ballarins, crec que anaven de blanc i feien el dia, o millor dit, la llum del sol, i jo era la vida i anava de marró. Però tampoc recordo si hi havia dos nois o un. Tinc fotos ho puc mirar: érem el Sandi, la Isolda, la Dinora, tu, i jo, no recordo qui més.

6. - Volies transmetre alguna cosa?

Bé, vaig ser molt llençada en voler provar de coreografiar sense experiència.

7. - Recordes alguna cosa més?

Sé que es va estrenar a l'Institut Francès el 28 de setembre de 1978, ja que tinc el programa. Després es va fer al Palau de la Música el 79, tinc la crítica amb foto, però jo acabava de conèixer el Ferran i del que més em recordo és només de la sortida, que va venir ell, i la Lola d'Heura em va deixar la seva jaqueta perquè jo m'hi trobava guapa, no recordo gaire l'actuació, estava millor que a l'estrena; vàrem ballar amb la decoració del Palau al darrere. No tinc cap enregistrament de l'obra, tu en tens alguna?

Entrevista realitzada a Àngels Margarit per Amèlia Boluda l'any 2006

1- Com vas conèixer el Ballet Contemporani de Barcelona?

Vaig conèixer el BC.B em sembla que primer a través de cartells, perquè em sembla que era la primera actuació que es feia del BC.B després de la separació del seu primer director i hi havia cartells posats per l'Institut. I llavors vaig començar a sentir a parlar de la companyia, era l'única que hi havia. Bé, mentida, ja n'havia sentit a parlar de la companyia però sabia que hi havia hagut un canvi... No l'havia vist mai, sabia que hi havia hagut un canvi i jo en aquell moment estava a l'Institut del Teatre, tenia 17 anys i acabava de decidir –havia fet la selectivitat–, no entrar a la universitat perquè volia ballar. Aleshores me'n va parlar també més gent, companys, me'n va parlar també el Gilberto, me'n va parlar tot un munt de gent i així va ser com el vaig conèixer. I la veritat és que us vaig venir a demanar feina sense haver-vos vist encara, perquè sóc una mica impulsiva i en aquells moments encara ho era més i vaig pensar: va, si has decidit que no vols estudiar ni entrar a la universitat i aquest anys ens hem de posar a fer feina –perquè estem acabant ja l'institut–, anem aviam què hi ha. I així va ser com vaig entrar en un assaig, me'n recordo, allà a l'Institut del Teatre. En aquell moment no se m'acudia una altra forma de fer les coses, de fet érem molt poqueta gent a Barcelona i després sé que vaig anar a veure una actuació i la sorpresa fantàstica és que, si això va ser al setembre o octubre, el desembre em va dir si volia treballar amb vosaltres i vaig començar una substitució el mes de desembre.

Bé, clar, era l'única companyia que existia i era la companyia professional que hi havia, i va ser la primera amb què vaig ballar. I a més, me'n recordo molt de l'Anselmo, que deia “no, no, això és professional, això és *serio*”. En aquells moments tots teníem molta necessitat, suposo que per la situació que hi havia, de justificar la nostra professionalitat, no només per la dedicació sinó per la... Va ser una mica dir: es cobra, es treballa, és *serio* i tal. I me'n recordo, me'n recordo d'això, bé me'n recordo de moltes coses, me'n recordo del primer viatge, de les actuacions a Sant Sadurní d'Anoia, de Reus i el dia que jo vaig estrenar també estrenava el Josep Sánchez com a tècnic de so. Me'n recordo molt, sí.

2- Cita alguna de les coreografies del BC.B que vas tenir l'oportunitat de veure?

Jo vaig entrar a la primera època, quan hi havia les primeres coreografies. Vaig fer *Divertiment, Élégie*, però m'agradava més una que era molt moderna per a l'època, ara no en recordo el nom, i em van agradar molt les que va fer el Gilberto en aquella època. Recordo *Andrómaca*, que m'agradava molt. I, quan jo ja no hi era, me'n recordo molt de la que vau portar a Colònia. Jo llavors ja estava amb Heura, però vosaltres fèieu la peça aquesta barroca tan bonica, exacte, el *Passacaglia*, i aquella és una de les peces que més m'ha agradat de les que heu ballat al llarg del temps. I també l'època que vau fer la peça *Valeri, cor de lleó*, que trobo que era una peça molt bonica, que en aquells moments era un equip molt bonic, no? El grup, bé, com sempre, les companyies fluctuen i molta gent entra i surt. Hi ha moments més esplèndids que d'altres, hi ha un grup més cohesionat que l'altre. Jo recordo l'època aquesta de *Valeri*. I la meua, *Laia*, va ser de la mateixa manera que vaig ser impulsiva presentant-me al BC.B. Ja un any després vaig ser molt impulsiva al dir, bé, jo també tinc ganes de fer coses. I de fet sempre ha sigut així, tota la vida he fet coses i n'he continuat fent, i llavors vaig fer *Laia*, que va ser la meua primera coreografia i que, a més a més, la vam fer fins i tot al Palau de la Música, que me'n recordo. I a més hi ha una crítica molt bona (riu), ara me'n recordo. *Laia*, doncs sí, me'n recordo, la vaig acabar el mateix dia de l'estrena, recordo l'ajut dels membres de la companyia i de la Dinora animant-me perquè faltava un tros (riu). Crec que va ser una bona experiència i que d'alguna manera era com posar en pràctica els coneixements d'aquell moment. Me'n recordo també que estava molt inspirada en *Les ones* de la Virginia Wolf, amb les estructures, i me'n recordo que era el transcurs d'un dia, el transcurs d'una vida. Òbviament va ser una actitud també molt valenta per part del BC.B. no?, de donar l'oportunitat a la gent, però em sembla que en aquells moments ho fèiem tots tot, no? I aleshores és la manera que n'hem après aquesta primera generació, no?, a la carretera, tots. Vull dir que ara en pots aprendre a tallers, a altres escoles, a l'Institut..., allà era sortir a la pista directament, aprendre dels teus companys. (...) També recordo molt que tenia alguns duets amb la Dinora i sempre dic que em va ensenyar molt a estar a l'escenari, la Dinora. A la peça *Bases* teníem un tros que ballàvem ella i jo, i recordo molt l'energia juntes. Jo era molt joveneta i recordo molt com m'acompanyava amb tot l'esverament que jo portava.

3- Quins aspectes consideres importants, en relació amb la dansa contemporània en els seus inicis al nostre país?

Jo penso que en aquells moments el que passava és que teníem una oportunitat de reconstruir el país, reconstruir la cultura, i era un moment molt fort d'identitat. Penso que la manca de coneixement, de formació, de tècnica, de professors, se suplia amb les ganes de construir, amb la necessitat de parlar en un moment en què et deixaven parlar. Eren uns moments, els de la mort de Franco, els moments d'autogestió, el model dels grups de teatre, els col·lectius, tot era col·lectiu. Va ser una època que va afavorir la creació i, per tant, la dansa contemporània al nostre país es va veure afavorida per això, per aquesta pàgina en blanc i aquesta necessitat de trobar la pròpia identitat, la teva manera d'escriure, la teva manera de fer, no? Penso que per això ha donat tan bons fruits aquesta generació, d'aquesta època. Perquè, encara ara, moltes coses es basen en el que ha fet aquesta generació. És lògic, és un moment històric excepcional que ens ha tocat viure. Jo trobo que és molt més difícil a vegades quan tens gent molt forta a davant perquè, per un cantó, tens la gent que ha escrit les coses, però llavors els has de seguir a ells. O sigui que, per una banda, la falta de mestres ens obria les portes a descobrir coses, a veure coses i atrevir-te a fer; té avantatges i desavantatges. Jo trobo que en el fons van ser uns moments bons i llavors ja depenia una mica de cadascú. Reconec que per mi ha sigut fantàstic poder triar els meus mestres. El fet que no fossin allà, doncs me'ls vaig haver de buscar i també buscar-me els meus propis referents. Per tant, jo l'època la trobo una època molt bona i el resultat és que s'ha arribat fins aquí sense gens d'ajut perquè d'ajut n'hi hagut molt poc en tot aquest temps.

4- Respecte als conceptes creatius coreogràfics d'innovació, assenyala els que consideris que van ser una aportació del BC.B a l'àmbit de les arts escèniques?

Personalment, jo crec que el BC.B. tractava de tenir un model que en aquell moment no existia en el nostre país, però intentava en el fons tindre un model tradicional de companyia encara que per Barcelona això no existís; no existís en el sentit que no n'existia cap, no? Però encara hi havia una sèrie de conceptes sobre com funcionar, etc., que partien com a bastant tradicionals però que alhora era molt important que hi fossin, perquè no existien models. Penso que encara avui en dia ens passa. Penso que al no haver tingut certs models de companyia de repertori (quan dic tradicional em refereixo a

companyia de repertori), al no haver tingut una companyia de repertori, això encara manca en aquest país i és un forat que a l'hora de parlar de polítiques culturals i d'ajudar els joves o els creadors, com que no s'ha identificat bé to el que hi ha d'haver en un paisatge, perquè en un paisatge hi ha d'haver de tot, ah... això és un embolic.

5- En què creus que ens va afectar la situació sociopolítica a les activitats de dansa entre els anys 70 i 80? I per què?

Jo crec totalment. Crec que la nostra generació, sense haver viscut aquest moment social i polític diguéssim de... llibertat i de retrobar la identitat i d'una manera pròpia de fer les coses, sense això, la pobresa que hi havia en aquell moment ens hagués fet marxar del país i anar a estudiar més, a aprendre més coses. Però era, alhora, la generació que ens quedàvem a les mans un país per construir i, en canvi, amb molts pocs mitjans per anar-te'n fora, no hi havia beques, no hi havia res. Tenies moltes coses a dir, llavors jo penso que aquest moment sociopolític que es vivia ajudava a reafirmar-te i a voler construir aquest país, cosa que penso que a la gent de la dansa realment ens ho han fet pagar molt, molt, molt car, perquè jo recordo quan parlàvem abans de *Passacaglia*, a Colònia, jo recordo que aquell any Heura també va presentar tota una sèrie de coses, no sé si era l'any que hi havia també el Galotà (es refereix a un coreògraf francès), i clar, un Galotà tornava a França i tenia un centre coreogràfic. I d'això han passat, gairebé trenta anys? (riu), i sí que hi ha coses, hi ha molta gent que s'hi dedica perquè una generació fa escala d'una altra i tots aprenem dels altres, òbviament. Però jo sento que estic igual, començant, invertint-t'hi el mateix per poder continuar. Per tant, ens ho han fet pagar molt car, però bé, si tenim ganes de fer-ho...

6- Quin paper va jugar el BC.B en el marc cultural de Catalunya? I per què?

Penso que en aquest sentit el BC.B. va complir un paper important en el sentit que podia, per un cantó, donar l'oportunitat a molts coreògrafs de mostrar el seu treball i a molts ballarins de treballar-hi. Era un tipus d'estructura que era necessària. Jo, per exemple, el que em passava en aquell moment és que tenia moltes més ganes de fer un

treball d'autor. I quan parlo de tradicional em refereixo més a model de companyia de repertori, però que no obstant era important que hi fos, no? I sobre el model d'autogestió en aquell moment, el que passa és que tots érem una mica autogestió. Jo recordo que després, en veure com vaig fer la primera peça, no em vaig atrevir a dir que feia la coreografia. Recordo que vaig posar "coordinació artística", vull dir que ens feia vergonya, perquè eren uns moments una mica com l'aire dels temps, no? El fons aquestes autogestions a tot arreu, a totes les estructures eren una mica... Hi havia gent que agafava uns rols i una altra que n'agafava uns altres claríssimament, però ens havíem de dir tots col·lectius, autogestió, perquè tots aportàvem coses, estàvem construint-ho tot i ens costava assumir els papers. Jo crec que és important el paper que això va fer en aquell moment, però que el BC.B tenia ganes de cobrir aquest espai de companyia de repertori.

Penso que dificultats per existir en aquella època n'hi havien moltes, però que el sol fet o el fet important de buscar-se el seu lloc, d'estar present, i de donar a conèixer els treballs dels coreògrafs i els ballarins, o sigui, potenciar que això podia existir, a mi em sembla molt important, em sembla molt important el paper que va tenir.

- 7- Consideres que en l'espai que va de 1977 a 1987, precisament quan el BC.B es va desenvolupar a Catalunya, l'ensenyament de la dansa a l'escola estava present? I per què?

A l'escola pública la dansa crec que no existia en absolut i a nivell d'escoles privades també era ben pobre el que hi havia. Estava molt, molt malament. És com si no hi hagués una generació anterior, cosa que és mentida perquè, òbviament, hi ha excepcions i hi ha persones concretes en el món de la dansa clàssica, en el món del flamenc i en el món del contemporani que són referents però, bé, es compten amb els dits d'una mà. I, clar, és molt difícil si no ve de l'escola que això... no només pels que després han de ballar, no només per la formació de la professió, sinó per la formació de públic. Recordo totes les campanyes de "La Caixa a les escoles", tot aquest tipus de feina, que els nens eren molt incívics i suposo que els va anar molt bé això. I això ho notes, depèn de quina regió d'Espanya els veus si han tingut una política cultural a l'escola, de veure

espectacles o d'apropar-los-hi, tant si és dansa com si és altres coses, ho notes per com es comporten, una mica la manera de rebre, de llegir les coses, etc.

8- Recordes el Festival Iberoamericà Òscar López?

No, no. Me'n recordo molt de l'Òscar López perquè vaig compartir aquesta primera època, aquest any i mig que vaig estar amb la companyia, les actuacions. També aquell any va sorgir i es va treballar molt aquell viatge a Mèxic que organitzava, em sembla, l'Anselmo (es refereix a Anselmo García, manager del BC.B), però que un munt de companyies vam estar actuant per aquí Barcelona per recollir fons per a aquest viatge. No recordo com anava, però va ser molt bonic, es van presentar i llavors recordo que vam compartir molts dies junts també. Tinc moltes fotos i me'n recordo molt d'ell, la veritat, però del Festival no me'n recordo. Sé que hi ha molta gent dels que s'han quedat ara aquí que ho han fet gràcies a la seva participació en el Festival, no?, per tant va ser un pont (això em sembla important).

GILBERTO RUIZ-LANG

Entrevista realitzada per Amèlia Boluda l'1 de març de 2005 a l'Ateneu Barcelonès

Aquesta entrevista va ser filmada i posteriorment transcrita. És una llarga conversa que vam mantenir amb el que havia estat durant molts anys professor i coreògraf del Ballet Contemporani de Barcelona i que va morir pocs anys després.

1-Com vas conèixer el Ballet Contemporani de Barcelona?

El Ballet Contemporani de Barcelona el vaig conèixer a l'Institut del Teatre. Jo era professor de l'Institut del Teatre i aquella època era bastant tranquil·la. Les classes eren a la tarda i el matí era per preparar-les. I si no ho recordo malament el BC.B tenia una aula adjudicada per fer els seus assajos, i jo estava preparant les meves classes i ells assajant.

2- Cita algunes de les coreografies del BC.B que vas tenir l'oportunitat de veure.

Home, com que vaig treballar bastant amb el BC.B tinc coreografies que eren del meu repertori fetes abans a Londres com *Penélope*, *Andrómana*, *Sin estruendo y con gemido*, i d'altres com *Passacaglia* o *Muda imagen de la muerte* o *Retorno a la sombra*, que les vaig crear directament amb els ballarins i amb la companyia. En recordo tantes del BC.B... *Amants*, *La dona en sa vella casa*, *Zebra*, *Plexiglàs*, que vas fer tu, Amèlia. És que van ser tantes... *Cal·ligrama*, que va fer la Dinora.

3- Quins aspectes consideres importants, en relació amb la dansa contemporània en els seus inicis al nostre país?

Recordo una anècdota d'una ballarina, Elisa Huertas, que en un aniversari em va dir que aquí hi havia una gran capacitat i que jo vaig ser com una mena de llumí que vaig fer foc, el material hi era.

L'experiència que vaig tenir quan vaig arribar és que hi havia gent molt preparada, amb molt de talent, i que el que havia de fer era donar confiança i estimular la gent perquè ho cregués i es veiés capaç de portar-ho endavant. Jo crec que molt ràpidament es va desenvolupar un moviment molt interessant, molt sòlid, i, a part, una cosa molt maca: de seguida va fer eclosió; no es va limitar a la creació de dos grups, van passar coses molt diferents. La gent vivia l'experiència del grup i potser arribava un moment que necessitaven una altra experiència i marxaven i feien el seu grup, o recordo que anaven a fora però, de seguida es va crear un teixit creatiu.

Home jo crec que el Ballet va fer una progressió normal, que era una companyia de gent jove amb molta il·lusió, que potser encara estaven més arrelats a formes de fer d'abans, i de mica en mica es van anar transformant perquè ens deixàvem influenciar per l'entorn, l'entorn local i l'entorn internacional.

4- Respecte als conceptes creatius coreogràfics d'innovació, assenyala els que consideris que van ser una aportació del BC.B a l'àmbit de les arts escèniques.

Doncs coses com començar a fer peces en què el ballarí pogués participar en l'aspecte creatiu, peces que sortissin amb material de la improvisació, començar a tenir més interacció amb el fet teatral o que la paraula pogués formar part de l'espectacle, doncs tot això ha estat una acció interessant. Jo crec que més d'una vegada va provocar estímulo en el món teatral. Recordo una vegada que l'Albert Vidal va venir a veure un espectacle, en aquest cas era d'Heura, i va veure coses que a ell li van sobtar bastant, perquè ell no estava acostumat que la coreografia pogués abordar temes d'aquesta forma, i concretament el BC.B també va fer més d'una peça on va fer propostes estimulants en l'aspecte de la relació amb les músiques, la relació amb la paraula, amb contacte amb les arts plàstiques, que també van ser interessants.

5- En què creus que ens va afectar la situació sociopolítica a les activitats de dansa entre els anys 70 i 80? I per què?

No sé si el que em preguntes va exactament per aquí, però nosaltres hem viscut, com tu saps bé, en el regne d'en Jordi Pujol, que era un poder d'un home eficaç en molts aspectes, ben intencionat en molts aspectes, però amb una visió molt casolana i provinciana. Jo tinc una anècdota de la seva filla, que ballava, i li va arribar a preguntar davant dels seus amics: a part de ballar, en què treballes? Concebien la dansa com una cosa decorativa, i jo crec que l'actitud de les autoritats locals ha estat sempre d'una manca d'imaginació i de rigor de com aprofitar l'immens talent que aquest país ha produït. El talent és evident que hi és. És tan evident que molt d'artistes d'aquí han marxat i han estat importants com a ballarins o coreògrafs en altres països, i aquí aquesta característica és una política cultural molt poc imaginativa, molt pobre, poc dinàmica, mira, és com dir "que no es queixin massa".

6- Quin paper va jugar el BC.B en el marc cultural de Catalunya? I per què?

El BC.B va ser important pel que va fer, perquè va ser una de les companyies més tenaç i molt treballadora. Perquè si fem estadística, la mitjana de les representacions del Ballet Contemporani era de les més altes d'Espanya. Hi havia anys que es ballava 90 vegades, no com altres companyies, que ho havien fet 20 vegades, 10 vegades. Això ja era molt important. En molts indrets el Ballet Contemporani va ser la primera experiència en

dansa contemporània per a moltíssima gent. Hi havia, és clar, molts teatres importants, com el Teatre Principal de Zaragoza o el Centre Cultural de la Villa de Madrid, però clar, també es feia en pobles petits. Jo admirava molt els ballarins, perquè deia: com es pot ballar en aquest escenari tant petit i descalç? I es ballava. I després la campanya a les escoles que era enorme. Tants nens van tenir contacte amb la dansa. I després tenien la possibilitat de fer preguntes i emetre el seu concepte de la dansa. Cosa que ara és bastant més pobre, en el segle XXI! Sí, es van fer molts espectacles infantils. Jo li tinc molt d'afecte al que vaig fer, *El petit teatre del gran univers*, perquè era molt simpàtic, però diguem que el que més em va deixar satisfet va ser fer possible que vingués un amic meu mexicà eradicat a França i que va aportar *Viatge en Mosaic*, de l'Alex Witzman Anaya . Aquest va ser important, ja que era un espectacle molt bonic, molt interessant, amb una estructura molt sòlida, amb una recerca de moviment, amb una música feta especialment, i una cosa important: que era la primera vegada que es feia una coreografia per a nens, i això després va fer escola. Perquè el que havíem fet abans, bé, també era per a nens, però abans s'adaptaven coreografies o es trobava el material més idoni o menys dolent per a nens. Aquest era un espectacle pensat per a nens com a éssers molt intel·ligents. No precisament contes de fades, perquè era abstracte, rigorós i molt imaginatiu. Va crear escola, perquè a partir de allí tots van començar a crear espectacles pensats per als nens.

7- Consideres que en l'espai que va de 1977 a 1987, precisament quan el BC.B es va desenvolupar a Catalunya, l'ensenyament de la dansa a l'escola estava present? I per què?

Home, jo crec que no, perquè sincerament jo em vaig quedar en el món de l'Institut del Teatre, i la gent jove que teníem era de l'Institut, però que jo sàpiga, que a les escoles hi hagués un ensenyament de la dansa, no. Encara és una cosa que sempre que he estat en una taula rodona o quan feia de president de l'Associació de Professionals de la Dansa de Catalunya, sempre ho deia: que l'experiència de la dansa és meravellosa i que tenir clar que la dansa, no com formació per a professionals sinó com a experiència humana, és molt enriquidora i molt integradora en el món dels nens.

8- Recordes el Festival Iberoamericà Òscar López?

Hi ha coses que la gent jove es pensa que han sorgit del no-res, o perquè sí. Encara hi ha concursos coreogràfics que serveixen perquè tinguin l'estímul que els guanyadors siguin reconeguts. Moltes vegades passa que per al guanyador és el punt de partida d'una carrera professional i l'Òscar López jo crec que va ser el primer concurs coreogràfic que era un altre concepte, i a part era obrir-se a Iberoamèrica, i vam tenir contacte amb altres formes de concebre l'art i la dansa i va ser un estímul importantíssim aquí.

També, quan vam fer aquesta gira a Mèxic, doncs, no sé com dir-ho, estàvem molt orgullosos, perquè els mexicans estaven molt impactats que Espanya, que encara tenia un tarannà de país tancat, amb principis de la postdictadura, ja tingués un moviment tan original i tan sòlid, perquè quan vam anar a Mèxic ja hi havia el Ballet Contemporani de Barcelona, Heura, Cesc Gelabert i Lidia Azzopardi, i, clar, vam provocar alguna cosa. I, per exemple, amb les coreografies, no tenia clar el que faria, però sí que tenia clar el que no volia tornar a repetir, posava nous reptes: sigui amb la paraula, sigui amb la pintura, sigui amb la forma, per exemple, amb *Muda imagen de la muerte*, com presentar aquest paisatge de conflictes profunds de la personalitat, amb una suavitat com de somni; amb aquests estímuls anàvem descobrint...

De Gilberto Ruiz-Lang se'n conserva al Fons BC.B una altra entrevista gravada el juny de 2006 al Teatre Lliure de Barcelona.

RAMON OLLER

Entrevista realitzada per Amèlia Boluda el juliol de 2007 a l'Institut del Teatre de Barcelona.

Aquesta entrevista es va realitzar de forma molt distesa al despatx del Ramon Oller a l'Institut del Teatre, quan era director del Conservatori Professional de Dansa. Disposava de poc temps, però al final el Ramon va dedicar molt més del previst a parlar

dels inicis de la seva trajectòria al Ballet Contemporani de Barcelona i el desenvolupament de la dansa contemporània al nostre país.

1. - Com vas conèixer el Ballet Contemporani de Barcelona?

Vaig conèixer el Ballet Contemporani de Barcelona l'any 1979, en una època en què jo venia d'Esparreguera. La dansa la tenia posada dins d'un altre parany, d'una altra marca, era la dansa clàssica, estava estudiant amb Joan Tena. El que jo feia era teatre, i la dansa contemporània no sabia on ubicar-la. Més aviat, no és que no la conegués, però no tenia coneixement que a Barcelona hi hagués tant de moviment. Van ser el Josep Muntanyès i el Miguel Montes, no sé com va ser, en un curs d'aquests de teatre, em van dir d'anar a veure una funció del Ballet Contemporani de Barcelona, que era justament de les del principi, amb unes coreografies de les que només tinc imatges, sols records, no recordo ni tan sols els noms, però aquí jo vaig agafar la curiositat per saber què era la dansa contemporània. Vaig continuar els meus estudis d'interpretació, vaig entrar a l'Institut del Teatre, i un any després és quan sí que tinc un record molt clar, al Palau de la Música Catalana, del *Passacaglia* del Gilberto Ruiz-Lang. I, evidentment, una coreografia que jo sempre li he dit "la dona de Londres" [es refereix a la *Dona en sa vella casa*], perquè també em va impressionar. En aquell moment jo tenia disset anys, i tinc record d'imatges, però els noms em queden menys gravats. Jo tinc la imatge de veure alguna cosa que més tard m'ha vingut a la memòria durant la meua vida i ha sigut una de les meves expressions. De la coreografia de *La dona en sa vella casa*, el que més recordo és una imatge que era molt, per a mi, dintre del tractament de la dona d'una altra manera, una cosa que per a mi era molt diferent al que jo havia pensat i vist, i més que res el que tinc no és l'argument sinó la mobilitat, i això per a mi era molt important. L'argument, realment, en aquelles èpoques ni m'agradava buscar-lo, m'agradaven molt les coses que m'impactaven, que m'emocionaven. El que sí que recordo molt és l'emoció, igual que amb el *Passacaglia*; tenia constantment una emoció que em feia estar atent i voler vibrar. Però el que he de dir és que he d'agrair que vaig conèixer un món de la dansa contemporània que jo no coneixia perquè venia més de fer interpretació, que feia des del principi, al meu poble, fent teatre *amateur*, després a l'Institut fent interpretació, però mai havia vist la dansa com una expressió tan gran. Jo sempre l'havia fet des de petit per una preparació física, primer fent Dalcroze a l'Institut Llongueras, després fent dansa clàssica per mantenir el cos, i el que sí que trobo és que

veig una altra manera d'expressar-se en el Ballet Contemporani de Barcelona, i això hi ha algunes edats en què et queda a la retentiva.

2. - Cita alguna de les coreografies del Ballet Contemporani de Barcelona que vas tenir l'oportunitat de veure.

De la coreografia de *La dona en sa vella casa*, el que més recordo és una imatge que era molt, per a mi, dintre del tractament de la dona d'una altra manera, una cosa que per a mi era molt diferent al que jo havia pensat i vist, i més que res el que tinc no és l'argument sinó la mobilitat, i això per a mi era molt important. L'argument, realment, en aquelles èpoques ni m'agradava buscar-lo, m'agradaven molt les coses que m'impactaven, que m'emocionaven. El que sí que recordo molt és l'emoció, igual que amb el *Passacaglia*; tenia constantment una emoció que em feia estar atent i voler vibrar. Després he vist moltes coreografies del BC.B, vaig veure *Zebra*, vaig veure..., de fet crec que tots els programes de després del BC.B els he vist, i no vull anomenar coreografies perquè me'n deixaré moltes. N'he vist com a professional de la dansa, quan vaig tornar de fer estudis fora, sempre he seguit, i vaig seguir tota una sèrie de coses que em van agradar molt. Era la meva professió, i crec que en aquella època érem tots molt curiosos, érem molt atents, i sobretot érem molt respectuosos, com a balladors, amb els altres. Jo no recordo mai una estrena on no hi hagués un 80% de la professió. I avui en dia, en una estrena de vegades hi veus un 10%, un 3%, o no hi veus ningú. I pot ser, eh, no passar res, però aquell era un moment en què tots havíem de veure què feia l'altre, i també respectàvem molt el que feia l'altre, encara que critiquéssim, encara que ho poséssim en dubte. Però era sempre des del contrapunt. Mai des d'una cosa que de vegades pot passar, que és l'anul·lació. Era sempre contrapunt, i sempre havia estat per a mi molt important ser a les estrenes, igual que a les d'altres companyies. Es va fer molta dansa a Catalunya, i a La Fàbrica, un espai en el qual jo tornava a fer classes, hi havia el Cesc i la Lidia (Cesc Gelabert i Lidia Azzopardi), la Lidia acabant de fer *Zebra*, després el Cesc va fer *Valeri, cor de lleó*, i en aquell moment, en aquell impàs, jo era alumne de la Lidia, estava estudiant amb la Lidia. Jo coneixia el Ballet Contemporani de Barcelona. Havia fet *Dos dies i mig*, que va guanyar el Premi Tórtola Valencia, i és quan el BC.B em demana que la posi, que la deixi al repertori. Per a mi era una cosa bastant..., ara vist des de la distància, com bastant anormal. Era la primera peça que feia,

que tenia un premi, i la deixava en repertori; una cosa que després a la vida, i al llarg de la professió, he fet molt. Però per a mi aquella experiència era molt nova, molt diferent. Perquè no era treballar amb un grup de companys, sinó era treballar amb una companyia professional, que et tractaven com un company, però era una companyia professional, i hi havia poques companyies professionals en aquell moment.

3. -Quins aspectes consideres importants, en relació amb la dansa contemporània en els seus inicis al nostre país?

Jo penso que la dansa contemporània va tenir una cosa molt important, que va ser canviar alguna cosa que estava molt establerta en el teatre. El teatre havia fet molta innovació, molta renovació, havia sigut un col·lectiu que havia impulsat molt el canvi de... grups com Els Joglars, Els Comediants, el Lliure. I llavors, la dansa, per a mi, va fer un pas endavant, per ella mateixa, la dansa contemporània, que en aquest país fins als vuitanta, setanta-vuitanta, no canvia gaire la imatge, perquè sempre és la imatge de la dansa clàssica, o la dansa de gent que està buscant però no li saben posar nom, i als setanta jo crec que se li posa un nom, que és "dansa contemporània". I amb molt respecte pel passat. Jo el que sempre he tingut és molta curiositat: veure el treball que va fer el Ramon Solé, veure tot el que va fer una sèrie de gent que és molt important perquè si no nosaltres no existiríem. I penso que la història s'ha de tenir molt en compte, perquè si no es cometien els mateixos errors, i no evolucionen. I a sobre, tampoc veus que has tingut encerts. Però als vuitanta hi ha una efervescència que ho canvia tot, i jo crec que és molt important per al canvi social de Barcelona, de Catalunya, i d'Espanya. I des de Barcelona es va fer molta cosa per a tot l'Estat espanyol. Perquè no deixa de ser que als vuitanta comencen moltes companyies noves, hi ha el Cesc Gelabert, Lanònima, Mudances, Metros, tots comencem una mica, cadascú amb una generació diferent, però a fer un treball en comú, que el Ballet Contemporani de Barcelona havia fet prèviament, amb Heura. Jo sempre recordo que eren les dues companyies que tenies de base, que tenies d'imatge. I per això dic que, sempre, amb molt respecte. Per mi és algo molt maco veure al carrer Domènec un mateix edifici, en el qual hi havia una planta on estava el BC.B, i una altra on estava Heura. I sempre es podia compartir tot, encara que fos molt diferent la manera d'abordar la dansa. I avui en dia, jo no sé si la gent sap on està cada estudi de les companyies, i això penso que de

vegades pot ser perillós. És molt bo perquè cadascú fa el seu treball individual, però pot ser perillós perquè separen tant que ja no saps amb qui comparteixes. I durant molts anys he compartit més la professió fora, amb gent de fora, que no amb gent del meu propi país. I en aquell moment, no. En aquell moment la dansa va fer que el moviment cultural fos molt gran. Hi havia molts artistes que es van apuntar a donar; no s'aprofitaven sinó tot el contrari, aportaven coses a la dansa. Pintors, escriptors, músics. Jo penso que els treballs que es van fer a partir de llavors van ser molt bons, amb col·laboracions que existeixen fins ara, com Carlos Santos amb el Cesc Gelabert, i amb l'Òscar Roig, vull dir que són col·laboracions que han sigut punteres, i ara tot això ja es veu amb la distància. Vull dir que abans semblava que els col·lectius era com si fossin els amics. I no, són els artistes que col·laboraven. I ara sí que es pot dir.

Jo penso que el BC.B va aportar una cosa molt important dintre de l'àmbit escènic en aquell moment, i és que era, en el bon sentit de la paraula, una companyia de repertori. Es feia un producte que moltes vegades eren espectacles de tres peces, de dues peces, o espectacles sencers, però quan eren espectacles de diversos coreògrafs, és una cosa que després diem que és una fórmula molt actual, però és una fórmula que ja es va fer als setanta, i als vuitanta. El BC.B ja ho feia. I era una companyia de repertori en la qual no baixava la qualitat a partir del repertori, sinó tot el contrari, guanyava el fet que hi havia moltes representacions de coreògrafs diferents. Primer coreògrafs que estaven treballant en el mateix BC.B, i coreògrafs que venien de fora a fer. Penso que és una de les primeres companyies que fa venir a un coreògraf convidat de fora a treballar per a aquell col·lectiu de ballarins. Cosa que ara hi ha molta gent que ho ha formulat, però és una cosa que hem perdut. Ara són companyies d'autor, i tenim companyies d'autor boníssimes, amb tots els meus respectes, però s'ha de buscar també el referent de la companyia que fa repertori, que fa repertori de diferents autors. No és una companyia d'un autor, com pot ser la companyia Metros, que és la meua, en la qual es fa el treball meu. No deixa de ser important que hi hagi una companyia de repertori. I en aquell moment el BC.B va donar això. Socialment era important perquè hi ha molta gent, hi ha molt públic, a qui li agrada veure aquest tipus d'espectacles, amb diversos coreògrafs, amb un tipus de vocabulari molt més definit, i, clar, sobretot tenir aquesta cosa d'un repertori de diferents coreògrafs, no d'un sol estil.

Per a mi, la Transició dels anys setanta i vuitanta va ser una cosa bastant dura. No deixa de ser que a mi el 1976 m'agafa encara fent la EGB, però com que vinc d'una família

d'un poble molt petit, d'un poble molt compromès políticament, molt compromès amb una sèrie de coses socials, vaig viure molt una Transició en la qual es desitjava un canvi. Però hi havia moments que no podia ser, perquè no hi havia pressupostos a nivell polític, acabàvem de deixar una dictadura, i és un moment molt eufòric però molt dur. No canvien d'un dia per l'altre les coses, i jo penso que el canvi s'ha vist més els anys noranta, que no en els setanta i vuitanta. Però tots érem uns lluitadors, i hi va haver una efervescència molt gran, però xocàvem moltes vegades amb el fet que no hi havia diners. Penso que la riquesa tan gran que hi havia a nivell creatiu, a nivell d'entusiasme, a nivell de crear una professió, que no s'havia creat encara (fer de la dansa una professió), espero que ara, als anys 2000, la gent nova, la gent que ha de fer el relleu, ho tingui clar. Que són professionals, però ells s'han de fer la professió. La professió no l'han de buscar a l'exterior. I nosaltres ho teníem tot claríssim. Havíem de fer la professió. I quan venia jo, hi havia ja gent d'una altra generació (jo sempre dic que jo pertanyo a la tercera o quarta generació que volia fer dansa contemporània, no era la primera), i si no hi hagués hagut aquella gent, nosaltres no podríem començar. Quan jo vaig arribar a Barcelona, ja hi havia La Fàbrica en marxa, i moltes altres coses, el BC.B, Heura, però el que no hi havia era una consciència política. A la gent li agradava, veien que era una cosa que havien de fer, però a l'hora de la veritat no volien apostar. Potser perquè no ho entenien, eh. Jo sempre recordo que deien "el públic no hi va", però és que "el públic no sap que es fa". I és el mateix que jo vaig dir, jo no ho sabia. Jo no sabia ni que era una professió que podia fer. I als anys setanta i vuitanta penso que la gran lluita va ser això, trobar un espai, un pressupost, deslligar-nos de les "variedades" (que encara recordo el primer cop que vaig tenir un contracte que posava "circo, variedades y toreros"). I això sempre és dur.

Jo penso que el paper que va jugar el BC.B en el marc cultural de Barcelona, com deia abans, va ser donar aquest tipus de companyia de repertori, i aportar una sèrie de coses, com donar un espai en el qual hi havia professionals que s'havien de fer. Hi havia uns professionals que havien d'entrar en nòmina, una gent que havia de treballar. Eren les primeres vegades que algú..., jo recordo quan vaig arribar amb el Cesc i la Lidia, que l'Anselmo (García) em va dir "no t'interessa treballar l'any que ve?", i això era una paraula que no..., aquí a Barcelona algú que et proposés treballar del món de la dansa era difícil, sempre et deien "vols venir a provar?", no era "t'interessaria treballar?". Una cosa que a França m'havia passat, una cosa que en un altre espai sí, però aquí no. I

penso que això el Ballet Contemporani de Barcelona sí que ho va aportar, perquè era una companyia més coberta, més adient per fer una companyia de repertori, que no era un col·lectiu de gent que volia treballar, sinó un col·lectiu de gent que volia treballar però que també buscava unes condicions: laborals, un estudi, fer un repertori, tenir una presència, haver de fer moltes actuacions per poder sobreviure. I penso que tot això li va donar aquesta cosa, crear una xarxa de treball.

Jo recordo que l'ensenyament de l'escola pública en aquell moment era molt dolent, molt precari, i amb unes mancances bastant grans. L'únic que hi havia, i me'n recordo sempre, era "La Caixa a les escoles", programes molt paral·lels que es feien per fer i fomentar la cultura dins de l'escola normal, i per tenir dins dels estudis. I recordo aquelles campanyes, que eren de vegades més indicades per a teatre, i que el BC.B sempre havia estat dins d'aquestes campanyes. Per crear primer tot un circuit realment professional, vull dir per crear llocs de treball, però també per anar a desenvolupar un treball cap al nou públic. I penso que això les companyies que ho van començar a fer tenen molt valor, perquè en aquell moment l'educació dins de les escoles, no és per res més, però és que veníem d'una Transició en la qual els mestres no havien canviat d'un dia per l'altre, sinó que volien canviar però de vegades ni podien. Recordo les campanyes escolars que es feien, per exemple, a Esparreguera, on es feia molt teatre però la dansa no va arribar fins que es van fer aquestes campanyes escolars. Jo recordo que sempre eren programes molt treballats, i molt cap al públic perquè conegués la dansa contemporània, no per fer un bolo de nens, com es deia vulgarment. Era per donar a conèixer la dansa contemporània, perquè era la manera que poguéssim subsistir tots, i que poguéssim continuar: aquell públic es faria més gran, després seria adult, després aniria al teatre, i avui en dia, de tota aquella generació, són molts els aficionats a la dansa que tenim ara.

4. - Recordes el Festival Iberoamericà Òscar López?


Jo en tinc un record molt bo, i a més com una cosa que va ser bastant important com a ballarí. Tinc un record de l'Òscar com a ballarí, després ja malalt, ficat en el món de no voler deixar la dansa, de donar-li una mica de coherència, d'amor i afecte. Perquè jo sempre recordo l'Òscar López com una persona que donava molt d'amor a la dansa, no tenia cap mala cosa per donar, i era un ballarí molt bo. Quan es va crear el concurs Òscar López va passar el que havia de passar, penso que va ser una trobada de molta

gent, sobretot les primeres edicions, en què la ciutat tenia una cita important, cosa que no teníem i que va imposar. Jo sempre recordo que era com de justícia que es digués Òscar López, perquè era un homenatge, i penso que va ser un homenatge constant fins a l'últim moment. Recordo en un dels últims festivals l'intercanvi amb el grup de Caracas, que després hi he tingut molta relació, però en aquell moment era un grup que es deia Danza Viva?, o Danza Abierta?..., Danza Hoy. I al cap de molts anys, treballant als Estats Units, amb una noia que es diu Gina, i que és la meva assistent, un dia al Ballet Hispànic de Nova York em ve un noi i jo li dic "no sé, pero me parece que ya te he visto bailar". I ens havíem trobat en el Festival Òscar López i no ens en recordàvem. Era un noi de Danza Hoy de Caracas, i en aquell moment, quan va arribar aquí, va ser com un revulsiu. No és que no es fes aquí, allò, és que no es veia d'aquella manera. I sempre aquestes cites, en aquell festival, van ser-hi. O recordo, per exemple, l'Olga Mesa, o gent que va venir de Madrid, i a partir de llavors ens coneixem. Jo penso que eren unes cites anuals on tots ens ajuntàvem, i això potser ara falta. És el que parlàvem de la soledat de la professió ara, que és una mica feixuc, sobretot per a la gent que ha de començar. A vegades sembla mentida, però abans hi havia l'Òscar López, el Tórtola Valencia, el Ricard Moragas, eren punts que donaven oportunitats a la gent que anava a fer les seves primeres peces, o també a la gent que estava molt consagrada i tenia molta inquietud. Fins i tot jo mateix vaig estar en un Festival de Òscar López.

12.2. ANNEX 2. Programes i altres documents

Programes del Fons BC.B

1977a

 <p>ballet contemporani de barcelona</p> <p>SALA MUNICIPAL D'EXPOSICIONS (Antiga Capella de l'Hospital de la Santa Creu) Carrer de l'Hospital, 56 Dies 3 i 4 a les 10 del vespre [1977] Amb la col·laboració de l'Ajuntament de Barcelona i de l'Institut del Teatre</p>	<p>1ª PART</p> <p>INICIACIO – G. Perotin i G. J. Cipriani coreografia – Cecília Ojeda i Dinora Valdivia. Elégic – Fauré coreografia – Núria Tejedor BASES – G. Perotin i G. J. Cipriani coreografia – col·lectiu</p> <p>2ª PART</p> <p>IMATGES – Loillet – coreografia – Isolda Barbarà SILENCI – sense música coreografia – col·lectiu SARINDA – música indu coreografia – Amelia Bolua DIVERTIMENT – Rossini coreografia – Isolda Barbarà</p> <p>INTERPRETS: Isolda Barbarà – Amelia Bolua – Maximo Hita – Oscar López – Cecilia Ojeda – Núria Tejedor – Dinora Valdivia.</p> <p>PROFESSORS INVITATS: Haydee Caycho i Gilbert Ruiz – Lang LUMINOTECNIA: Joan Escrichs SO: Ferran Aliot i Miquel Bonastre VESTUARI: Xaskya R. Regada – F. Simó REGIDOR: Albert Alvarez COORDINADOR: Anselm García Curado DIRECCIO: col·lectiu</p>	<p>LA DANSA HA SIGUT FINS FA POC UN ART DE LUXE. PER AIXO TE UNA EVOLU- CIO LENTA COMPARAT AMB LES ALTRES. HA ESTAT EN AQUEST SEGLE ON ES POT DIR QUE LA DANSA CREA NOUS ESTILS.</p> <p>EL BALLETT CONTEMPORANI DE BAR- CELONA ESTA FORMAT PER JOVES BA- LLARINS QUE ESTUDIAN LA FORMA D' ARRIBAR A UN ESTIL ACTUAL DINTRE D'UNA BASE CLASSICA. COMPOSAN I ES REGEIXEN ELLS MATEIXOS I EL SEU ART VOL CUMPLIR LA MISSIO, SI MES NO, D'APORTAR UN ESGLAO PER LA DANSA DINS EL NOSTRE PAIS.</p>
---	---	---

1977b

- 2 -

DAE DEPARTAMENT D'ACTIVITATS ESCÈNIQUES
DE L'INSTITUT DEL TEATRE
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA



**MOSTRA
DANSA INDEPENDENT**

teatre de l'institut

Baix de Sant Pere, 7

Dies 28, 29 i 30 de novembre i 2, 5, 6, 7, 12, 13, 14 i 16 de desembre
de 1977

Dimarts, 29 de novembre
Dimarts, 6 de desembre
Vespre, a les 9'30 h.

**BALLET CONTEMPORANI
DE BARCELONA (col·lectiu)**

El BALLET CONTEMPORANI DE BARCELONA (col·lectiu) neix de la necessitat de crear a la nostra ciutat un exponent de la Dansa Contemporània que estableixi contacte amb les classes populars. Els seus components reconeixen que la base fonamental de llur art resideix en la Dansa Clàssica, en el rigor de la seva tècnica, però a partir de llur imaginació i renunciant als rígids patrons anteriors, creen una nova dansa més espontània i més profunda.

El febrer de 1977 es va produir una escissió del grup inicial. El nou BALLET CONTEMPORANI prossegueix el seu treball de tècnics i ballarins, en règim d'autogestió.

PROGRAMA

INICIACIO	Música: Gerard Perotin - Guy Cipriani Coreografia: Cecília Ojeda - Dinora Valdivia
ELEGIE	Música: Gabriel Fauré Coreografia: Núria Tejedor
ANDROMACA 1975	Coreografia: Gilberto Ruiz-Lang
BASES	Música: Gerard Perotin - Guy Cipriani Coreografia: Colectiva "BCB"
SARINDA	Música: Clàssica Hindú Coreografia: Amèlia Boluda
IMATGES	Música: Loillet Coreografia: Isolda Barbarà
DIVERTIMENTO	Música: G. Rossini Coreografia: Isolda Barbarà

ACTUEN: Isolda Barbarà, Amèlia Boluda, Màximo Hita, Cecília Ojeda, Oscar López, Núria Tejedor, Dinora Valdivia.

1978a

El PLA D'ACCIÓ CULTURAL de l'Associació del Personal de "la Caixa" ha iniciat ja el seu caminar per les terres catalanes i és la quarta vegada que l'esforç dels associats ha fet possible la realització d'aquest programa. Un dia parlàvem del projecte i tot allò que començà l'any 1975 amb una mica de por, avui ja s'ha fet realitat. Volem arribar a tots els indrets del nostre país i de mica en mica hi estem arribant, i sabem de la bona acollida que han tingut en temporades passades les nostres activitats.

I així ens trobem de nou entre els nostres amics oferint-los un ventall de temes molt ampli, d'on poden escollir allò que més els interessi i en el què encara hi caben les noves idees que ells mateixos puguin donar-nos.

L'experiència ens ha fet profunditzar en l'elecció dels temes, en la selecció de les actuacions dels que són senyalers de la nostra cultura. Hem escoltat a uns i altres i hem arribat a la conclusió de que el PLA D'ACCIÓ CULTURAL s'havia d'apropar més, molt més, als problemes locals de les nostres comarques, i que havíem de facilitar estudis profunds sobre problemes concrets. Les circumstàncies polítiques i socials han anat canviant i ja no ens ha de fer por baixar de la pura teoria a les qüestions pràctiques que ens envolten.

Si l'any passat oferíem la nostra actuació com una aportació al Congrés de Cultura Catalana, voldríem que aquest any fos un símbol de quelcom que s'ha fet i que almenys la continuïtat de l'esforç en serà una prova. Tot això i molt més es continuarà fent mentre l'Associació pugui comptar amb l'esforç generós dels associats que usen, podríem dir abusen, dels seus lleures per a dedicar-los a les coses culturals. L'assistència a l'acte que avui aquest programa anuncia demostrarà que el nostre treball no és inútil i que encara podem donar una mica més de llum. L'Associació i "la Caixa" es sentiran agraïdes si tot el poble, tot el barri, tota la Comarca en treuen profit.

BALLET CONTEMPORANI DE BARCELONA

El BALLET CONTEMPORANI DE BARCELONA (col·lectiu) neix de la necessitat de crear a la nostra ciutat un exponent de la Dansa Contemporània que estableixi contacte amb les classes populars. Els seus components reconeixen que la base fonamental de llur art resideix en la Dansa Clàssica, en el rigor de la seva tècnica, però a partir de llur imaginació i renunciant als rígids patrons anteriors, creen una nova dansa més espontània i més profunda.

El febrer de 1977 es va produir una escissió del grup inicial.

El nou BALLET CONTEMPORANI prossegueix el seu treball de tècnics i ballarins, en règim d'autogestió.

PROGRAMA

Primera Part

INICIACIÓ Música: Gerard Perotin - Guy Cipriani
 Coreografia: Cecília Ojeda - Dinora Valdivia

ELEGIE Música: Gabriel Fauré
 Coreografia: Núria Tejedor

ANDRÒMACA 1975 Coreografia: Gilberto Ruiz-Lang

BASES Música: Gerard Perotin - Guy Cipriani
 Coreografia: Colectiva «BCB»

Segona Part

IMATGES Música: Loillet
 Coreografia: Isolda Barbarà

SILENCI Cor col·lectiu

SARINDA Música: Clàssica Hindú
 Coreografia: Isolda Barbarà

DIVERTIMENTO Música: G. Rossini
 Coreografia: Isolda Barbarà

Actuen: Isolda Barbarà, Amèlia Boluda, Máximo Hita, Cecília Ojeda, Óscar López, Núria Tejedor, Dinora Valdivia, Álvaro Peña, Angels Margarit.

Vestuari: Xaskya.

So: Institut del Teatre. - Josep Sánchez

Llums: J. Escrisch.

ASSOCIACIÓ DEL PERSONAL
DE LA CAIXA DE PENSIONES



DANSA

a càrrec de

BALLET CONTEMPORANI DE BARCELONA

CANET DE MAR

13 de maig de 1978
a les 10 del vespre

TEATRE SALA ODEON

1978b



Menkes

FUNDADA EN 1950

ESPECIALIZADA EN ARTICULOS PARA LA DANZA

Mesonero Romanos, 14
(esquina Avda. José Antonio, 31)
Teléfono 231 12 28
MADRID - 13

Gregorio Balparda, 20
(Galerías Balparda)
Teléfono 43 99 31
BILBAO

Avda. José Antonio, 615
(Galerías Fayans)
Entre Pº de Gracia y Vía Layetana
Teléfono 318 86 47
BARCELONA - 7

Delegaciones en: Murcia, Palma de Mallorca, Santander, Valencia y Málaga



ballet
contemporani
de
barcelona

SALA D'ACTES DE L'INSTITUT FRANCÈS
Carrer de Moia nº 8

DIES 28, 29 i 30 de Setembre de 1978
a les 10.30 del vespre

*Amb la col·laboració de l'Ajuntament
de Barcelona i el "Club de Vanguardia"*

<p>Primer Programa, dies 28 i 30</p> <p>1ª Part:</p> <p>SORGIÑAK Músiques gregorianes, medievals i barroques Coreografia - Col.lectiu</p> <p>ÉLÉGIE Música - G. Fauré Coreografia - Núria Tejedor</p> <p>ANDROMACA - 75 Música de Percussió Coreografia - Gilberto Ruiz-Lang</p> <p>BASES Música - G. Cipriani i G. Perotín Coreografia - Col.lectiu</p> <p>2ª Part:</p> <p>LAIA (estrena) Músiques barroques Coreografia - Àngels Margarit</p> <p>DOS DINTRE D'UN Música - Scott Hoplin Coreografia - Gail Dockery</p> <p>MORPHEO Cançons Populars Coreografia - Cecília Ojeda</p> <p>SILENCI Sense música Coreografia - Isolda Barbarà</p> <p>OPCIÓ D'UNA DIFERÈNCIA (estrena) Música - Karl Orff Poesia - Rosa Càncer Coreografia - Amèlia Boluda, Anselm Garcia</p>	<p>Segon Programa, dia 29</p> <p>1ª Part:</p> <p>INICIACIÓ Música - G. Perotín i G. Cipriani Coreografia - Cecília Ojeda, Dinora Valdivia</p> <p>ÉLÉGIE Música - G. Fauré Coreografia - Núria Tejedor</p> <p>ANDRÒMACA - 75 Música de Percussió Coreografia - Gilberto Ruiz-Lang</p> <p>DIVERTIMENT Música - G. Rossini Coreografia - Isolda Barbarà</p> <p>2ª Part:</p> <p>IMATGES Música - Loeillet Coreografia - Isolda Barbarà</p> <p>SILENCI Sense música Coreografia - Isolda Barbarà</p> <p>SARINDA Música hindú Coreografia - Amèlia Boluda</p> <p>BASES Música - G. Perotín i G. Cipriani Coreografia - Col.lectiu</p> <p>OPCIÓ D'UNA DIFERÈNCIA Música - Karl Orff Poesia - Rosa Càncer Coreografia - Amèlia Boluda, Anselm Garcia</p>
---	--

ACTUEN: Isolda Barbarà, Amèlia Boluda, Giovanni Garcia, Sandi Gorostidi, Màximo Hita, Oscar López, Àngels Margarit, Núria Tejedor i Dinora Valdivia.

VESTUARI: Xaskya – R. Regada i F. Simó

LLUMS: Joan Escrichs

SO: Josep Sànchez i Baró

REGIDOR I COORDINACIÓ: Anselm Garcia i Curado

DIRECCIÓ: COL.LECTIU

BALLET CONTEMPORANI DE BARCELONA
carrer Alella 31, àtic 1ª
tf. 340 50 30 – B-16



ballet
contemporani
de
barcelona

19-VI-78

PROGRAMACIÓ PER L'ACTUACIÓ AL TEATRE PRINCIPAL DE MAÓ

1^a PART

- *SORGINAK* { Músiques gregorianes, medievals i barroques.
Coreografia-Col.lectiu.
- *IMATGES* { Música-Loillet.
Coreografia-Isolda Barbarà.
- *SILENCI* { Coreografia-Isolda Barbarà.
- *BASES* { Música-G. Cipriani i G. Perotin.
Coreografia-Col.lectiu.
- *OPCIÓ D'UNA DIFERÈNCIA* { Música-Karl Orff.
Coreografia-Amèlia Boluda i Anselm Garcia.

2^a PART

- *INICIACIÓ* { Música-G. Perotin i G. Cipriani.
Coreografia-Cecília Ojeda i Dinora Valdivia.
- *ELEGIE* { Música-G. Fauré.
Coreografia-Núria Tejedor.
- *ANDROMACA-75* { Música-Percusió.
Coreografia-Gilberto Ruiz-Lang.
- *SOMNI* { Música-G.W. Gluck.
Coreografia-Isolda Barbarà i Núria Tejedor.
- *MORPHEO* { Cançons Populars.
Coreografia-Cecília Ojeda.
- *DIVERTIMENT* { Música-G. Rossini.
Coreografia-Isolda Barbarà.

ACTUEN: Isolda Barbarà, Amèlia Boluda, Sandi Gorostidi, Màximo Hita, Oscar López, Angels Margarit, Jaume Soteras, Dinora Valdivia i Núria Tejedor.

VESTUARI: Xaskya.

LLUMS: Joan Escrichs

SÒ: Josep Sànchez i Baró.

REGIDOR I COORDINACIÓ: Anselm Garcia i Curado

DIRECCIÓ: COL.LECTIU

BALLET CONTEMPORANI DE BARCELONA
Alella, 31 àtic. Tel. 340.50.30

Amb el suport de la "CAIXA" i Joventuts Musicals de Maó

1978d

IV
**PLA D'ACCIÓ
CULTURAL**

DANSA

a càrrec de

**BALLET
CONTEMPORANI
DE
BARCELONA**

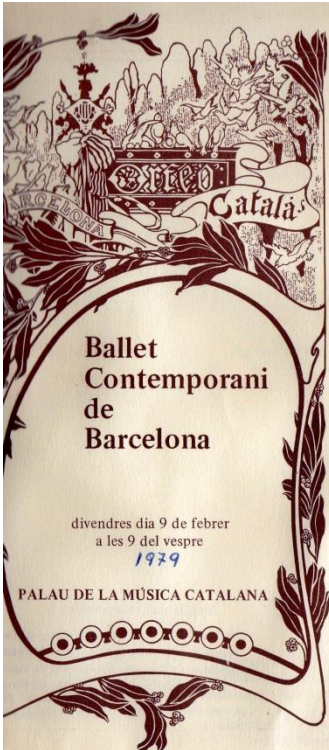
GRANOLLERS
27 de maig de 1978
a les 10 del vespre

CASINO

HI COL·LABORA:
TEATRE ASSOCIACIÓ CULTURAL

Amb el suport de la CAIXA DE PENSIONS
"la Caixa"
de Catalunya i Balears

1979a



Ballet Contemporani de Barcelona

divendres dia 9 de febrer
a les 9 del vespre
1979

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

PROGRAMA

Primera Part:

"LAIA" (1978) Músiques: J.S. Bach, Béla Bartok i Smetana
Coreografia: Angels Margarit

"ELS AMANTS"
(1977) Música: Kagel
Coreografia: Maria Rosas

"BASES"
Música: G. Perotin i G. Cipriani
Coreografia: Col·lectiu

Segona Part:

"ELEGIE"
(1977) Música: G. Fauré
Coreografia: Núria Tejedor

"ANDROMACA-75"
Música de percussió
Coreografia: Gilberto Ruiz Lang

"IMATGES"
(1977) Música: Loeliet
Coreografia: Isolda Barbará

"LA DONA EN SA VELLA CASA"
(1978) Música: Beethoven
Coreografia: Harris Antachopoulou
Premi 1978 "The Place", Londres.

Tercera Part:

"TEMPORAL"
(1978) Poema: Octavio Paz
Coreografia: Gilberto Ruiz Lang

"DOS DINTRE D'UN"
(1978) Música: Scott Joplin
Coreografia: Gail Dockery

"SILENCI"
Sense música
Coreografia: Isolda Barbará

"OPCIÓ D'UNA DIFERÈNCIA"
(1978) Música: Karl Orff
Poema: Rosa Cáncer
Coreografia: Amèlia Boluda i Anselm García

Actuen: Isolda Barbará, Amèlia Boluda, Máximo Hitó, Oscar López, Angels Margarit, Tony Martín, Sandi Gorostidi, Maria Rosas, Núria Tejedor, Dinora Valdivia

Professors invitats:
Gilberto Ruiz Lang i Barbara Kasprovicz

Vestuari: Xaskya - Menkes

Llums: Joan Escrichs

So: Josep Sánchez i Baró

Regidor i Coordinació:
Anselm Garcia i Curado

Direcció: Col·lectiu

Pròximes actuacions del Ballet Contemporani el febrer:
Dia 10 a les 10 nit: Cercle Catòlic de Molins de Cardener
Dies 14, 15 i 16 a les 10,30 nit: Institut del Teatre
(Pere les Tortes)

Balet Contemporani de Barcelona

14, 15 y 16 de Febrero, 1979
a las 10,30 de la noche.

II Mostra de Dansa

Primera Parte:

- "LAIA" (1978) Músicas: Bach, Bartok y Smetana
Coreografía: Angels Margarit
"ELS AMANTS" (1978) Música: Kagel
Coreografía: Maria Rosas
"LA DONA EN SA VELLA CASA" (1978) Música: Beethoven
Coreografía: Harris Antachopolou

Segona Parte:

- "MON INFANTIL" (1979) Música: Percusión ambiental
Coreografía: Colectiva con la colaboración
del "taller" de Gilberto Ruiz Lang.

Tercera Parte:

- "TEMPORAL" (1979) Poema: Octavio Paz
Coreografía: Gilberto Ruiz Lang
"DOS DINTRE D'UN ..." Música: Scott Joplin
Coreografía: Gail Dockery
"SILENCI" (1977) Sin música.
Coreografía: Isolda Barbarà
"OPCIO D'UNA DIFERENCIA" (1978) Música: Karl Orff
Poema: Rosa Càncer
Coreografía: Amèlia Boluda
y Anselm García.

Actuen: Isolda Barbarà, Amèlia Boluda, Sandi Gorostidi, Màximo Hita, Angels Margarit, Toni Martinez, María Rosas, i Núria Tejedor.

Profesores invitados: Barbara Kasprovicz i Gilberto Ruiz Lang.

Vestuario: Xaskya / Menkes.

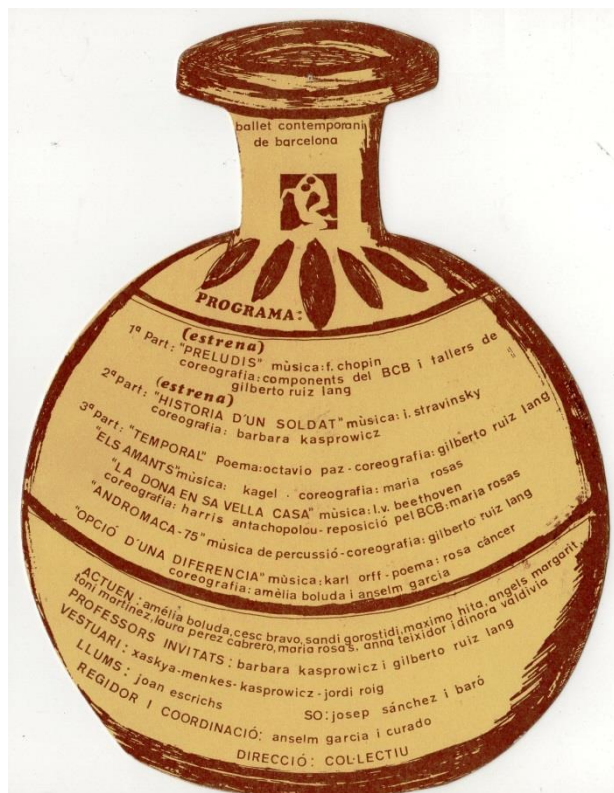
Llums: Joan Escrichs

Sonido: Josep Sánchez i Baró


Regidor y Coordinación: Anselm García i Curado

Dirección: Colectiva

1979c



1979d



**Ballet
Contemporani
de
Barcelona**

Del dimarts 22 de maig al
diumenge 27, ambdós inclusivus
a les 22.15 del vespre
1979

*PATI-JARDINS de l'antic
HOSPITAL DE LA SANTA CREU
c/ Hospital, 56 – Barcelona*

REPERTORI:

"ANDROMACA-75"
(1975) Música de percussió
Coreografia: Gilberto Ruiz Lang

"ELEGIE"
(1977) Música: G. Fauré
Coreografia: Núria Tejedor

"IMATGES"
(1977) Música: Loeillet
Coreografia: Isolda Barbarà

"DIVERTIMENT"
(1977) Música: G. Rossini
Coreografia: Isolda Barbarà.

"BASES"
(1977) Música: G. Perotin i G. Cipriani
Coreografia: Col·lectiu

"SILENCI"
(1977) Sense música
Coreografia: Isolda Barbarà.

"DOS DINTRE D'UN"
(1978) Música: Scott Joplin
Coreografia: Gall Dockery

"OPCIÓ D'UNA DIFERÈNCIA"
(1978) Música: Karl Orff
Poema: Rosa Càncer
Coreografia: Amèlia Boluda i Anselm García

"LAIA"
(1978) Músiques: J.S. Bach, Béla Bartok i Smetana
Coreografia: Angels Margarit

"ELS AMANTS"
(1977) Música: Kagel
Coreografia: Maria Rosas

"TEMPORAL"
(1978) Poema: Octavi Paz
Coreografia: Gilberto Ruiz Lang

"LA DONA EN SA VELLA CASA"
(1978) Música: Beethoven
Coreografia: Harris Antachapoulou
Premi 1978 "The Place". Londres
Reposició pel BCB Maria Rosas

ACTUEN:
Isolda Barbarà, Amèlia Boluda, Francesc Brave
Sandi Gorostidi, Angels Margarit, Toni Martí
Laura Pérez-Cabrero, Núria Tejedor.

PROFESSORS INVITATS:
Gilberto Ruiz Lang i Barbara Kasprowiez

VESTUARI:
Xaskya, Menkes, Queralt

LUMS:
Joan Escrichs

SO:
Josep Sánchez i Baró

REGIDOR:
Albert Alvarez

COORDINACIÓ:
Anselm García i Curado

DIRECCIÓ:
Col·lectiu

Venda de localitats:
"Club de Vanguardia"
c/ Casp, 28 i
als Jardins abans de l'actuació.

Pròximes actuacions del Ballet Contemporani:
El mes de juny al
Teatre Grec de Montjuïc
amb les estrenes de:
"LA HISTÒRIA D'UN SOLDAT"
de Stravinsky
"PRELUDIS" de Chopin

R
teatre regina

**ESTABLE
de
DANSA**

amb
Forion Ensamble de Mèxic
L'Espantall
Ballet Contemporani de Barcelona
Esbatec Neoclàssic
Heura, Dansa Contemporània

[1980]

BALLET CONTEMPORANI DE BARCELONA.
Dies 16, 17, 18 i 19 d'Abril

PROGRAMA:

"SIN ESTRUENDO Y CON GEMIDO"

Coreografia: Gilberto Ruiz Lang

Música: W. Lutoslaski

"PENELOPE"

Coreografia: Gilberto Ruiz Lang

Música: Percussió

"ELS AMANTS"

Coreografia: María Rosas

Música: Kagel

"LA DONA EN SA VELLA CASA"

Coreografia: Haris Antachopolou

Música: Beethoven

Premi: "THE PLACE" Londres 1978

..... intermedi

"ENTRANT LA NIT"

Coreografia: María Rosas

Música: F. Schubert

Ocells: Dinora Valdivia, Joan Roca

Nubols: Elisabeth Ferrer, Laura Pérez Cabrero, Jordi Pérez i Toni Martínez.

Lluna: Anna Teixidó

Terra: María Rosas

Cel: Francesc Bravo

..... pausa

"PASACAGLIA" (DANSES DE LA CORT)

Coreografia: Gilberto Ruiz Lang

Música: Händdel

Premiada a "BAGNOLET-80" (París)

BALLARINS:

AMELIA BOLUDA, FRANCESC BRAVO, TONI MARTINEZ, LAURA PÉREZ CABRERO, MARIA ROSAS, ANNA TEIXIDÓ, DINORA VALDIVIA, JORDI PEREZ BRAVO, JOAN ROCA i ELISABETH FERRER.

PROFESSORS MESTRES DE LA COMPANYIA:

BARBARA KASPROWICZ i GILBERTO RUIZ LANG (Ambdós professors de l'institut del teatre).

SÒ I GRAVACIONS:

JOSEP SANCHEZ BARO;

IL·LUMINACIÓ:

JOAN ESCRICHS

ADMINISTRACIÓ:

ENRIC LLORENS

COORDINADOR ARTÍSTIC:

GILBERTO RUIZ LANG

REGIDOR I COORDINACIÓ:

ANSELMO GARCIA CURADO

DIRECCIÓ:

COL·LECTIVA

1985a

PROGRAMA 9.- 10.5.1985

1. DOS DIAS Y MEDIO
Coreografía Ramon Oller
Música Vangelis y David Byrne
2. METAMORFOSIS
Coreografía Ingegerd Lönnroth
Música D. Scarlatti / Arturo Palaudarias
3. MUDA IMAGEN DE LA MUERTE
Coreografía Gilberto Ruiz Lang
Música J.S. Bach

ENTREACTO

4. PLEXIGLAS O METACRILATO DE POLIVINILO
Coreografía y diseño escenografía Amélia Boluda
Música Philip Glass
5. PASACAGLIA
Coreografía Gilberto Ruiz Lang
Música G.F. Haendel

PROGRAMA 11.- 12.5.1985

1. MUDA IMAGEN DE LA MUERTE
Coreografía Gilberto Ruiz Lang
Música J.S. Bach
2. FASES
Coreografía Carl Paris
Música George Winston

ENTREACTO

3. PLEXIGLAS O METACRILATO DE POLIVINILO
Coreografía y diseño escenografía Amélia Boluda
Música Philip Glass
4. PASACAGLIA
Coreografía Gilberto Ruiz Lang
Música G.F. Haendel

---ooo000ooo---

BAILARINES:	PROFESORES:
Amélia Boluda	Amélia Boluda
Bodhi Prasthan	Dinora Valdivia
Ulla Korjala	Maria Muñoz
Antoni Mira	Gilberto Ruiz Lang
Alvar Morell	Barbara Kasprovicz
Maria Muñoz	
Dinora Valdivia	

ILUMINACION:	DIRECCION ARTISTICA:
Ricard Martinez	Amélia Boluda y
SONIDO Y GRABACIONES:	Dinora Valdivia
Arturo Palaudarias	DIRECCION GERENTE:
REGIDOR Y COORDINACION:	Anselmo Garcia
Anselmo Garcia	

ballet contemporani de barcelona

CHILE Y ARGENTINA 1985

TEATRO

MARGARITA XIRGU

CASAL DE CATALUNYA
CHACABUCO 863 - TEL. 23-4141

ENERO

11 y 12 21,30 hs.

13 20,30 hs.



ballet
contemporani
de barcelona

1985c

BALLET CONTEMPORANI DE BARCELONA

PROGRAMA

I

DOS DIAS Y MEDIO
Coreografía Ramón Oller
Música Vangelis y D. Byrne

METAMORFOSIS
Coreografía Ingegerd Lönnroth
D. Scarlatti
Música Arturo Palaudarias

MUDA IMAGEN DE LA MUERTE
Sobre un poema de Quevedo
Coreografía G. Ruiz Lang
Música J. S. Bach
Vestuario G. Ruiz Lang

II


PLEXIGLAS O METACRILATO DE POLIVINILO
Coreografía y escenografía Amelia Boluda
Música Philip Galss
Vestuario Gemma Sender

PASSACAGLIA
Coreografía y vestuario G. Ruiz Lang
Música Haendel

elenco

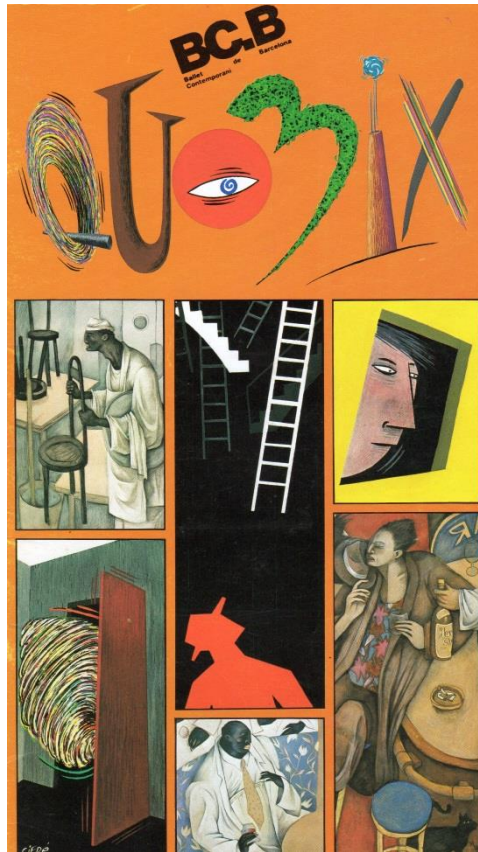
BAILARINES: Amèlia Boluda Bodhi Prasthan Ulla Korjala Antoni Mira Alvar Morell Maria Muñoz Dinora Valdivia	REGIDOR Y COORDINACION: Anselmo Garcia Curado
PROFESORES: Carl Paris Gilberto Ruiz Lang	DIRECCION ARTISTICA: Amèlia Boluda y Dinora Valdivia
ILUMINACION: Ricard Martinez	DIRECCION COMERCIAL: Anselmo Garcia Curado.
SONIDO Y GRABACIONES: Arturo Palaudarias	ballet contemporani de barcelona c/ Domenech, 9 08012-Barcelona Tel. (93) 218.93.76

**ECUADOR
VENEZUELA
PERU
1985**



**ballet
contemporani
de barcelona**

1989



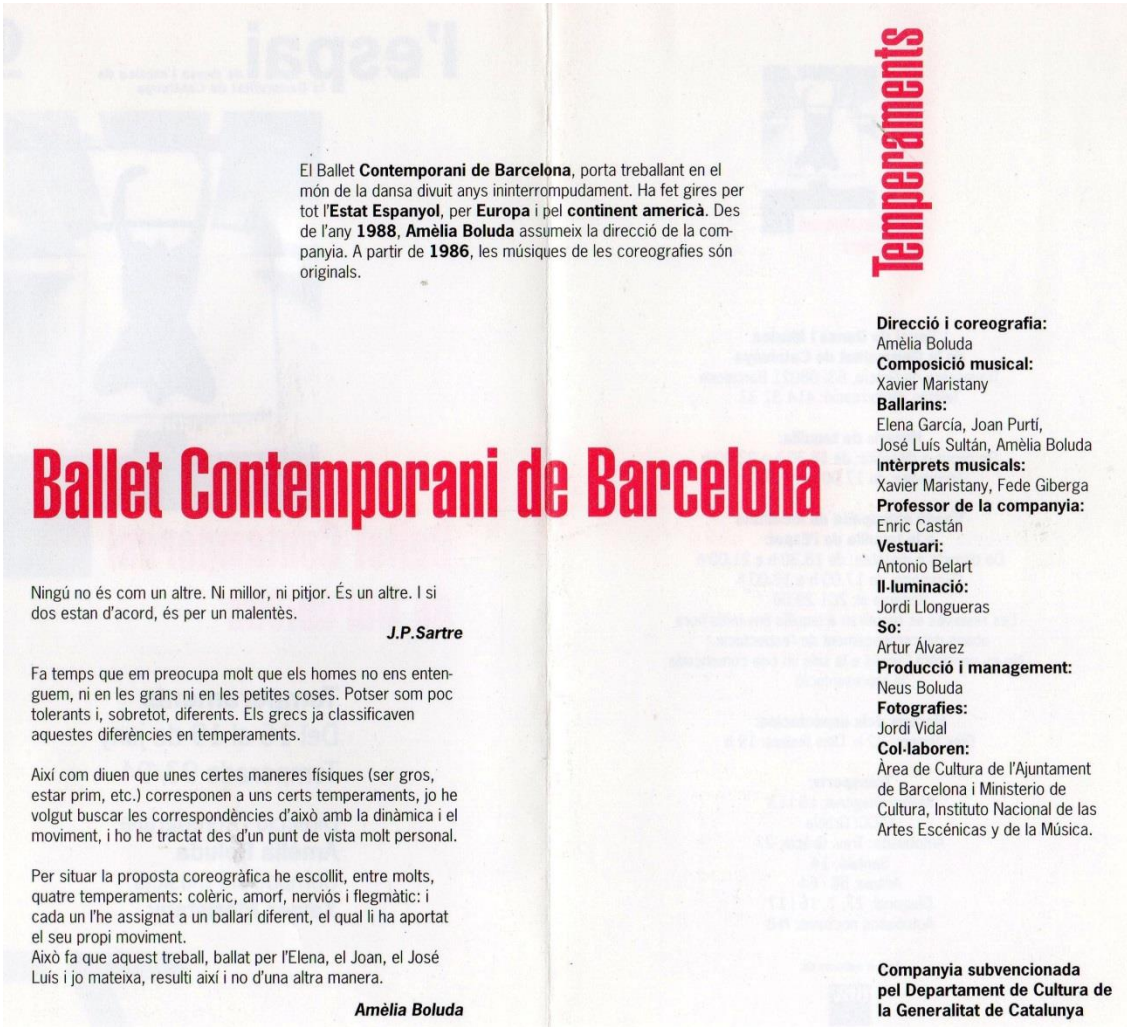
QUOMIX

BC.B
Ballet Contemporani de Barcelona

El espectáculo
QUOMIX es una suerte de paréntesis o encrucijada escenográfica en la que, entrecruzándose, confluyen la ilustración, el cómic, la música, la danza e incluso el teatro. En consecuencia, lo mismo puede considerarse tanto una propuesta inter y pluridisciplinaria como una invitación, expresa y explícita, a la mixtura; es decir: mezcla, mestizaje, relación osmo-simbiótica entre distintas especies o sustancias de la galaxia artística.

A partir de dos mundos iconográficos tan personales, tan distintos aunque tan próximos, como el de la valenciana Ana Juan y el del catalán Cifré, los músicos Xavier Maristany, Juan Saura y Pau Riba han compuesto seis partituras; seis historietas que los coreógrafos Oscar Molina, Ana Boluda, la mejicana Rosa Romero y la madrileña Blanca Calvo han animado, fraccionado a modo de viñetas y montado de tal forma que, finalmente, las evoluciones cuasi gráficas de los bailarines acaban por crear la sensación de que uno se encuentra con la nariz pegada a las páginas de una revista de cómics.

1984



El Ballet **Contemporani de Barcelona**, porta treballant en el món de la dansa divuit anys ininterrompudament. Ha fet gires per tot l'**Estat Espanyol**, per **Europa** i pel **continent americà**. Des de l'any **1988**, **Amèlia Boluda** assumeix la direcció de la companyia. A partir de **1986**, les músiques de les coreografies són originals.

Ballet Contemporani de Barcelona

Ningú no és com un altre. Ni millor, ni pitjor. És un altre. I si dos estan d'acord, és per un malentès.

J.P. Sartre

Fa temps que em preocupa molt que els homes no ens enten-guem, ni en les grans ni en les petites coses. Potser som poc tolerants i, sobretot, diferents. Els grecs ja classificaven aquestes diferències en temperaments.

Així com diuen que unes certes maneres físiques (ser gros, estar prim, etc.) corresponen a uns certs temperaments, jo he volgut buscar les correspondències d'això amb la dinàmica i el moviment, i ho he tractat des d'un punt de vista molt personal.

Per situar la proposta coreogràfica he escollit, entre molts, quatre temperaments: colèric, amorf, nerviós i flegmàtic: i cada un l'he assignat a un ballari diferent, el qual li ha aportat el seu propi moviment.

Això fa que aquest treball, ballat per l'Elena, el Joan, el José Luis i jo mateixa, resulti així i no d'una altra manera.

Amèlia Boluda

Temperaments

Direcció i coreografia:
Amèlia Boluda

Composició musical:
Xavier Maristany

Ballarins:
Elena García, Joan Purfí,
José Luis Sultán, Amèlia Boluda

Intèrprets musicals:
Xavier Maristany, Fede Giberga

Professor de la companyia:
Enric Castán

Vestuari:
Antonio Belart

Il·luminació:
Jordi Llongueras

So:
Artur Álvarez

Producció i management:
Neus Boluda

Fotografies:
Jordi Vidal

Col·laboren:
Àrea de Cultura de l'Ajuntament
de Barcelona i Ministerio de
Cultura, Instituto Nacional de las
Artes Escénicas y de la Música.

**Companyia subvencionada
pel Departament de Cultura de
la Generalitat de Catalunya**

"CALIDOSCOPI"

I PART

"SAXO DE HIELO"
Barcelona, 1985
Coreografia: Toni Mira
Música: Steps Ahead
Pintura: Leonard Beard

"CALIGRAMA" –fragment–
Sitges, 1986
Coreografia: Civallet de Cartró
Coreografia: Dinora Valdivia
Poema: S. Pappasent
Veu: David Montllor
Música: Artur Palauferres
Vestuari: Angelina Herrero

"PERFECTAMENT PEDRA"
–fragment–
Barcelona, 1987
Coreografia: Amèlia Boluda
Música: Xavier Maristany (Konic)
Escenografia: Lluís Guàrdia
Disseny de llums: Eduard Anglès
Vestuari: Carles Soler, Maribel Salvans

"LA DONA EN SA VELLA CASA"
Londres, 1978
Coreografia: H. Antachopoulou
Música: Beethoven
Disseny de llums i vestuari: H. Antachopoulou

Durada: 40 minuts
Descans: 15 minuts

II PART

"DOS DIES I MIG"
Barcelona, 1982
Coreografia: Ramon Oller
Música: Vangelis, DiByrne
Disseny de llums i vestuari: Ramon Oller

"QUOMIX" –fragment–
Brasília, 1989
Coreografia: Blanca Calvo
Música: Joan Saura
Disseny de llums: Lluís Mella
Constancio Simarro
Espai escènic: Vicenta Obon
Vestuari: Mercè Bertrán, Jereza Ferrer, Cristina Armengol

"FRIDA" –fragment–
San José de Costa Rica, 1993
Coreografia: Amèlia Boluda
Música: Xavier Maristany
Vestuari: Antoni Belart
Disseny de llums: Pere Anglada Salvans

"PASACAGLIA"
París, 1980
Coreografia: Gilberto Ruiz Lang
Música: Haendel
Disseny de llums i vestuari: Gilberto Ruiz Lang

Durada: 40 minuts

BALLET CONTEMPORANI DE BARCELONA

L'Espai de Dansa i Música de la Generalitat de Catalunya
Travessera de Gràcia, 63
08021 Barcelona
Telèfon d'informació: 414 31 33

Horaris dels espectacles:
Dijous, divendres i dissabtes: 22 h
Diumenges: 19 h

Horaris de taquilla:
De dijous a dissabte: de 18.30 h a 22 h
Diumenge: de 17 h a 19 h

Venda anticipada de localitats:

A l'Espai (taquilla):
De dimarts a dissabte: de 18.30 h a 21 h
Diumenge: de 17 h a 18 h

Servei 24 hores:

ServiCaixa
S.A. i Còmpia

A les terminals ServiCaixa a través dels terminals d'autoservei ServiCaixa, instal·lats a les oficines de la Caixa d'Estalvis i Pensions de Barcelona

Per telèfon:
Servei permanent les 24 hores. Telèfon 902 33 22 11
Es podran adquirir localitats per telèfon amb targetes 6000, VISA, EUROCARD/MASTERCARD

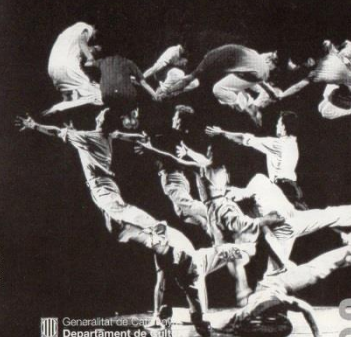
— No es permetrà l'accés a la sala un cop començada la representació.

Transport:
Metro: Diagonal, L5 i L3; FFCC: Gràcia, Autobusos: Trav. Gràcia; 27, Santaló; 14, Arbau; 28 i 64
Bicicleta: 22, 7, 16 i 17; Autobusos nocturns: N-6

l'espai de dansa i música de la Generalitat de Catalunya

BALLET CONTEMPORANI DE BARCELONA

"CALIDOSCOPI"
DEL 17 AL 20 I DEL 24 AL 27 D'OCTUBRE
Temporada 96/97



Intèrprets:
Asunción Noales
Enrique Guerrero
Nesmi Sultai
Montserrat Ventura
Gustavo Ramirez
Carlos Fernandez

Música: Xavier Maristany

Il·luminació i so: Nani Valls

Direcció artística: Amèlia Boluda

Producció i gestió: Maria Rosas

Agraiments: Escola Superior de Dansa i Coreografia, Institut del Teatre, Roger Cisa, Maria Muñoz, Elena Garcia, Estudi Maddó, José Menchero, Bárbara Kasprowicz,

Josep Aznar, Jordi Vidal, Jordi Llongueras, Alex Garcia, Carles Solé i CCCB.
A Jordi Ambrós per a la seva col·laboració en el guió de "Calidoscopi".
A Imma Suy per classificar i ordenar el fons arxivístic del Ballet Contemporani de Barcelona. I a tots els que han fet possible la reconstrucció de l'espectacle "Calidoscopi".

Amb l'ajut de l'Institut de Cultura de Barcelona, Ajuntament de Barcelona, INAEM, Ministerio de Cultura, Diputació de Barcelona, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya.

El Ballet Contemporani de Barcelona celebra enguany el seu 20è. aniversari. Hem volgut celebrar-ho amb diversos esdeveniments. El primer acte es va fer el dia 29 d'abril amb el Dia Internacional de la Dansa, al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Estem preparant una exposició que vol ser una mostra viva i dinàmica del procés de creació d'un espectacle de dansa i de les diverses arts que hi intervenen, a través del recorregut del BCB durant aquests anys.

També hem volgut fer un espectacle que fos reflex d'un treball que ja fa 20 anys que dura. "Calidoscopi" està compost d'algunes de les peces més emblemàtiques del

"CALIDOSCOPI"




BALLET CONTEMPORANI DE BARCELONA

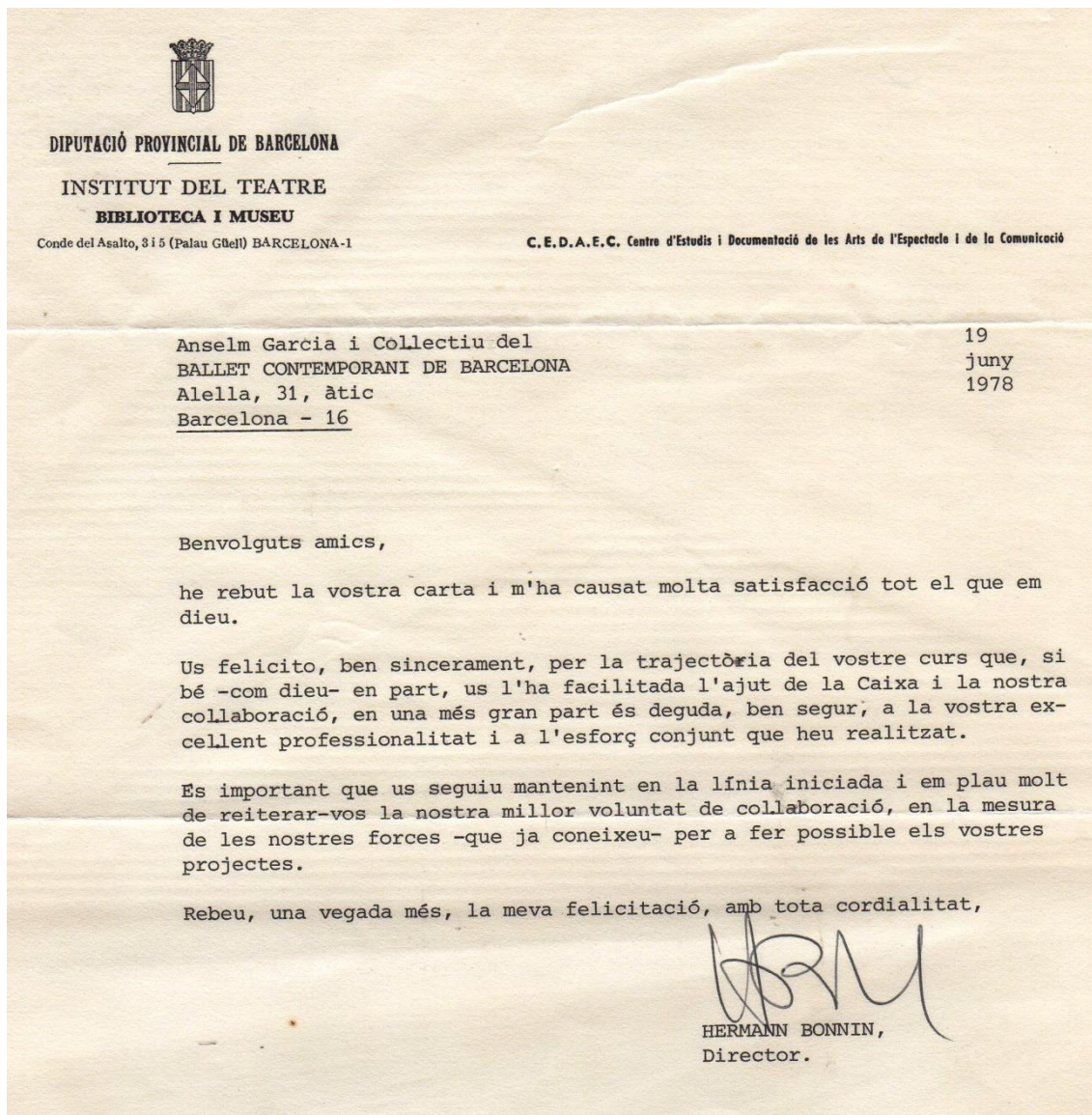
BCB. No hi són totes les que ens hauria agradat ensenyar, però és que durant aquests anys s'han dut a terme més de 50 coreografies ideades per 31 coreògrafs, interpretades per més de 60 ballarins. Són peces que aparentment no tenen res en comú, però que són representatives de diferents èpoques de la companyia i que ja formen part de la nostra memòria històrica, utilitzable com a instrument actiu de coneixement.

Amb aquesta mostra volem assolir dos objectius. El primer reflectir una característica primordial del BCB com a companyia que aglutina el treball de diferents coreògrafs, apostant per la diversitat, com a font de riquesa creativa. El segon, retre homenatge a tots els ballarins, coreògrafs, compositors, mestres, escenògrafs i a totes les persones que durant 20 anys han donat un xic de la seva energia i del seu talent per fer possible aquesta aventura.

Aquests anys han estat de molts esforços, aprenentatges, experiències, alegries, però sempre hi ha hagut la voluntat de superació i continuïtat. Esperem haver contribuït al desenvolupament de la dansa a casa nostra, haver obert mercats i noves línies d'acció i sobretot seguir treballant per tal que la dansa sigui font d'enriquiment de l'esperit, comunicació i diàleg cultural.

Amèlia Boluda
Octubre 1996

Altres documents 1





JOVENTUTS MUSICALS

FEDERACIÓ INTERNACIONAL DE J.J.M.M.
Francesc Gumà, 4 · Telèfon 894 01 74 · SITGES

PLA D'ACCIÓ CULTURAL DE LA
CAIXA DE PENSIONS -"LA CAIXA"

BALLET CONTEMPORANI DE BARCELONA

26 d'abril de 1.978

I PART

INICIACIÓ: Música: Gerard Perotin i Guy-Joel Cipriani
Coreografia: Cecília Ojeda i Dinora Valdivia

Ha estat creat davant de la necessitat de situar el públic dins la tècnica del grup, a través de la que s'expressa. No és més que la mostra de les passes de la dansa contemporànea, coreografiats d'una manera plàstica molt adequada per a ser presentat al començament del espectacle i poder d'aquesta manera ensenyar el llenguatge de moviment.

ELEGIA: Música: Gabriel Fauré
Coreografia: Núria Tejedor

L'elegia, cant de dol. El principal motiu, és donar un to de melangia. Aquest ball ha estat creat per tres persones.

Es una coreografia on juga un gran paper l'espai, doncs tota la dansa es desenvolupa dins d'evolucions lligades armoniosament, on les figures formen un canó de moviments.

BASES: Música: Gerard Perotin i Guy-Joel Cipriani.
Coreografia: Col·lectiu del Ballet Contemporani de Barcelona

L'expressió corporal i la música abstracta formen un conjunt de formes. L'estructura, per a set persones, formada prenent com a base el cos, es va deformat progressivament. És la lluita de dues forces per la supervivència. Coreografia purament experimental, moviments que surten d'un treball col·lectiu.

II PART

IMATGES: Música: J.B. Loeillet
Coreografia: Isolda Barberà.

Està composta de quatre temps. El primer, és un adagi per a dues persones. Té el principal interès en la identificació de cadascun dels ballarins amb un instrument que manté un diàleg entre el violí

