

## DANZA – LITERATURA

Diálogo entre Tamara Rojo y Luis Antonio de Villena

Moderadora: Elna Matamoros



Miércoles 27 de febrero de 2008  
Residencia de Estudiantes, Madrid  
Resumen: Elna Matamoros  
Fotografías: Residencia de Estudiantes

La bailarina Tamara Rojo y el poeta Luis Antonio de Villena fueron los invitados del tercero de los Encuentros Loewe con la danza, que se celebró en la Residencia de Estudiantes de Madrid. “Dos estrellas en sus respectivos ámbitos”, como fueron presentados por la moderadora, Elna Matamoros.

Tamara Rojo, formada en Madrid y con una brillante carrera que se ha desarrollado principalmente fuera de España, es actualmente Primera Bailarina del Royal Ballet de Londres e invitada de las principales compañías de danza del mundo. Además, participa en cualquier proyecto que sirva de apoyo a la danza y ha sido galardonada con los más importantes premios. En su primera intervención, la bailarina confesó que, como artista, le resulta más interesante meterse en la piel de un personaje específico que dejarse llevar por su propia personalidad. “No tengo tanto interés en mí misma –comentó entre risas–, pero si me dan un buen personaje, me gusta investigar quién lo creó, descubrir por qué lo hizo de esa manera y estudiar al ser humano desde ese punto de vista. Me resulta más gratificante entrar en otra persona que auto-representarme”.

Luis Antonio de Villena se define a sí mismo como “poeta”, aunque su obra abarque la poesía, la prosa (tanto ensayo como novela) y sea un brillante articulista, colaborando habitualmente en diversas publicaciones; también participa en tertulias de radio y televisión, y es Asesor de la Fundación Loewe desde su creación en 1988. Comenzó el poeta refiriéndose al uso de la narrativa en el ballet: “algunas danzas tienen una especie de guión, porque supongo que se reduce el cuento original, sobre el que el coreógrafo y los bailarines montan el espectáculo.” Sin dudar, sintetiza Villena cómo dos entes autónomos, la danza y la literatura, “se interpenetran, como llevan haciendo desde hace siglos” para obtener otro “arte autónomo”. Y divagando por otras artes, se acerca a otros géneros: “aquello que Wagner quería para sus óperas, que aglutinasen todas las artes, es un desiderátum que estará siempre pendiente”.

En la danza existe la forma tradicional de incorporar la narrativa a la coreografía, a través de la pantomima, y otra forma “más sutil y moderna” como apunta la moderadora. Tamara Rojo explica que en un principio se hacían los números de baile aislados, “tipo aria, como en la ópera”, y para explicar lo que estaba sucediendo, “se paraba la danza y se contaba con una pantomima que en esa época el público era capaz de traducir”. Explica la bailarina que esta pantomima que se veía tanto en ópera como en ballet, muy teatral, era fácilmente reconocible, y los coreógrafos “daban así al personaje solamente el baile con su virtuosismo”. Así sucede por ejemplo en *La Bella Durmiente* [Tchaikovsky-Petipa]: “en el paso a dos no estás contando nada, estás bailando, aunque luego los personajes cuenten su historia en determinados momentos”. Pero no siempre fue así, y añade: “por ejemplo en Bournonville, me parece que la pantomima está mucho más entrelazada, no se para tanto el baile para contar la historia; intenta penetrar en la danza y usar la pantomima como una sustitución del *port de bras* [movimiento de brazos] dentro de la danza”. Y en su opinión “tiene más éxito”. Cuenta también Rojo cómo con el paso del tiempo “el público perdió la tradición de la pantomima y se perdió la capacidad de interpretarla”. Va aún más lejos cuando afirma: “De hecho, hoy en día conozco a muy poca gente que comprenda toda la pantomima que hacemos sobre el escenario. Saben que estamos diciendo algo, pero no están muy seguros de qué.” La relativa sencillez de los argumentos facilita su entendimiento, y al final resulta que “no importa que no entiendan la pantomima perfectamente. Es mejor si la entiendes, pero si no, también puedes seguir el desarrollo de la historia”. Coreógrafos posteriores decidieron que no querían poner pantomima; “uno de los que en mi opinión –añade Tamara Rojo– tuvo más éxito desarrollando historias complejas que podrían haber sido mucho más simples con la pantomima, como *Romeo y Julieta*, por ejemplo, fue Kenneth MacMillan. Pero se deshizo de ella por completo e hizo que fuera el movimiento el que contara la historia. No fue el primero, pero sí de los que lo hicieron mejor”.

Luis Antonio de Villena opina entonces que con que haya una buena coreografía y unos buenos bailarines, aunque el hilo argumental sea muy tenue o esté reducido al mínimo, “tienen suficiente para poder completar la obra. Es más –añade–, probablemente un hilo argumental muy complejo en la escritura entorpecería mucho la danza”. “No siempre”, discrepa Rojo. Y Villena da su punto de vista: “En principio, la danza es más estricta que el argumento. Por

ejemplo, sabemos que el *Romeo y Julieta* de Shakespeare es una obra muy complicada, tiene muchos avances y retrocesos, y viajan, y se toman un veneno, y se muere pero no se muere... es verdad que el público del ballet tendrá que enterarse de eso". "Es que está hecho estrictamente igual que en el original" añade Tamara Rojo. "Se enterarán del hilo argumental" dice Villena. "De todo", le rebate la bailarina. "Bueno, se enterarán del argumento pero no del texto, porque no tienen por qué y porque no existe. No ya del de Shakespeare, que sería el bueno, sino también del de el resumen." "Es que no hay resumen", interrumpe la bailarina. Y pregunta el poeta: "¿Se hace con el texto, el *Romeo and Juliet*?" Tamara Rojo explica: "Hay diferentes versiones, pero el más estricto en eso ha sido Nureyev, que lo pone todo al pie de la letra, con todas las escenas".

Resume Villena que "la necesidad creativa de los seres humanos quiere multiplicar las potencias del texto y hace que nos lo saltemos metafóricamente, aunque lo sigas al pie de la letra, pero es como si un pintor pinta a Ofelia muerta en el agua: es una imagen aunque en el texto sea una escena muy larga. Ya hay otra obra, autónoma a la vez, aunque proceda de ese texto. Son dos lenguajes diferentes que se implican perfectamente, pero que al implicarse no pierden su autonomía." Y Tamara Rojo admite que "alguien que no tenga interés en leer a Shakespeare pueda ir a ver un *Romeo y Julieta* y ser perfectamente feliz con eso." El poeta propone otro ejemplo, quizás más complejo: *Preludio a la siesta de un fauno*, coreografiado por Nijinsky sobre música de Debussy y un poema de Mallarmé. "Puedes no haber leído el poema de Mallarmé, que es además un texto bastante complejo, y lo ves bailar y te puede encantar. Puede hasta que si luego lo lees, si no eres un experto en simbolismo o no conoces los entresijos de Mallarmé, que es un poeta difícil, a lo mejor el texto te gusta muchísimo menos que el baile."



También, añade Matamoros, hay historias que se han enriquecido con su versión bailada, como es el caso de *El lago de los cisnes* o, como apunta de Villena, "*Giselle*, que es un ballet que he visto varias veces, y reconozco que nunca se me había ocurrido mirar quién lo había escrito; hace poco vi que era de Teófilo Gautier, que es un escritor muy importante del romanticismo francés, autor de teatro y un poeta muy notable. Evidentemente *Giselle*, para

Gautier, no es una obra importante. Supongo que lo haría porque necesitaba el dinero y de manera fácil, como un cuentecito romántico”. “En realidad fue un mal de amores”, apunta la moderadora. Pero añade Villena que en ese caso el ballet está muy por encima “de la obra en que se inspiró”, mientras que en el caso de *La siesta de un fauno*, “es un poema muy importante y no podemos saber qué le pareció al autor” que fuera coreografiado porque Mallarmé ya había muerto cuando se estrenó el ballet basado en su poema. “Sí tenemos la anécdota, aunque se refiere a la música y no al ballet, de cuando Debussy se encontró con Mallarmé y le dijo: ‘maestro, voy a poner música a uno de sus poemas’, y el poeta, ya mayor, le dijo con un poco de sorna: ‘será un placer, aunque creí que la música se la había puesto yo ya’.”

A continuación se proyectaron unas escenas del segundo acto de *El lago de los cisnes* (entrada de Odette y su encuentro con el príncipe Sigfrido), en las que se pudo apreciar cómo en esa obra todavía la pantomima se mantenía independiente de las partes bailadas. Una escena en la que se ve claramente, y en palabras de la moderadora “que ‘el malo’ es malísimo, ‘la buena’ es buenísima, y el príncipe anda despistado”. “Sí –dice Tamara Rojo riéndose–, y me encantaría saber cuánta gente ha entendido algo de lo que he hecho ahí”. Pregunta Villena si pantomima son “los gestos que se usan para narrar” como introducción a una referencia que procede del mundo clásico, y que él considera que pocos conocen: “En el mundo antiguo había unas obras de teatro muy cortitas que se llamaban mimos, y que tenían texto, en las que los actores hablaban y gestualizaban a la vez. Tanto gestualizaban que a medida que el teatro fue decayendo se comenzó a prescindir del habla y fue cuando surgió lo que en esa especialidad se llama pantomima y que es la interpretación sin texto. Los académicos algo tradicionales entendieron que la pantomima era una degeneración del mimo, y que a su vez era una degeneración de las tragedias de Sófocles. No sé en qué medida tiene que ver con el significado actual de la palabra, porque hoy en día hablamos del mimo, en referencia a Marcel Marceau, por ejemplo, como un artista que no habla, cuando en su origen sí hablaba.”

[Posteriormente, durante el turno de intervenciones del público, esta información sería puntualizada por una investigadora de la danza en la época romana en la Universidad Complutense de Madrid, que indicó que el género de la pantomima no es una degradación del mimo, como se consideraba antes, y que investigaciones posteriores han demostrado que siempre fueron dos géneros independientes, aunque la pantomima fue el que triunfó. Gracias a esa pantomima clásica, Noverre retomó esa idea y lo convirtió en el ballet romántico.]

Tamara Rojo apunta que es evidente que en la danza, “por lo general”, no se habla, y que en los ballets clásicos la pantomima es solo un apoyo, una aclaración a la historia. “Lo que pasa es que en la época en que se hicieron, el público sí tenía conocimiento de lo que hacían cuando movían las manos, y hoy en día no.” El poeta está de acuerdo con ella, ya que “alguien que no esté muy versado se va a fijar más hoy en la belleza de la imagen y la perfección del baile que en la expresión de sentimientos que pueda haber ahí”. “Pero no se expresan sentimientos, sino palabras, hay –apunta Tamara Rojo– un auténtico diálogo: ‘¿Tú quién eres?’, ‘Soy la reina

de los cisnes’, ‘¿Y qué haces aquí?’, ‘Aquí hay un lago con las lágrimas de mi madre...’. Es un diálogo muy claro. Hoy no se entiende, pero es una lástima porque es enriquecedor. No pido que se vuelva a hacer, pero ya que está ahí... Esta escena es al principio del ballet [*El lago de los cisnes*], al entrar ella [Odette]. En un minuto conoces al personaje que estás viendo, y es



muchísimo más fácil de seguir”. Y Luis Antonio de Villena va más lejos aún al aventurar: “seguramente un ballet moderno tenga mucho menos en cuenta el texto”, ante lo que Tamara Rojo advierte divertida: “¿a qué te refieres con ballet moderno? Porque ahí entras en terreno pantanoso... Hay grandes ballets contemporáneos que también cuentan historias, incluso historias clásicas. Tenemos a Mats Ek, que cuenta *La Casa de Bernarda Alba* de una forma absolutamente genial.” El poeta añade “las obras de teatro bailadas” de Maurice Béjart, que la bailarina considera “poco exitosas”. Villena incide en el reto de “bailar un poema, que ya se ha hecho, evidentemente”, aunque lo que se vea en la coreografía “sea solamente una de las muchas lecturas que podría tener el poema”, algo que Rojo equipara a la narrativa. Luis Antonio de Villena se pregunta “si eso es más propio de la danza” y la bailarina es drástica:

“no hay nada que sea más o menos propio de la danza. La danza puede hacer lo que quiera, y ser más abstracta, más concreta, muy estricta al texto...”. Y el poeta defiende que “para el público siempre sería mayor el triunfo de la danza en una mayor abstracción, porque volvemos a que gran parte del público que va a ver los ballets, muchas de las historias, paso por paso, no las sigue...”; con la excepción, por supuesto, de historias que conocen “antes incluso de haber ido”.

El poeta traslada la discusión al mundo de la poesía, donde también está en continuo litigio el valor mayor o menor de la obra abstracta frente a la narrativa. Y la bailarina explica cómo “hay grandes defensores de la danza ‘como pasos’, sin carga emocional –opina– o narrativa, como Balanchine, que se basa simplemente en la belleza del paso el movimiento del cuerpo humano, y también hay quien defiende que lo ideal es emocionar al espectador”. Se aventuró a confesar que “lo bueno es que se puede hacer todo; lo importante es que se haga bien”. También existen en la danza lo que la bailarina llama “camino intermedios”, como *La canción de la tierra* de MacMillan (sobre la partitura de Gustav Mahler) basado en unos poemas traducidos del chino. “Hay una carga emocional que no es evidente y que no es narrativa. Tiene mucho éxito porque lleva al espectador a sacar sus propias conclusiones y emociones,

sobre la muerte y la vida del ser humano, sobre la pérdida y el amor, y es verdadera poesía desde ese punto de vista. Y no es ni lo uno ni lo otro, está en el punto medio”.

La conversación se redirige hacia Balanchine, quien decía que una coreografía puede no tener argumento, pero siempre tiene un significado, y Rojo reflexiona: “Sí, aunque supongo que el significado lo conocía él; no estoy tan segura de que lo supieran las bailarinas que interpretaban sus ballets. De hecho he tenido que trabajar con muchas de ellas y lo dudo cada vez más, porque cada una hizo su interpretación de lo que Balanchine quería. Él era un gran manipulador, y a cada una le decía cosas distintas para crear unas tensiones creativas que eran muy interesantes, pero no estoy segura de que él creyera ninguna de ellas. En mi opinión, Balanchine fue sobre todo un músico, y sus coreografías eran la interpretación física de la música. Desde ese punto de vista me parece un genio; no ha habido ningún coreógrafo que haya conseguido traducir físicamente la música como lo consiguió él”.

Sin embargo, para Villena “si el significado lo guardo para mí, la palabra ‘significado’ carece de sentido” y quizás cada uno de los espectadores perciba un mensaje diferente, lo que provoca que “en algunos casos sea más enriquecedor, pero en otros no”. Y Rojo, calificando a Balanchine, sentencia: “en este caso sí, porque él era un genio”. Villena aporta una reflexión que parece compartir la mayor parte del público en ese momento: “A mayor cultura del receptor los significados crecen, en el ballet o en la televisión más burda”.

Tamara Rojo ha destacado desde el comienzo de su carrera por su talento como actriz. Y su experiencia es que cuanto más complejo es el personaje, más le interesa y la enriquece. “También he de decir que no me parece que personajes como los de Odette/Odile de *El lago [de los cisnes]* sean tan unidimensionales; es la responsabilidad del artista buscarle las dimensiones. No importa que se hayan hecho un montón de veces, o que una sea ‘la buena’ y otra ‘la mala’. ¿Por qué una es la buena? ¿Porque es una sufridora y una víctima? ¡Hay grandes tiranos que se visten de víctimas! Bajo mi punto de vista, Odette es terroríficamente mala, porque destruye la vida de un príncipe para que la salve a ella. ¿Y qué pasa con Odile? ¿Es mala porque es fiel a su padre? No parece que sea lo peor que puede llegar a ser una persona, aunque tenga que manipular a los demás para ello. Hay muchas formas de ver un personaje que en un principio puede parecer unidimensional”. También explica que hay casos distintos: “Cuando en *Mayerling* [ballet de Kenneth MacMillan basado en hechos reales] haces un personaje real es muchísimo más complicado, porque tienes que ser fiel a su verdad. No puedes crear un personaje como en *Manon*, que no deja de ser un personaje literario y tiene muchísima más libertad interpretativa. Con alguien como Mary Vetsera [protagonista de *Mayerling*], que vivió, que existió y tiene una biografía clara, tienes que tener muchísimo más respeto y a veces puede ser mucho más restringente que con alguien como Odette u Odile”. También comenta entre risas que “lo bueno es que en general casi nadie en el público sabe quién es Mary Vetsera, así que me puedo tomar muchas más libertades. Isadora [Duncan], por ejemplo, es muchísimo más popular, y al interpretarla tengo que tener más cuidado. Con Mary

Vetsera casi podría hacer lo que quisiera que muy pocos se darían cuenta de que la estaría 'prostituyendo' desde ese punto de vista".

Luis Antonio de Villena reconoce que está muy de acuerdo con ella, pero lo ve "como un discurso bueno y muy técnico, apropiado en una bailarina que se plantea profundamente el ballet". Sin embargo, opina que si se compara el público medio del teatro con el del ballet, "en el teatro la interpretación dramática es esencial; sin eso se deshace todo. Si la 'mala' no es mala, la obra es un desastre". Pero también podría suceder "en el ballet moderno, y entre el público, no para ti que lo analizas, que una bailarina no interpretara dramáticamente bien el papel, pero que sí lo bailase bien" añadiendo que el personaje "en el teatro es esencial, y en la danza, al menos desde fuera, no lo es". Para Tamara Rojo es impensable esa situación, "porque un bailarín es un [actor] dramático, y ese es el lenguaje de la danza. Decir eso me parece que sería subestimar la sensibilidad del público". El poeta lo percibe de forma distinta: "parece que el público asiste al espectáculo para disfrutar del propio fenómeno de la danza", y la bailarina, llena de humor, se muestra implacable: "¡pero es que el propio fenómeno de la danza engloba la capacidad dramática del bailarín! Ahí si me insultas [risas]. No hay un propio fenómeno 'gimnástico' de la danza. No es solo un dominio físico; es un ejercicio intelectual".

Mientras Luis Antonio de Villena defiende y alaba el dominio físico del atleta, y mantiene que "el atletismo puro sí tiene que ver con el arte", Tamara Rojo afirma que el atleta no es un artista ni un bailarín porque no intenta "transmitir nada". Pero Villena recuerda los poemas de Píndaro, que exaltaban la belleza del atleta, y cómo "hay muchísima gente que iba a ver a Nureyev, sobre todo en sus comienzos, porque era muy guapo. Y no lo juzgo moralmente". A lo que le replica la bailarina: "Pues mejor para ellos... y también peor para ellos, porque se quedaron con una versión muy pobre de Nureyev. Y sólo lo juzgo artísticamente. Que el hecho suceda, no convierte a la danza en eso". Sin embargo, el poeta tiene una opinión muy distinta, defendiendo que "la gente piensa que el elemento corporal es muy importante, el ver un cuerpo trabajado", mientras que para ella no puede estar desligado del hecho dramático. Poco después, sentencia risueña: "También son importantes los brochazos del pintor, pero eso no es arte. No se puede desnudar la danza de toda su profundidad dramática. ¡Se puede disfrutar de la carne en una hamburguesería de comida rápida, pero no te lo recomiendo". Las risas del público asistente casi dieron por terminada la polémica, mientras el poeta defendía que "la danza necesita el cuerpo glorioso, la prueba está en que yo no puedo bailar". Tamara Rojo afirmaba que no siempre es así. "Hay bailarines que con grandes deficiencias para la danza clásica, han encontrado otra vía para expresarse bailando. Las necesidades para el ballet o la danza contemporánea son muy diferentes." Ambos llegaron a un acuerdo cuando el poeta afirmó que "la danza está muy por encima del físico" y la bailarina respondió: "¡Eso es lo que te intento decir! Pero la técnica, en sí, no es arte".

Refiriéndose a la interpretación en los pasos y los ballets sin pantomima, aparece de nuevo el personaje de Julieta en la coreografía de MacMillan, para disfrutar con proyecciones de la transformación de la protagonista a lo largo de la obra: la 'entrada de Julieta', aún inocente, y

el ‘paso a dos del balcón’ con Romeo, en los que Carlos Acosta, Primer Bailarín del Royal Ballet de Londres, da la réplica masculina. “La pantomima –explica Rojo– forma parte del aprendizaje de los bailarines cubanos; Cuba es uno de los pocos lugares donde aún se enseña y tienen un público

que conoce la pantomima y está muy informado, al menos de su estilo de ballet”.

Tras este drama, uno de los mejor adaptados a la dan-



za, surgen en el coloquio los argumentos cómicos, que para la bailarina “vienen bien de vez en cuando, para relajar un poco la tensión”. Hay grandes ballets cómicos: desde *La fille mal gardée* hasta otros modernos, como *The Concert* de Jerome Robbins, “casi una imitación de los Hnos. Marx en algunos momentos”, según la bailarina. “Hay que hacer las dos cosas para guardar un equilibrio; si sólo haces un repertorio, al final te conviertes en una imitación de ti mismo. Lo recocinas demasiado”. El poeta opina acerca de la comedia bailada: “Una buena comedia se puede bailar perfectamente. Los conceptos que hemos manejado aquí se pueden dar tanto en sentido trágico como cómico. A lo mejor alguna obra cómica pueda ofrecer una mayor dificultad”. Tamara Rojo, también con experiencia en personajes humorísticos, añade que los actores suelen afirmar que en general, la comedia tiene un límite, “un *timing* muy definido, y una cosa es graciosa o no lo es, y pasarse hace que no lo sea”. Mientras, Villena, marcando un claro paralelismo con la literatura, explica cómo “en la cultura occidental se tiende a valorar más una obra dramática [en el sentido genuino de la palabra] que una cómica. Al autor de comedias se le califica de liviano, mientras que al otro se le supone mayor fondo y complejidad intelectual, lo que me parece un error. Hay comedias buenas de gran complejidad intelectual, pero que se solucionan en una sonrisa”.

Las intervenciones del público se iniciaron a raíz de un comentario de Rojo sobre la inexistencia de un repertorio clásico en España, a lo que ella añadió que levantar un proyecto “de repertorio variado, que no sólo clásico”, que dependa de la iniciativa privada de alguien



“es algo heroico, y se necesita una transformación en las estructuras de las Artes Escénicas para que sea una realidad viable a largo plazo, para que no ocurra como con la compañía clásica que hubo, a merced de un cambio de director, que cambió toda su estructura de repertorio, bailarines...”. Añade Luis Antonio de Villena que esa falta de tradición del clásico en España también sucede en el teatro, donde a pesar de tener una Compañía Nacional de Teatro Clásico aún se está lejos de las grandes compañías similares europeas. Así, citó el caso de montajes de obras teatrales clásicas a las que les han cambiado, por ejemplo, el último acto, algo impensable en otros países. Tamara añadió que “a los artistas también hay que exigirles una calidad, y el barómetro debería ser el público, evitando esa tendencia a despreciar [los especialistas] la opinión de los espectadores al considerar su criterio superior al del público. Si es malo, el público no va, y esa compañía no debería subsistir”. “Hay que subir el listón de la calidad”, añade Villena. Posteriormente, Tamara Rojo apuntaría que, por desgracia, en la España actual nadie tiene la oportunidad de bailar el 90% de las obras que ella puede interpretar, y que si ella se hubiese quedado en España, hace mucho que “hubiera dejado de bailar de puro aburrimiento. Una de las cosas que más me satisfacen de mi vida es que he viajado y conocido mundo: viajar no es tan gran condena”.

Respecto a su proceso de interpretación de los personajes, ella confesó que varía mucho: “Si hay un clásico, trato de no caer en la repetición de lo que se ha hecho antes, y analizo los conceptos que todo el mundo da por seguros del personaje, pero sobre todo trato de no imitar a nadie, aunque llegue a las mismas conclusiones que otra bailarina anterior”. Si es un personaje inspirado en la literatura, “leo el libro y trato de hablar con los que lo han hecho anteriormente. Tengo suerte porque casi todos [los personajes] han sido montados para Lynn Seymour, y ella vive aún y trabaja en Inglaterra. Así que tengo suerte de tener información de primera mano de la creación del personaje desde dentro del mundo de la danza. Los más difíciles para mí son los personajes más pobres”. Contó la bailarina cuál ha sido su personaje más incómodo: “Fue la Kitri del *Don Quijote* [Minkus – Petipa] porque para mí iba contra natura hacer esa ‘españolada’. Era como comprar paella en el aeropuerto, superior a mis fuerzas. Kitri es una interpretación rusa de lo que ellos creen que debe de ser una mujer española, y al final solo es una rusa maleducada. La primera vez que lo bailé, lo hice con convencimiento y a la española, y no tuve mucho éxito. Tuve malas críticas, nadie entendió nada y hasta escribieron que yo no era lo suficientemente española. Porque yo era mucho más seria, más flamenca; y eso me sucede a veces con *Carmen*. Hay muchas Cármenes, algunas afrancesadas... y he tenido que llegar a la conclusión de que si hago Kitri, tengo que intentar hacer el personaje que creó Petipa, no un personaje español real”.

Una músico profesional del público quiso saber si en *La canción de la tierra* inspira más a la bailarina, la música o el poema, y Tamara Rojo aclaró que quizás por cultura no se implica tanto con los poemas orientales como con la partitura de Mahler; como además el compositor escribió esa obra todavía afectado por la muerte, un año antes, de su hija, la carga emocional le llega a ella más directamente a través de la música. También explicó cómo el coreógrafo intentó mantener una estética oriental (vestuario, peinado...) y que “el genio de MacMillan

sabía que físicamente nunca se puede alcanzar la grandiosidad de esa música. Sí puedes complementarlo, y fue lo que él hizo: una coreografía minimalista, casi oriental, y así creó una obra extraordinaria, que no pone ni quita nada a la de Mahler dándole otra dimensión y trayéndola de vuelta a los poemas.”

Así se cerró un encuentro de dos personajes tan diferentes como complementarios que con su dialéctica confrontaron dos artes tan independientes como frecuentemente interrelacionadas.