

DANZA – MÚSICA

Diálogo entre José Carlos Martínez y José Nieto

Moderadora: Elna Matamoros



Martes 29 de octubre de 2009
Residencia de Estudiantes, Madrid
Resumen: Elna Matamoros
Fotografías: Residencia de Estudiantes

La mesa, de esta sexta jornada de los Encuentros Loewe con la Danza, acogida por la Residencia de Estudiantes, está formada por José Nieto y José Carlos Martínez. Nieto, compositor madrileño, es muy conocido por su obra cinematográfica, en películas como *Juana la loca*, *Libertarias*, *El perro del hortelano*, *Beltenebros*, *El rey pasmado...* lo que, entre otros reconocimientos, le ha llevado a conseguir seis Premios Goya de la Academia Española de Cinematografía. También ha sido muy prolífico componiendo para danza, y ha firmado desde obras que ya se consideran parte del repertorio de la Danza Española, como *Ritmos*, a acercamientos a la Escuela Bolera como *Chacona* o *Aires de Villa y Corte*; también otras recientes como *Dualia* y algunas argumentales y de gran envergadura, como *Don Juan* o *El corazón de piedra verde*. Para explicar su primer acercamiento a la danza, el compositor contó que había empezado bastante tarde en la música, y según sus palabras, “tocando jazz, donde la improvisación es importante; así es como he aprendido la mayor parte de lo que sé, porque podía comunicarme directamente con el público” y que, de la misma forma casual que recibió su primer encargo para la gran pantalla, llegó su primer contacto con el ballet.

Comenzó su andadura en este campo con tres danzas para Alberto Lorca, *Chacona*, *Zarabanda* y *Pavana*, y una obra que se estrenaría posteriormente por el Ballet Nacional de España (BNE) con el título *Homenaje*, coreografiada con una idea diferente a la que había fraguado el encargo. En 1984 compuso *Ritmos*, obra de la que “la gente se sorprende al oír que la hice en diez días... ¡y así está! ¡Porque me gustaría reorquestarla!” afirma el autor entre risas, contando que Alberto Lorca le explicó que María de Ávila quería una pieza para abrir un espectáculo “ya mítico”, que incluiría *Medea* y *Danza y tronío*. Ella buscaba “una cosa como de unos veinte minutos”, y ya insistía Nieto en obtener algo más de información sobre lo que necesitaban, el coreógrafo le explicó: “Pues algo como *Las bodas de Luis Alonso* pero sin ser *Las bodas de Luis Alonso*...!”. Las risas del público no le impiden continuar contando cómo él le sugería a Lorca los ritmos que podría bailar, como bulería o zambra –“¡Ah, sí! ¡Me encanta la zambra!”, le diría el coreógrafo– y cómo tuvo que componerlo en diez días porque Lorca tenía sólo otros diez para coreografiarlo. “Tiene gracia que una obra creada de esta forma se considere actualmente ‘un clásico’ pero es verdad que todo está hecho en función de algo”, y sobre todo, opina Nieto que *Ritmos* es una obra “de oficio”. A partir de ahí ha recibido encargos de José Antonio para el BNE, para José Antonio y los Ballets Españoles (*Aires de Villa y Corte*), o para la Compañía Andaluza de Danza (*Picasso paisajes*), así que, como él mismo afirma: “Aunque soy más conocido por el cine, mi repertorio para danza es muy importante”.

José Carlos Martínez nació en Cartagena y es *Étoile* del Ballet de la Ópera de París desde 1997, donde ha interpretado todos los grandes papeles del repertorio romántico, clásico, neoclásico y las creaciones actuales contemporáneas. Ganó el Prix de Lausanne, fue galardonado con la Medalla de Oro en el Concurso Internacional de Danza en Varna (Bulgaria), es Premio Nacional de Danza en España, tiene dos categorías de la Orden de las Artes y las Letras en Francia y su última obra, *Les Enfants du Paradis*, ha ganado el Premio Benois de creación coreográfica en 2009.

Para Martínez, “el hecho de ser coreógrafo o ser bailarín no cambia mi percepción de la música; empecé a bailar por amor a la música, y para mi maestro en Cannes, José Ferrán, la música era muy importante, de modo que el cuerpo tenía que ser como un instrumento más de la orquesta. Esa percepción de la música se va desarrollando cuando eres coreógrafo porque en lugar de ser tú el intérprete tienes que estar buscando y eligiendo músicas; pero es una cosa que se va desarrollando con el tiempo, ya que lo que hago sigue siendo bailar con música -o sin música, porque también podemos bailar el silencio- y yo creo que lo importante es que haya una armonía entre la música y la coreografía”. Refiriéndose a las distintas formas de construir una coreografía, citó coreógrafos como “Cunningham, que trabajaba mucho con John Cage, y ellos creaban cada uno por su lado y no se juntaban hasta el día del ensayo general; eso crea un desacuerdo, pero también un acuerdo. No siempre hay que ir vinculado y dirigido por la música, por eso he comparado el concepto de José Ferrán con el de Cunningham-Cage, en el que el cuerpo es un instrumento independiente”.

La moderadora pregunta a José Nieto en qué medida se enfrenta de modo diferente a una obra cinematográfica o a una obra escénica, y el compositor afirma que la mayor parte de su

vida la ha empleado en crear lo que se llama “música aplicada”, que “está menospreciada en muchos ámbitos, ya que se considera música menor porque no es música absoluta de concierto, sin tener en cuenta que desde los griegos hasta bien entrado el siglo XVII, la música de concierto no existía, de modo que la Historia de la música hasta entonces es la historia de la música aplicada, y fundamentalmente la aplicada al arte de contar historias. No solamente en nuestra civilización greco-romana, sino también en la china y otras culturas, la música era inconcebible fuera del teatro. De hecho, la música china de concierto es un invento muy moderno, porque estaba pensada como parte del espectáculo teatral, como lo era en la Grecia antigua; pero los griegos iban mucho más allá porque conocían la musicoterapia; y la catarsis, de hecho, es el uso de la música para curar ciertos estados mentales. Hasta la palabra ‘emoción’ surge del significado de la palabra ‘catarsis’: Aristóteles explica la catarsis como una reacción involuntaria de la mente enferma que produce un movimiento hacia fuera, que en griego es ‘emoción’. Así que el cine no es nada más que la nueva manera de contar historias; podemos trazar una línea que empieza en el teatro griego, y aunque parezca que hay un bache en la Edad Media, tenemos que recordar que un acto litúrgico es también una representación teatral con coreografía, texto, música, etc... Y de ahí, al teatro barroco, que vuelve a tomar el esplendor del teatro griego y en el que ya se vuelve a hablar de lo mismo: de la música aplicada a las escenas... El antecedente más inmediato del cine es el melodrama [también llamado melólogo]: obras de teatro en las que había una orquesta en el foso que tocaba músicas muy parecidas a las que acompañan las primeras películas mudas; la música está muy unida al arte de contar historias”. Y sobre la música para ballet añade que “es más de lo mismo, pero al revés; en el cine tienes que escribir para una estructura predeterminada a la que tienes que adaptar la tuya, y en el caso del ballet tú tienes que crear la estructura de la obra, con lo que la responsabilidad es tremenda porque la coreografía será de una forma u otra... pero si la estructura dramática musical no es buena, la coreografía tampoco lo será. Conceptualmente el trabajo es el mismo, pero formalmente no, porque en la danza la

estructura es temporal, con sus curvas de interés, sus sorpresas, su movimiento, principios y final...”.

José Carlos Martínez interrumpe, riéndose: “Y ahí vienen los problemas... porque somos varios creadores y cuando el compositor crea la estructura a su manera, con lo que él entiende, y no se corresponde con lo que quiere el coreógrafo, entonces pueden empezar los líos. Con *Les Enfants du Paradis* he tenido la expe-



riencia de un compositor que me hablaba de esa dramaturgia y de los caminos que él tenía que recorrer de principio a fin con coherencia musical, pero su propuesta no se correspondía con lo que yo tenía que hacer... y nos quedábamos mirándonos el uno al otro sin saber lo que iba a pasar”.

“Claro –dice Nieto- porque el compositor de ballet no tiene que pensar en música, sino en teatro, por eso he hablado de estructura dramática, no de una estructura sólo musical. Hay que pensar qué se quiere contar, cómo son los personajes...”. Refiriéndose a su primera obra larga dramática, el *Don Juan* que hizo con José Antonio en 1989, contaba Nieto que en el guión de Narros, el coreógrafo y él retocaron varias cosas que ambos consideraban que debían ser “más conceptuales” porque trataban de evitar la mímica y la gestualidad exagerada, así que llegaron a “algún invento interesante, como la paloma como símbolo de la pureza”, y curiosamente aún no pensaban “en música” sino que trabajaban en “lo que había que contar”. Posteriormente, diseñó una escaleta similar a los guionistas de cine, por escenas, que iba diciendo “qué personajes hay, qué tienen que contar y aproximadamente, cuánto tiene que durar... todo muy abierto y flexible, pero era para tener una idea. ¡Y todavía no estaba pensando nada en música!”. Igualmente, José Antonio y él invertirían varios meses en trabajar la parte dramática de *El corazón de piedra verde*; es decir, lo que siempre ha “tenido en la cabeza, es un escenario con bailarines, en el que la danza tiene que contar la historia, y la música, sin ser secundaria, tiene que surgir de la idea dramática”.

Aunque fascinante, y muy efectivo, como bien puede verse en ambas obras a las que el compositor ha hecho referencia, no era este el método empleado por Marius Petipa para encargar sus composiciones a Tchaikovsky, a quien, como cuenta la moderadora “le pedía, por ejemplo, un número concreto de compases para la entrada de las hadas en una escena específica de *La bella durmiente*”. José Carlos Martínez reconoció que la forma de creación de Petipa y Tchaikovsky mostraba un método de trabajo en la que el compositor estaba al servicio del coreógrafo, y comparó el resultado de sus trabajos con *La consagración de la primavera* de Nijinsky y Stravinsky para Los Ballets Rusos de Diaghilev: en el estreno, coreógrafo y compositor estaban cada uno a un lado del escenario contando la música de forma distinta y no se entendieron en absoluto; sin embargo, como reconoció Martínez, “tanto la coreografía como la música eran dos obras geniales puestas juntas”, así que hay obras que funcionan aunque no se dé “esa manera de trabajar juntos”. Nieto dijo que “*La consagración* no es una obra pensada desde el contenido dramático, sino que es una obra genial que es pura música y ahora apáñeselas usted”. Pero él se vuelve a identificar como un compositor que trabaja “pensando en el resultado final, porque en estas artes complejas con tantos elementos, la música no puede ir sola”. También, y haciendo referencia de nuevo a *El corazón de piedra verde*, contó cómo no fue “capaz de arrancar con la música hasta que no surgió una idea de por dónde debía ir el vestuario, de cómo un ballet español podía contar una historia de aztecas tan ajena. Además del contenido dramático, hay que pensar en cómo contar la historia”. Para aquellos que no conocen la obra, explica la moderadora que *El corazón de piedra verde* se desarrolla tanto en México como en España de forma casi simultánea hasta el momento en

que se encuentran los protagonistas, y que los bailarines visten en el escenario un traje base sobre el que se ponen determinados accesorios que los convierten en unos u otros personajes. Añade Nieto que por eso al comienzo de la obra José Antonio aparece sobre el escenario “explicando que ‘este es el Ballet Nacional de España, que les va a contar una historia, y termina con un epílogo’. Creo que es importante cuando se trabaja en obras que no son solamente una música y una danza, sino, en este caso, una música, una danza y una historia”.

La moderadora pregunta entonces a José Carlos Martínez si sus creaciones suelen partir de una música que llega a sus oídos, o si suele surgir primero una idea para la cual posteriormente busca una partitura. Él afirma que, sobre todo en sus primeras coreografías, ha sucedido que “estando escuchando una música me ha venido una imagen a la mente que luego se va desarrollando”; eso, cuando ha trabajado con músicas pre-existentes. Sin embargo, a veces se ha visto en la necesidad de, si no cambiar la partitura, que ya está escrita, sí variar, por ejemplo, el orden de la pieza -como a veces también hacía Petipa- “para que el ritmo de la obra acompañe a lo que quiere contar”. Cita, por ejemplo, su coreografía *La Favorita*, en la que usó la música del ballet de la ópera de Donizetti, únicamente cambiando el orden de algunas secciones. “Lo que no creo que pudiera hacer nunca, por ejemplo, es usar una música que no me proporcione ninguna imagen, porque la idea tiene que corresponderse. Otra cosa es tener un libreto y buscar la música que va con ese libreto. Pero en casi todas mis obras ha sido la música la que ha iniciado el proceso coreográfico”.

A continuación se proyectaron unas escenas de *El corazón de piedra verde*, concretamente la escena final del primer acto, correspondiente al embarco de las tropas, y al terminar comenta José Nieto: “Elna me decía antes de empezar ‘¿quieres explicar la escena?’ pero es que no hay nada que explicar; como mucho que el chico rubio es el protagonista. El resto -añade entre risas- está claro”. Es evidente, por sus palabras, que José Nieto está muy satisfecho con el resultado obtenido con *El corazón de piedra verde* pero, pregunta la moderadora: “¿Qué pasa cuando lo que al final hay en el escenario no se parece en nada a lo que uno tenía en la cabeza?”. El compositor se queda pensativo y responde: “Pues olvidarte del asunto, porque no puedes dejar que te amargue toda la vida; te llevas un disgusto pero hay que procurar olvidar que esa obra existe”. Añade José Carlos Martínez que lo terrible es cuando tienes que estar coreografiando con una música que no te responde, y Nieto no puede evitar afirmar: “Bueno, hacer una coreografía con una música que no vaya, a mí me parece imposible”. Con una ligera sonrisa irónica, afirma Martínez: “es muy difícil, te lo puedo asegurar porque a mí me ha pasado y lo he tenido que hacer. Fui buscando formas de negociación para ver si podía ir transformando un poco la música, pero viendo que cambiaba muy poco cada día, al final tuve que adaptarme y cambiar la concepción que yo tenía de mi coreografía para que encajara con la música que tenía escrita”.

Retomando las palabras anteriores de Martínez, Nieto afirma que él no puede componer ni una nota para ballet que no surja de una imagen, de modo que tiene que “imaginar una escena, aunque luego no sea exactamente lo que haga el coreógrafo o lo que había en el guión, pero da igual porque cuando el concepto y la estructura son los mismos, siempre el

resultado es bueno". Y bromea: "no es decir 'y aquí la mata'; pues no, la mata aquí... o aquí, según". Aclara: "Hablo siempre de estructura porque es fundamental. No hay un espectáculo que me aburra más que uno hecho con música de aquí y de allí, en el que cada momento funciona por separado, pero en su totalidad..."



Martínez está de acuerdo con esa idea de búsqueda de homogeneidad, pero también apunta que en una de sus coreografías, titulada *El olor de la ausencia*, en la que cuenta la historia de una mujer que se queda sola cuando su marido se va a la guerra, él sabía el tema que quería desarrollar, aunque "no lograba encontrar ninguna música que contara lo que yo quería".

Poco después, cuenta, tuvo "la suerte de conocer a Ramón López, un batería que tiene un cuarteto de jazz y vivía en París, y que había grabado un CD con versiones suyas -en jazz- de canciones de la Guerra Civil española". Ahí vio "la posibilidad de mezclar esas músicas con otras canciones de la época y lo combiné de forma que todo lo real que ella vivía con su pareja eran esas canciones, y todo lo que vivía como un sueño, en esos momentos de espera a su marido, en los que no se sabe si la escena está en su mente o si es un espectro que vuelve, eran las otras versiones en jazz". Es el único ballet que ha hecho con un montaje musical, y Nieto apunta: "Pero eso que dices es homogéneo, tiene un criterio. Yo me refiero a cuando dicen: ahora un cachito de Bach, y luego una canción de fulanita, y ahora una pieza de música minimalista de nosequién... Claro que tú estás haciendo una estructura coherente y que se termina percibiendo. Eso es otro caso".

En las imágenes que se proyectaron a continuación de *El olor de la ausencia*, el coreógrafo no empleó un vocabulario clásico porque pensó que "no se iba a ajustar a lo que quería contar". En ese caso, la música estaba grabada y reproducida para el espectáculo, lo que nos llevó a plantear a los artistas el eterno conflicto de elegir entre música en vivo o música grabada. Martínez lo tiene claro: "Para mí, música en vivo. Pero depende de con qué coreógrafos hablemos. Por ejemplo, cuando en la Ópera [de París] bailamos la *Giselle* clásica, siempre la hacemos con orquesta. Pero también hacemos la versión de Mats Ek... y a veces las bailamos en días consecutivos, lo cual es muy interesante para el público. Aunque la versión de Ek ya tiene 25 años, es una visión contemporánea de *Giselle* y él nunca ha querido que se baile con orquesta porque opina que el director musical, a su vez, lo iba a reinterpretar, y él prefiere que los bailarines puedan mantener los *tempi* que él pensó". Otra experiencia interesante, cuenta,

“fue cuando hicimos *Nosferatu*, una creación de Jean-Claude Galotta, un coreógrafo francés que nunca había trabajado con orquesta; él tenía miedo -porque ensayábamos con música grabada, excepto pocos días antes del estreno- de que los bailarines no pudieran seguir esos cambios de *tempi* y le preocupaba, como me dijo, ‘que el escenario se quedara vacío’. Yo era el protagonista, y me preparó tres *solos* por si acaso la orquesta iba muy lenta y se iban los bailarines del escenario, así podía entrar yo y bailar un trozo”. Ante las risas del público, Martínez continúa: “Yo pensaba, estos tres *solos*... ¿para qué los trabajo? ¡Pues los bailé! Porque el director de orquesta... digamos que no es una máquina”, añade entre risas. Refiriéndose al lenguaje del ballet, indica Martínez que “era una coreografía contemporánea con mucha energía y los bailarines la mantenían, incluso en las partes de grupo, y ahí alguno podía haber... [y se lleva la mano a la oreja dando a entender con humor que ninguno se percató de la descoordinación]. Pues no, ¡se fueron del escenario! Tuve que entrar yo y hacer el *solo*. Contento yo ese día -bromea- porque pensé, bueno, hoy voy a bailar un poco más”.

Para el coreógrafo, “la danza es un espectáculo con vida, y el hecho de trabajar con orquesta le da más vida aún”. Como bailarín, además, añade que le encanta “cuando el director de orquesta no lo toca siempre igual, ese ‘a ver cómo va a ir el espectáculo de hoy’, ese juego que tienes con la orquesta”. Nieto no se queda atrás cuando afirma que “la grabación es una aberración a la que hemos llegado y que todos hemos aceptado, y tengo que reconocer que en las dos últimas obras que hemos hecho juntos [con José Antonio], he sido yo el que he dicho: ‘no, en estas condiciones, prefiero una grabación’. Pero lo hemos aceptado porque ya parece imposible tener las condiciones necesarias, con los ensayos que hacen falta para la orquesta, y para conjuntar la orquesta y los bailarines, y además contar con la orquesta y el director adecuados”. Recordando, cuenta Nieto que con *Dualia* “se empeñaron en decir que la orquesta no cabía en el foso, lo cual no era verdad. Había problemas: que si la orquesta podía, que si no podía, que si los músicos... y al final dije: usamos la grabación”. E igualmente se refiere a *El corazón de piedra verde*: “Os juro que se puede hacer perfectamente en directo; es cierto que no es una orquesta convencional y necesita ciertos recursos, pero como cualquier concierto en directo de música ligera, jazz o lo que sea”. Y especifica que no haría falta añadir más que “cuatro micros y un sistema muy sencillo de proceso en tiempo real; es algo que ya he hecho en teatro. Sabiendo lo que quieres, con un portátil y unas GRM Tools [unas herramientas informáticas para el diseño, desarrollo y edición de sonidos] consigues los efectos exactos”. No puede Nieto dejar de referirse a su obra más emblemática, y añade: “El famoso *Ritmos* se grabó, pero la coreografía se montó con una maqueta que se hizo de cualquier manera y con prisas, con los artilugios de la época -porque la obra tiene muchos años, como yo- y no había las facilidades de ahora, que haces una partitura, aprietas a un botón y suena. Por fin llegó la grabación para los últimos ensayos y después se hicieron todas las funciones con orquesta en directo”.

Recordando el último espectáculo del BNE con motivo del 30 aniversario, que había presenciado en el Teatro de la Zarzuela, comentaba el compositor a propósito de la música en vivo: “Que yo sepa no ha habido ninguna desgracia ningún día. Lo normal: ‘hoy ha ido un

poquito más rápido', 'un poquito más lento'... pero es igual, los bailarines lo han seguido". Martínez interrumpe: "Eso le da vida al espectáculo". Y Nieto, cómplice, continúa: "Además, ha pasado una cosa muy curiosa; he visto que los bailarines, si bien es verdad que el primer y el segundo día había un cierto desconcierto, inmediatamente recuperaron la costumbre de bailar con la orquesta. Y cuando se produce la fusión en directo de una orquesta, con un director, y unos bailarines, el espectáculo no tiene nada que ver". Exactamente igual sucedió con el *Don Juan*, "que tenía 1h45' de música y se hizo todos los días con orquesta, dirigiendo Enrique García Asensio. Había teclados con sintetizadores, etc... y nunca pasó nada, aquello salía estupendamente. Cuando los bailarines empiezan a ver que no pasa nada, es cuando aquello empieza a funcionar".



Explica Martínez refiriéndose al ballet clásico: "Es como cuando hablamos de la tradición... Bournonville acompañaba las clases con violín, como después se ha hecho con el piano. Aquí lo complicado es cuando el bailarín ya se ha acostumbrado a trabajar con una grabación y al día siguiente lo ponemos ante una música en vivo, porque hace falta una preparación para ello". "Entonces -apunta la moderadora- lo adecuado sería empezar por hacer los ensayos con música en vivo". "Claro -dice Martínez- con un pianista", o como dice Nieto, "con un pequeño grupo." El bailarín explica que "en la Ópera [de París] cuando es música clásica se trabajamos con pianista... y no con uno, sino con varios, porque si ensayas la misma pieza con el mismo pianista durante quince días, poco a poco él lo va tocando igual, y te acostumbras de la misma forma". Dice Nieto que lo malo, además, es que ya no sólo son los bailarines los que no están habituados, sino que "casi no tenemos directores acostumbrados a dirigir para danza porque se ha perdido el oficio como tal". "Curiosamente -dice la moderadora- todo pasa por el problema económico."

Para cambiar radicalmente de tema, surge la pregunta de si es posible bailar cualquier música. Martínez dice que "una improvisación puede hacerse sin música, con un ritmo... con cualquier cosa, pero que eso vaya narrando algo dependerá de cada creador. Hay coreógrafos actuales

que van hacia propuestas mucho más teatrales –con las que ya no se sabe si el espectáculo debe o no definirse como danza- y que están usando otro tipo de músicas. Dependerá de lo que se busque y del gusto de cada espectador”. La moderadora pregunta al bailarín si hay alguna coreografía de repertorio que él considere poco acertada en su unión con la música. “Hay coreografías –afirma José Carlos Martínez- que no van con la música, o músicas poco adecuadas a esa coreografía, y cuando te encuentras en la situación de tener que bailarlas, es mucho más difícil. Hay coreógrafos que por un exceso de tecnicismo van poniendo tantos pasos en la música que hay que ‘deformarla’ –porque nos viene un director de orquesta y nos dice que esa música tiene que ir mucho más rápida- y tú eres el bailarín que tiene que ejecutar todos los pasos que te han dicho... Eso sucede porque no está adaptada la coreografía a la música. No es imposible bailarlo, pero sí muy desagradable”. Tras las risas del público, Nieto dice que desde la butaca sí ha percibido eso en ocasiones aunque, afortunadamente, nunca con una pieza suya. Haciendo memoria, cuenta un espectáculo que vio una vez en la Vaguada [el Teatro Madrid] “larguísimo y con muy buenos bailarines”, en el que “algún genio había juntado los tiempos lentos de las suites para violonchelo de Bach. Por un lado, era el antiespectáculo, la antiestructura... pero es que además, cuando lo veías, resultaba que lo que estaban bailando no era ‘de esa música’. Y en algún momento decías ‘esto engancha’ pero en otros, hubiera necesitado algo distinto”.

Cuenta José Carlos Martínez que en el caso opuesto, está *Giselle*. Es este un ballet en el que “cuando oyes la música, inmediatamente ves los pasos; nos pasa a todos los bailarines”. Pero cuenta que después de hacer la versión de Mats Ek, “esa coreografía es tan fuerte, que tenías más presente en tu cabeza la versión contemporánea que la clásica”. Y puntualiza: “Hablo en plural porque nos ha pasado a casi todos. La forma en que Mats ha utilizado esa música nos ha marcado tanto, que llegó a borrar la imagen que teníamos de la versión clásica”. Por ejemplo, explica, “pasa con la variación de la chica en el primer acto, que en la versión de Mats Ek baila Hilarión [uno de los protagonistas del ballet]: cuando estás en clase y el pianista toca esa música, siempre hay algún ‘ganso’ que se pone hacer la variación de la chica; ahora, la gente baila la de Mats Ek”.

Se abre el turno de intervenciones del público con el comentario de si en realidad no debería ser el director de orquesta el que siguiera al bailarín y no al revés, pero José Carlos Martínez afirma que “en realidad es el director el que lleva la orquesta, y el bailarín, al final, debe seguirle, pero si ha habido un buen diálogo y han trabajado juntos, conoce los *tempi* adecuados”. Cuenta Martínez que cada uno de los bailarines que interpretan Albrecht [protagonista masculino de *Giselle*] en la Ópera de París lo hace ligeramente diferente. También, de la misma forma, hay directores muy acostumbrados a dirigir para danza que pueden ajustar el *tempo* a lo largo de una variación, pero hay otros que lo mantienen casi imperturbable durante toda la obra, y en ese caso “es el bailarín el que sabe que debe adaptarse. Pero en general, el bailarín siempre intenta ir con la música”. Nieto dice que las diferencias de *tempo* de un día a otro “son mínimas, nunca lo suficiente para que el público lo note”. También puede pasar algo parecido con la música grabada, afirma Martínez, “si el técnico de sonido no pincha exactamente cuando debe”. Y cuenta una anécdota muy curiosa: “A mí me ha pasado, que me dejaron una variación a medias porque había un silencio en la

música [y el técnico la paró]. Tuve que saludar; menos mal que el público aplaudió. Como no entraba el sonido, me fui entre cajas para decirle al técnico que pinchara, y lo hizo cuando yo aún no estaba en el escenario, así que tuve que salir corriendo como pude. Cosas de estas no sólo pasan con la música en vivo”.

Cuando cesaron las risas, José Antonio intervino desde el público para hablar de la importancia de los ensayos con la orquesta, cuya carencia imposibilita completamente bailar con música en vivo, y la falta de especialistas en danza entre los músicos españoles, contando como anécdota que no pudo ensayar recientemente *El sombrero de tres picos* a piano porque el pianista dijo que “era muy complicado”. Respecto al flamenco, dijo, “los bailaores están ejerciendo una autoridad superior frente al cantaor o el guitarrista, obligándoles a cortar inadecuadamente los compases, y poniendo así de manifiesto una gran falta de conocimiento musical”. Finalmente, reconoció tener “la sensación de que las orquestas no quieren tocar para danza”, haciendo también referencia a que muy pocas veces se puedan hacer una serie de ensayos consecutivos con los mismos músicos. Tanto Nieto como Martínez reconocieron este problema, y el compositor reflexionó entonces sobre la idea de que probablemente parte de las dificultades surja de la falta de orquestas estables dependientes de los teatros; pero, aclaró, “si se tiene en cuenta que ni las compañías de danza tienen teatro, lo que se pone de manifiesto es un problema de falta de infraestructura”.

El compositor Alfredo Aracil, también presente en el público, comentó la curiosa presencia de coreógrafos dirigiendo compañías de danza, que generalmente y salvo honrosas excepciones, a su llegada imponen sus propias obras obviando cualquier creación anterior, algo que sería impensable en el mundo actual de la música. Igualmente, dijo, se tiende a cierta flexibilidad entre los coreógrafos o directores de compañías a la hora de retocar obras de repertorio bajo la excusa de hacerlas más accesibles al público actual, como también suele suceder en el teatro. Martínez opinó que España se escuda en “la tradición de no tener tradición” para hacer desaparecer todo lo anterior. En su réplica, Aracil añadió que eso no lo ha visto hacer sólo en España, y citó como ejemplo el desmantelamiento de algunas coreografías del repertorio del Bolshoi con la llegada de Grigorovich. Elna Matamoros añade que eso de hacer “borrón y cuenta nueva” viene de antaño, ya que August Bournonville, a su llegada al Real Ballet de Dinamarca, creó un repertorio propio maravilloso que, lamentablemente, impuso haciendo desaparecer la inmensa mayoría de las coreografías de Vincenzo Galeotti.

Nieto dijo que no le consuela nada que en otros países suceda lo mismo, y añadió que se trata de “un problema de honestidad personal” y de si un creador se aprovecha de una estructura para tenerla a su servicio, o si pone su trabajo al servicio de la estructura. También recalzó que quizás un músico al cargo de la gestión de un festival o un teatro “nunca programaría sus obras, pero sí las de sus amigos, con lo que el problema sigue siendo de personas, no de situaciones”. Nieto recalzó que echa en falta que se vean sobre el escenario con mayor frecuencia producciones teatrales anteriores, reutilizando vestuario y puestas en escena de obras de repertorio. En este caso, dijo, “se están dilapidando las creaciones en las que han invertido las instituciones públicas”.