

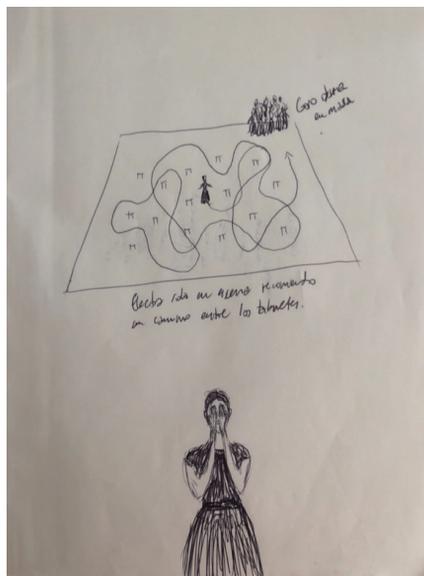


Electra

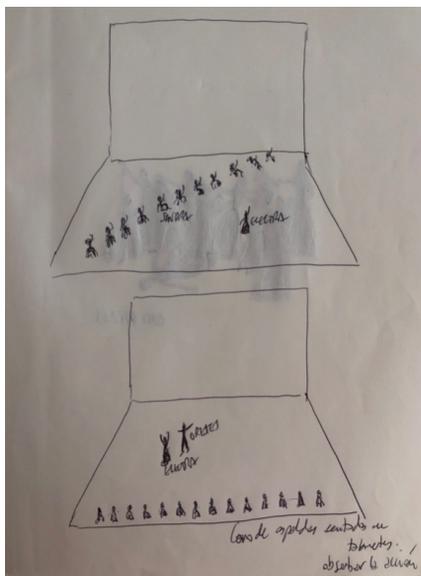
Introducción de Antonio Ruz

DOI: <https://doi.org/10.32621/acotaciones.2019.43.08>





Boceto 1 *Electra*, Antonio Ruz



Boceto 2 *Electra*, Antonio Ruz

ANTONIO RUZ Antonio Ruz nació en Córdoba en 1976, donde se formó en flamenco, danza española y ballet clásico. Inició su carrera profesional en el Ballet Víctor Ullate y más tarde, en el Ballet del Gran Teatro de Ginebra y el Ballet de la Ópera de Lyon. En 2006 ingresa en la Compañía Nacional de Danza (Nacho Duato). Desde 2007 y hasta hoy, viene desarrollando una interesante relación creativa con Sasha Waltz & Guests, con sede en Berlín, participando como bailarín, coreógrafo y repetidor. Coreógrafo y director independiente, es en la actualidad uno de los creadores más destacados de la danza en nuestro país. Desde 2009, dirige su propia compañía con sede en Madrid llegando a representar sus trabajos en Europa, África y América del Sur. Ruz es creador de *Electra* para el Ballet Nacional de España. Entre las menciones y galardones que dibujan su trayectoria, figura el Premio Nacional de Danza 2018 (Creación).

Desde niño, fui siempre un ser creativo e inquieto. Hacía dibujos y pintaba cuadros que todavía conserva mi familia, modelaba figuras y montaba belenes gigantes (con su día y su noche) que ocupaban una habitación, dirigía obras de teatro en el colegio en las que yo mismo actuaba y bailaba, escribía los guiones de actuaciones en las fiestas... Siempre había un motivo para inventar historias, para disfrazarme, para crear. En mis años como bailarín clásico esta actividad creativa cesó, quizás por la implicación y dedicación que la carrera exigía; tal vez canalicé mi creatividad a través de la propia danza. En 2001, con la inquietud de conocer otras culturas, aprender idiomas y trabajar con otros coreógrafos, dejé el Ballet de Víctor Ullate para formar parte del Ballet del Gran Teatro de Ginebra en Suiza. Ya en esa época había visto actuaciones de compañías y había tenido acceso a vídeos de coreógrafos que me marcaron y me hicieron fantasear con la idea de crear algún día una coreografía. Fue en Ginebra donde me lancé a montar mi primera pieza gracias al apoyo del Ballet y su iniciativa de Talleres de Jóvenes Coreógrafos. Hasta entonces tenía mucho respeto al papel del coreógrafo, pero hubo algo en mi interior que superó ese miedo y me hizo atreverme. Mi primera pieza, *1 Calvario* (2001), estaba inspirada en la Semana Santa andaluza, en su iconografía y su reflejo, a veces hipócrita, en la sociedad. Era un tema que me fascinaba, que me hacía reflexionar por las contradicciones que generaba. También me resultaba muy curioso llevar el universo musical cofrade a la escena, a la danza. Disfruté tanto de esa primera experiencia que entendí que algún día me dedicaría a esto.

En mis siguientes trabajos he elegido temáticas y motivaciones muy diferentes. Las preocupaciones que me han movido en cada una de mis creaciones siempre venían de inquietudes marcadas por el momento personal que estaba viviendo, por temas psicológicos, filosóficos, sociales o simplemente musicales. También mi bagaje ecléctico y mi propia formación en estilos tan diferentes como el flamenco o la danza española, el ballet clásico y la danza contemporánea. Lo que siempre es una constante en mis creaciones es la necesidad de conectar la temática que elijo con mi propia experiencia vital, con mi imaginario, incluso con mi infancia o mis raíces. Mi punto de partida puede ser un título, un libro, un cuadro, una fotografía, un supermercado, una sensación, una música, un viaje, un abrazo, una exposición, un parque, la ciudad, sus gentes, un libro, una película, un anuncio, una escultura, el cielo, el periódico, la

guerra, la muerte, un niño jugando... Pero al investigar sobre algo muy concreto, empiezo a descubrir y ampliar los temas que lo rodean y que se relacionan con ello, desvelo sus capas conceptuales y busco referencias. Imagino la luz, el movimiento, el espacio escénico y por supuesto estoy influenciado por la edad, experiencia o lenguaje de los intérpretes con los que voy a crear. Pero en ocasiones, si se trata de un encargo, la idea viene dada por otra persona y aun así, necesito enamorarme de esa idea para poder contarla a mi manera. También la compañía con la que voy a crear el espectáculo influye directamente en mi punto de partida para concebir una pieza. Todos los elementos están relacionados en el origen de mi proceso creativo. La creación sigue siendo para mí un acto misterioso, un ejercicio sin método aparente, un espejo, una práctica de reflexión y de intuición.

Cuando imagino una coreografía intento siempre verla desde los ojos del espectador, ponerme en la piel de alguien que compra su entrada y se sienta en su butaca por diversos motivos. Es un asunto contradictorio en mí; tengo un respeto enorme al público, tanto que en ocasiones me crea inseguridad. La intención de mi trabajo es conmover, hacer reflexionar o soñar, pero, por otro lado, también busco desafiar, sacudir y en ocasiones incomodar al espectador. Aunque mis trabajos están dirigidos a un público general, reconozco que el contexto de cada una de mis creaciones ha marcado el tipo de público hacia el que iba dirigida. No es lo mismo crear una pieza para mi compañía independiente que crear *Electra* para el Ballet Nacional de España o una coreografía en el edificio de un colegio. No solo el público de cada uno de estos ejemplos es diferente, sino su contexto, su historia, su tradición. Como creador me siento responsable, tal vez no de satisfacer los gustos de ciertos tipos de público, pero sí de pensar en ellos durante mi proceso creativo, durante la concepción de la obra. La danza contemporánea, que por su amplio espectro es el lenguaje que suelo manejar en mis creaciones, provoca aún una cierta distancia entre algunos sectores del público por desconocimiento, prejuicio u otros factores. Uno de mis retos como creador es que mis trabajos lleguen de alguna manera al corazón y al intelecto del espectador sin que esto afecte a mi libertad creativa. Ofrecer experiencias sensoriales, viajes en los que el público pueda adentrarse sin necesidad de entenderlo todo. Es lo que me ha ocurrido con *Electra*, el espectáculo de gran formato que he dirigido y coreografiado para el Ballet Nacional de España, en el que Olga Pericet ha colaborado como

coreógrafa. Confieso que no era un contexto fácil; la tradición de la casa, su público, la profesión, la prensa, las premisas más que comprensibles que Antonio Najarro me dio en las primeras reuniones. A pesar de todo eso, yo he luchado para sentirme libre en todo momento y para que mi universo artístico estuviese presente en la obra. Y creo que lo hemos conseguido. Ha sido un trabajo de búsqueda de equilibrio dancístico, musical y escénico. Como en la vida, la danza es casi siempre una cuestión de equilibrios.

Crear se ha convertido en un hábito en mi vida cotidiana, una actividad constante que no solo realizo en el estudio de danza sino también en otras situaciones; cuando viajo, en el metro, en un avión, caminado por la calle, tumbado en la cama... Mis revelaciones más inspiradoras han aparecido casi siempre fuera de la sala de ensayo. Por otro lado, creo a ciegas en el trabajo obsesivo, en las horas de estudio, en los ensayos interminables, en las reuniones de equipo. Como decía Picasso: «Cuando llegue la inspiración, que me encuentre trabajando». Todo hecho creativo es un acto liberación, de autoconocimiento y de camino hacia la madurez y cada proyecto me ha hecho crecer y aprender sobre mí y sobre los demás. Es medio expresivo que por suerte he encontrado y que me ha rescatado en momentos personales difíciles. Cada proceso coreográfico responde a una necesidad del momento vital, emocional y artístico del creador, aunque mis motivaciones en cada proyecto son muy diferentes, mis inquietudes van variando con la edad, pero hay un objetivo en común en mi trabajo que es el de *comunicar*. Cualquier manifestación artística está relacionada con el contexto social y político del momento en que se realiza; como mujeres y hombres del siglo XXI, nuestras preocupaciones e inquietudes son en ocasiones parecidas, solo que utilizamos el vehículo artístico para plasmar nuestra peculiar manera de ver el mundo a través de nuestro trabajo. Por mucho que intentemos hablar de temáticas universales y a veces atemporales, los trazos de la historia quedan marcados en el resultado final de las obras. En mi opinión, la creación coreográfica no se libra de las modas, tendencias estéticas o hábitos en un determinado periodo o lugar del mundo. La danza evoluciona con los tiempos, es movimiento, es acción, es el reflejo de la sociedad en la que vivimos, es un lenguaje universal que surge desde lo más íntimo para conectar con los demás, con nuestro entorno.



Boceto 3 *Electra*, Antonio Ruz



Boda años 20, prólogo



Figurin *Electra*, Rosa García Andujar 2



Figurin *Electra*, Rosa García Andujar 1

¿Por qué *Electra*?

Siempre que me enfrento a un nuevo proyecto, intento escuchar mi intuición y busco los nexos de unión entre su temática y mi propio universo creativo, mi imaginario. Así ocurrió cuando propuse *Electra* para al Ballet Nacional de España y visualicé su historia en la España rural, profunda y costumbrista que tanto me ha inspirado y fascinado desde niño. La visceralidad y la belleza estética de este personaje provocaron en mí un magnetismo que me llevó directo a nuestra propia cultura popular: la española, la mediterránea. Soñando con devolver a la danza y al coro el lugar que imaginamos ocupaban en las tragedias clásicas como elemento aglutinador de ideas y emociones, *Electra*, más allá de estilos o disciplinas, es para mí la continuación del camino creativo que emprendí como coreógrafo hace años; ofrecer una experiencia humana y sensorial en la que movimiento, espacio, luz, música y voz formen parte de un todo. Una historia de destino y venganza; de sangre condenada y de búsqueda de libertad.

Aunque el universo cultural de los clásicos dista de nosotros más de dos mil años, los argumentos de las obras, las experiencias vitales de sus protagonistas y la propia estética de algunos de los personajes siguen ejerciendo una atracción indudable sobre el hombre y la mujer de cualquier época. ¿Qué simbolismo subyace en la rica mitología griega? ¿Por qué su iconografía continúa aún viva en otras artes? ¿Por qué la tragedia provoca una catarsis en el alma del espectador? Un elemento constante en estas tragedias griegas es la presencia del ser humano con sus debilidades y grandezas, capaz también de ser representado con todas sus miserias morales. Sus héroes y heroínas sienten una soledad y un sufrimiento que nos ennoblece y, sobre todo, nos enseña. El destino como fuerza irracional y a veces caprichosa que endereza o arruina la vida de cualquier ser humano. *Electra* es un personaje de la mitología griega que ha trascendido en nuestra cultura, no sólo gracias a las obras de Homero, Esquilo, Sófocles y Eurípides. Su trágica historia fue retomada por la psicología en el siglo XX y presentada como la contrapartida femenina de Edipo, pues sus acciones se asemejan, aunque no sus fines ni destinos. El amor incondicional por su padre y el odio hacia su madre hicieron de *Electra* una figura retomada y reinventada. A lo largo de la historia, además de las famosas tragedias griegas, existen varias obras inspiradas en el mito, como la ópera de Richard Strauss *Elektra*, basada

en la pieza teatral del mismo nombre de Hugo von Hofmannsthal; la personal visión de Benito Pérez Galdós, estrenada entre polémica en el Madrid de 1901; *Las Moscas* de Sartre en 1947; o la película *Sandra o Vaghe stela dell'orosc*, de Luchino Visconti. En una atmósfera de horror y abatimiento, en todas ellas se aborda la venganza como tema principal del drama planteando también la licitud del matricidio, el arrepentimiento, la angustia y la búsqueda de la libertad. En el mundo de la danza, en los siglos XIX y XX, encontramos también varios ballets basados en el mito, como *Electra, the Lost Pleiade* (1849) de Paul Taglioni o la *Clytemnestra* (1958) de Martha Graham con partitura original de Halim El-Dadh. Pero hasta hoy, no existe ninguna versión actual documentada del mito llevado a la danza española escénica, de ahí la importancia y relevancia de llevar a cabo este proyecto.

Desde que Antonio Najarro me ofreció el encargo de crear una obra argumental de gran formato para el Ballet Nacional de España y propuse *Electra*, entendí que se trataba de una gran oportunidad para contar esta mítica historia a través de la danza con un elenco potente y muy versátil. Busqué los puntos de unión entre la tragedia griega y mis raíces visualizando el argumento en la España rural (vengo de familia de agricultores) y acercándolo a nuestro imaginario, y decidí no imponer mi lenguaje de danza contemporánea, sino provocar un encuentro con el vocabulario de danza española, flamenco y folclore que dominan los bailarines del BNE; un estilo nada ajeno a mí, ya que lo estudié cuando empecé a bailar en Córdoba en mis primeros años de formación y que después he revisitado de manera fructífera en mis colaboraciones con Estévez-Paños y Compañía. Decidí invitar a la bailaora Olga Pericet, que colabora en la coreografía, y me rodeé de un equipo creativo entusiasta y con muchísimo talento. *Electra* es también un tributo al símbolo y al poder de la feminidad y utiliza el lenguaje coreográfico y escénico buscando los puntos en común con el universo pasional y visceral evocado en las tragedias griegas y que a su vez se identifica de manera muy notable con otras historias y hechos pertenecientes a nuestra propia cultura popular, a nuestra memoria histórica (la matanza de Puerto Hurraco, el Crimen de Cuenca, los dramas lorquianos).

Coreografía

Desde que recibí la invitación de Najarro, tuve claro, por el contexto, que la coreografía debía combinar mi universo personal con un estilo más accesible para el gran público; una danza en la que el espectador pudiese viajar a través de los sentimientos de los personajes e identificarse con ellos para entender la trama de la historia, contada con un vocabulario de danza contemporánea, española y flamenca, y todo ello desde una estética cuidada, original y de un gran impacto visual. Imaginé solos, duetos y coreografías grupales que se intercalaran con momentos de carácter más teatral en los que la posición de los intérpretes en relación con los demás, la escenografía y el vestuario sea determinante para entender el sentido de la trama. Al igual que en las tragedias griegas, los protagonistas o personajes principales estarían apoyados por el *coro* o «cuerpo de baile», con la misión de enfatizar sus emociones, desarrollar la historia, representar el destino o mostrar el mensaje social del corazón de cada escena, un ente con movimiento y dinámica propios. Aunque el *coro* esté en muchas ocasiones en segundo plano, serviría también de transición entre las diferentes escenas que configuren la obra, al igual que el personaje del *corifeo*, que aparecerá frecuentemente como director o guía del *coro* y que podría ser representado por la cantaora. En el caso de *Electra*, el coro está formado por mujeres a modo de espejo de la protagonista y podría estar inspirado en la misteriosa imagen de las *cobijadas*, mujeres tapadas con mantos negros provenientes de una tradición de los algunos pueblos de la provincia de Cádiz, principalmente en Vejer de la Frontera. Su origen es castellano, aunque parece que mantiene alguna reminiscencia islámica. Después de usar este atuendo en mi coreografía *Ojo* (2011) con las bailarinas Melania Olcina y Lucía Bernardo, siempre quise desarrollar más esta idea soñando con un ejército de *cobijadas*. La obra *España, tipos y trajes*, del fotógrafo José Ortiz Echagüe, está llena de mujeres tapadas con mantos de diferentes regiones de España y de alguna manera estas imágenes se conectaban con el carácter griego, mediterráneo y popular del que quise impregnar la obra.

Desde hace años, mi pasión por la fotografía ha hecho que este arte se convierta en una importante herramienta creativa como coreógrafo, en el caso de *Electra*, la principal fuente de inspiración. Siempre me fascinó el ejercicio de transformación de una imagen plana a la tridimensionalidad del cuerpo en movimiento y el modo de conexión entre pasado y

presente que en ese proceso se genera. Durante todo el proceso creativo de *Electra*, fueron apareciendo referencias de fotógrafos como José Ortiz Echagüe, Ricard Terré, Josef Koudelka, Carlos Pérez Siquier, Ramón Masats, Juan Dolcet Santos y Rafael Sanz Lobato, entre otros. Algunas de sus fotografías me inspiraron no solo para el concepto estético o de vestuario, sino también en la coreografía, la composición, los gestos, la fisicidad.

Para que mi lenguaje coreográfico se filtrase de manera natural en el elenco del BNE, decidí impartir una serie de talleres de investigación más de un año antes del estreno de la obra. De esta manera, mi método de trabajo, que combina la improvisación, las frases coreográficas fijadas y las propias propuestas de los intérpretes, se introdujo de una manera muy orgánica en la plantilla del BNE. En estos talleres, propuse ejercicios de investigación de danza contemporánea en los que los bailarines podían usar su propio lenguaje de danza española o flamenco. Además, pude probar algunas de las ideas que imaginaba para *Electra* y aprendieron frases coreográficas que yo había creado con antelación, que combiné después en diferentes personajes a lo largo de toda la obra. Estas sesiones nos permitieron además conocer las facultades técnicas e interpretativas de cada intérprete para la elección del elenco y los personajes principales de *Electra*. Los bailarines del BNE se entregaron con curiosidad, respeto y generosidad al proceso creativo, improvisando y proponiendo sus propios movimientos, lo que me permitió potenciar su personalidad para desvelar el lado más humano de su danza. Desde su gestación, el proceso creativo duró en total más de un año y medio, y mi asistente de dirección, la bailarina y coreógrafa Lucía Bernardo, me acompañó con complicidad en todo momento.

En las primeras reuniones, Najarro me sugirió la idea de contar con la colaboración coreográfica de un creador o creadora de flamenco o danza española para alguna de las escenas de la obra. Después de meditar mucho, encontré a la persona. Decidí invitar a Olga Pericet, bailaora y creadora cordobesa a la que admiro desde hace años, pero con la que nunca había trabajado. Tuvimos una conexión muy especial en los primeros encuentros y un día decidimos encerrarnos en el estudio para ver qué pasaba con nuestro cuerpo. Estuvimos tres horas sin hablar, improvisando sin parar y nos dimos cuenta de que nuestra colaboración iba a funcionar. Olga creó de manera magistral tres escenas de *Electra*,

respetando en todo momento el enfoque dramaturgico de mi coreografía y lenguaje, pero impregnando con su sello personal toda la obra.

Dramaturgia

La dramaturgia es en realidad un ejercicio, una investigación que permite consolidar el sentido general de un montaje coreográfico y ayuda a clarificar los elementos que trascienden desde la creación a la puesta en escena de una pieza. Es la que da el vínculo entre la forma y el contenido. Los materiales escénicos, como el lenguaje coreográfico, la cualidad de movimiento, las acciones, los gestos, el sonido, el vestuario, la iluminación o el espacio, generan lo que llamamos la composición coreográfica. Como sabemos, existen tantas maneras de componer como coreógrafos, incluso como proyectos. Cada coreógrafo tiene sus objetivos o intereses y cada obra demanda su propia metodología. En buena parte de mis trabajos hasta el momento, el desarrollo de una dramaturgia se ha realizado en la fase avanzada del proceso creativo, cuando contábamos con el material coreográfico y me disponía montar lo que denomino «el puzzle»: ordenar las diferentes secciones de danza, relacionarlas con el texto o el uso de instrumentos musicales, los objetos o la escenografía, en el caso de que hubiese. Si bien una estructura musical previa aporta también una dramaturgia, unas atmósferas y ciertas emociones a la percepción general de la pieza, el trabajo real se realiza en las transiciones entre cada sección, convirtiéndolas en escenas en sí mismas. Por mi experiencia, he descubierto que cualquier material coreográfico puede tener un interés según de donde venga o según hacia donde vaya. Hasta la pieza de danza más abstracta esconde para mí una dramaturgia; el cuerpo en el espacio, la luz o la ausencia de ella, el sonido o el silencio, y el vestuario ya nos están contando una historia. También creo en la dramaturgia que el propio espectador genera a través de la evocación, en las múltiples lecturas que la danza, el movimiento y la música provocan en el público. Existe además una dramaturgia musical, como en el caso mi espectáculo *À L'espagnole, fantasía escénica* (2015) en colaboración con el conjunto barroco Accademia del Piacere y su director Fahmi Alqhai, en el que el repertorio musical elegido guardaba una cierta cronología histórica, una coherencia temporal que marcaba a su vez el ritmo escénico y coreográfico.

Pero en el caso de *Electra*, la dramaturgia ha venido dada de manera externa. Por su importante trayectoria, su origen andaluz y su gran conocimiento de universo literario clásico y lorquiano, decidí contar con Alberto Conejero desde el inicio del proceso creativo. Conejero reescribió de manera magistral la tragedia de Eurípides y Sófocles basándose en mi propia inspiración y referencias de la España rural y costumbrista. Sintetizamos juntos las escenas añadiendo un prólogo y elementos innovadores adaptando, en definitiva, el libreto de una obra teatral al lenguaje de danza. Como he dicho en alguna ocasión, mi reto en cada proyecto es potenciar el lado humano de los intérpretes, desnudar su personalidad. La técnica y el virtuosismo sin un discurso de fondo no me interesan. En *Electra*, había además una historia que contar, así que era la ocasión perfecta para hacer mi sueño realidad; mi objetivo fue que los bailarines encontraran su propia manera de contarla, desde sus propuestas de movimiento y su gestualidad.

Música

La música y el sonido pueden ser el perfecto detonante para un proyecto coreográfico, su origen, su inspiración. Si se trata de una composición o partitura existente puede servirnos para construir la estructura temporal o conceptual de la obra, su contenido y su dramaturgia. También puede haber una búsqueda musical o sonora para una idea o concepto ya existente. Desde niño, mi universo artístico mantiene una particular relación con la música y, como bailarín, la musicalidad ha sido siempre uno de mis puntos fuertes. Recuerdo encerrarme en la habitación de mis hermanas donde había un tocadiscos y pasar horas escuchando y bailando a Vivaldi, Brahms, Beethoven, pero también a Prince y David Bowie. La música está en mis genes, ya que mi bisabuela Leonor era una gran aficionada y tocaba la guitarra, el laúd y cantaba. Por parte de mi padre, también he tenido influencias musicales, ya que mi abuelo Eduardo era cantaor flamenco, hasta el punto de que el gran Manuel Vallejo lo invitó para unirse a su compañía. Creo que, por todos esos condicionantes genéticos y por mi estrecha colaboración con artistas como el bailarín, coreógrafo, director y músico Juan Kruz Díaz de Garaio Esnaola, con el que también concebí *Vaivén* (2014), y por mi continua colaboración con Sasha Waltz & Guests Berlín, en todos mis proyectos como coreógrafo

hasta hoy, la música ha sido un elemento esencial. Tanto en las coreografías de mi compañía como en los encargos que he realizado para otras agrupaciones, a menudo la música es interpretada en directo, siempre es protagonista junto al movimiento y una peculiaridad del discurso de mis obras recientes. También en mis interesantes colaboraciones con Estévez-Paños he podido acercarme desde otra perspectiva al flamenco y la música española. Casi sin darme cuenta, el uso de la música en vivo se ha convertido en una de mis señas de identidad como creador. He tenido la suerte de colaborar con músicos y compositores que me han permitido participar de manera muy activa en la composición musical de todos mis trabajos. En mi opinión, no hay nadie mejor que el coreógrafo para imaginar la música de sus movimientos, el sonido de su dramaturgia.

Para *Electra*, bajo las premisas de Antonio Najarro, partí de un concepto musical que combinara una composición original para orquesta sinfónica interpretada en directo con la intervención de músicos flamencos (guitarra, percusión) y cantaores en el escenario pudiendo alguno de ellos corresponderse con alguno de los personajes y cumpliendo así un papel dramático en la misma historia. La imaginada partitura transitaría por momentos melódicos contemporáneos, desde intervenciones de toda la orquesta o de instrumentos aislados utilizando un *leitmotiv*, hasta colchones de base que acompañen la acción dramática creando atmósferas y paisajes sonoros. Además, existirían diferentes fuentes percusivas de los bailarines, como el zapateado o las castañuelas en silencio o acompañando a la orquesta o a los músicos en el escenario. Paralelamente, se realizaría una investigación musical sobre el repertorio folclórico y popular de la época, así como de los cantes del campo o primitivos: romances, tonás, pregones, temporeras, etc., para que puedan formar parte de la composición musical usando extractos del texto original de la obra literaria para las letras y dando así una información más concreta del argumento haciéndolo más comprensible. Estos cantes podrían estar interpretados por una cantaora en escena desde el personaje del *corifeo*.

Y así fue. Después de un intento fallido con un importante compositor de música para cine, decidí contar con la colaboración directa del compositor Pablo Martín Caminero, con el que ya había creado nuestra pieza *Double Bach* (2016). Por la falta de tiempo, Pablo me propuso contar con la colaboración de su compañero Moisés Sánchez y con ambos trabajé desde el inicio sobre la dramaturgia de la obra, el color general de la composición orquestal, la instrumentación, la emoción de cada

escena y cada personaje, las atmósferas... Horas de artesanía musical en su estudio para conseguir una obra sinfónica compuesta expresamente para la danza y la historia que queríamos contar y de la manera que la queríamos contar. Elegimos un instrumento de la orquesta para cada personaje, al igual que una melodía o *leitmotiv*. También el músico flamenco del BNE Diego Losada compuso algunas de las escenas, que integramos de la manera más sutil en toda la partitura sinfónica. Componer para danza obliga a los compositores a zambullirse en la visión del coreógrafo, poner música a sus ideas, entender cada detalle del proceso creativo y trabajar en paralelo. Este es para mí el proceso ideal al poner música a un espectáculo de danza, es el que más disfruto y en el que más aprendo. Me fascina meterme en la mente de los músicos, adivinar de dónde nacen sus ideas y melodías, escuchar lo que tienen que contar sobre la danza y el movimiento. Su visión es muy diferente a la que pueda tener un bailarín o un coreógrafo y eso es interesante. Creo que el trabajo en equipo en un proyecto coreográfico es esencial y en el campo musical es, si cabe, aún más importante. La danza es para mí la música del cuerpo y por ello existe además una investigación en las partituras musicales de los propios bailarines. Gran parte de mi trabajo coreográfico se desarrolla utilizando la práctica de la improvisación como herramienta de investigación, como generador del contenido coreográfico de base. Por ello, como ocurre en *Electra*, el trabajo físico de ritmos, impulsos, contraste, velocidad y suspensiones funcionan como partituras coreográficas que no siempre están ligadas a la música de la obra, pero que en ocasiones sirven de base para crear la composición musical, los silencios.

La invitación de la cantaora Sandra Carrasco como *corifeo* fue decisiva en todo el proceso creativo de la obra y, por supuesto, en su resultado. Las letras que Alberto Conejero escribió para Sandra son el eslabón clave del éxito de *Electra*; nos emocionan, nos ayudan a seguir el argumento y hacen, de alguna manera, de puente entre la orquesta y los bailarines, entre el coro y los protagonistas.

Espacio y luz

El cuerpo, la danza o el movimiento están intrínsecamente unidos al espacio, al lugar donde suceden. En ocasiones, imaginar el espacio

escénico puede llegar a ser el punto de partida de una creación coreográfica; una escenografía, los objetos y elementos que la componen, su luz. La relación de los cuerpos que imaginamos en movimiento con las características de un lugar concreto nos desvela además una dramaturgia, sitúa la acción, nos ofrece un contexto. Este ha sido mi caso en algunas de las creaciones de mi compañía como la pieza *Beautiful Beach* (2015) en la que la escenografía se concibió en la primera fase del proceso creativo y definió el concepto estético general de la obra, fue el primer disparador. Para su creadora, mi fiel colaboradora, la artista Daniela Presta, esta escenografía funcionaba como un contenedor de elementos que interactuaban entre sí; formas, colores y texturas que evocaban un lugar en el imaginario del espectador. En *Presente* (2018), el último trabajo de mi compañía, la escenografía tiene también un papel esencial en el discurso de la obra ya que son los propios intérpretes los que van construyendo a tiempo real y a medida que avanza la pieza un espacio escénico mutante y en constante transformación, donde los objetos y su montaje sirven de paisaje para la danza.

En *Electra*, el concepto escenográfico partió del esparto como material principal y significativamente español en forma de grandes muros o telones para crear espacios y aperturas en los que el diseño de iluminación fuese el principal protagonista, sugiriendo atmósferas, acentuando el dramatismo de las escenas y acompañando la acción coreográfica y musical. Una propuesta escenográfica contundente y que pusiese en valor la danza. El escenógrafo Paco Azorín, cómplice de la idea desde el inicio del proceso creativo, propuso sustituir el esparto por un material de madera fabricado a base de astillas, más ligero y práctico de cara a la futura gira del espectáculo. Los conceptos en los que Azorín se basó fueron: el triángulo como forma primigenia, el campo como espacio para los muertos, la luz como elemento escenográfico, el agua como símbolo de la pureza y la teatralidad como espacio no convencional para la danza. Visualmente, el resultado recuerda a un campo de trigo, al esparto, a tierra árida. El suelo se convertiría en un muro móvil del mismo material de siete metros de altura con una apertura o puerta que ayudaría a la acción de los personajes. Azorín propuso además una abstracción del trigo para el fondo; una especie de bosque de varillas metálicas oxidadas, soldadas a una plancha en el suelo, de manera que los bailarines pudieran pasar a través de ellas. Mi idea de escenografía se complementaba con el uso eventual de elementos de atrezzo diseñados

magistralmente por mi fiel colaboradora Daniela Presta, así como de otros materiales de la naturaleza, como la niebla, el agua, el viento o la tierra, dispuestos de manera estratégica en el espacio y usados siempre desde una coherencia argumental. La famosa imagen de Electra portando un cántaro nos hizo imaginar ese elemento multiplicado y cada mujer dispusiera de uno. El elemento del agua empezó a tomar fuerza en la dramaturgia y por ello, Azorín dispuso un canal de agua que quedaría en ocasiones escondido bajo el suelo y que los propios bailarines tapaban durante el transcurso de la obra. El agua caería de un caño y su sonido evocaría la fuente, el riachuelo, el arroyo. El agua tuvo así un peso sustancial en toda la primera mitad de la obra con *Electra*, cuando las mujeres se lavan y llenan sus cántaros, el *Campeño* moja su mano u *Orestes* juega con su hermana. Se añadió, además, un triángulo practicable en el suelo a modo de tumba de *Agamenón*, que servía a su vez, para guardar las castañuelas de las bailarinas. Una caja/pantalla de luz practicable fue también instalada al fondo del escenario, simulando de manera poética el horizonte o las horas del sol.

En esta línea, se encuentra también el diseño de iluminación, esencial en cualquier trabajo escénico y tan importante en mi universo creativo y en mi discurso. No hay espacio sin luz. Confieso que, en algunas de mis creaciones, he imaginado antes una luz con una cierta dirección y color que el propio lenguaje coreográfico. Iluminar la danza es dotarla de belleza, de volumen, de misterio, de fragilidad, de texturas, de sensaciones. La diseñadora de iluminación Olga García, con la que colaboro desde hace diez años, se involucra desde la gestación de la idea y traduce a la perfección el carácter de cada coreografía, la intención de cada trabajo, la dramaturgia. Para *Electra*, partimos de tonos grises, sepia, beige, opacos y tamizados que contrastaban con elementos saturados y cortantes de luz puntual. El juego de sombras fue esencial en la iluminación, al igual que el radical cambio cromático a rojo sangre al final de la obra. También se introdujo una linterna que el personaje principal usa cuando visita la tumba de su padre e ilumina a su hermano al reconocerlo.

Vestuario

Vestir la danza nunca es fácil. La idea inicial de vestuario partía de un carácter sobrio y elegante con predominio de tejidos naturales pesados y

una paleta de tonos oscuros (negro, marrón, gris) con ciertos puntos de luminosidad en la gama del crudo y reminiscencias de época (folclore) inspirándose, principalmente y desde la neutralidad, en la obra fotográfica de José Ortiz Echagüe (1886-1980) y más concretamente en su serie *España, tipos y trajes* en la que contemplamos una sociedad española rural y a la vez vemos retratos de una gran profundidad humana en personajes populares de las calles de algún pueblo español. Echagüe se propuso salvaguardar los tipos ibéricos, sus trajes típicos, sus tradiciones y folclore, la ritualización de sus creencias; esa obsesión por refugiarse en el pasado, en lo pintoresco. El resultado evoca un canto a la vitalidad de las gentes sencillas, a la belleza de los lugares privilegiados en los que viven, a sus habilidades perpetuadas a través de generaciones. Posiblemente su equivalente en pintura, Zuloaga, también es un punto de referencia en algunas de sus obras de carácter rural. Del mismo modo, tomé como referencia la película *El crimen de Cuenca*, rodada por Pilar Miró en 1979 y basada en los hechos reales sucedidos a principios del siglo XX en los municipios de Tresjuncos y Osa de la Vega, en la provincia de Cuenca. *La España oculta*, de la fotógrafa Cristina García Rodero, así como algunos de los trabajos de fotógrafos del siglo XX, nos servirían también de inspiración en ciertos detalles para la concepción estética general; un testimonio excepcional de la tradición, la cultura, la religión, la economía y la vida cotidiana de la época.

La diseñadora Rosa García Andujar supo traducir a la perfección todas estas ideas y referencias aportando mucha más riqueza y dotando a la obra de una fuerza dramática y estética sorprendente. Mi colaboración con ella fue muy estrecha ya que, además de coincidir en la línea de estilización del folclore español, ambos deseábamos que el vestuario fuese un personaje más en la historia, que tuviese su propia identidad y narrativa. Por ello, introdujimos cambios y movimientos de vestuario en escena de manera que la propia coreografía estuviese integrada con las prendas, que el vestuario bailase con los personajes. Un ejemplo es la escena de la *Pesadilla de Clitemnestra* (Cuadro 3) cuando *las Sirvientas* la visten con ricos ropajes y joyas. Concretamente en esta escena, el trabajo del peluquero Pepe Juez jugó un papel importante ya que *las sirvientas* hacen una trenza a *Clitemnestra* a modo de baile folclórico de las cintas con su pelo largo. El maquillador Roberto Siguero ultimó de manera elegante el carácter de los personajes con un maquillaje sutil pero muy eficaz. Fue un trabajo de depuración, de quedarnos con lo verdaderamente necesario.

Antonio Ruz



Electra

Antonio Ruz

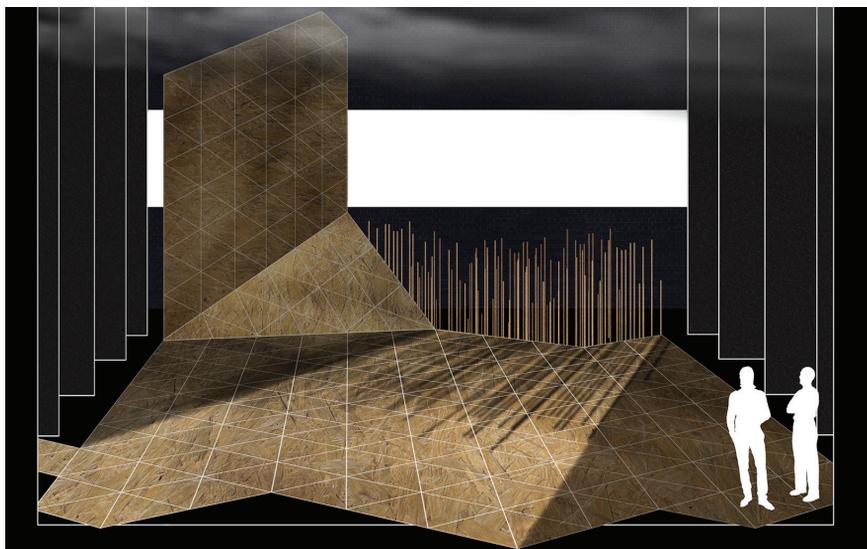




Electra, Jesús Robisco 1



Electra, Jesús Robisco 2



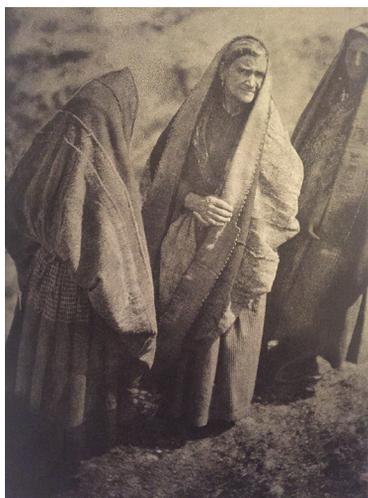
Electra, Paco Azorin



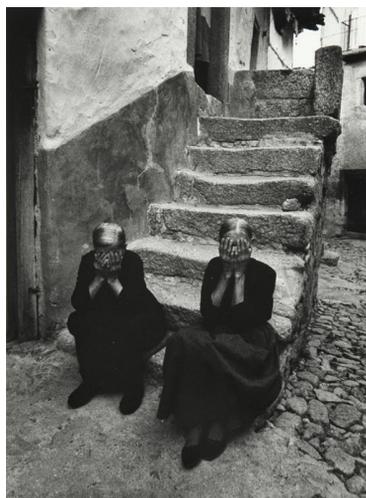
Las mujeres de Anfisa, Lawrence, Alma-Tadema (1887). Inspiración Sirvientas



Macbeth, película



Mujeres de Sepúlveda (1917), José Ortiz Echagüe



Rafael Sanz Lobato, *Miranda del Castañar*, Salamanca, Museo Universidad de Navarra

ELECTRA, DE ANTONIO RUZ

Ballet Nacional de España (dir: Antonio Najarro)

Esta obra se estrenó el 9 de diciembre de 2017 en el Teatro de la Zarzuela con el siguiente equipo artístico:

Dirección y coreografía: Antonio Ruz

Colaboración coreográfica: Olga Pericet

Música: Pablo Martín Caminero, Moisés Sánchez y Diego Losada

Dramaturgia y letras: Alberto Conejero

Diseño de escenografía: Paco Azorín

Diseño de vestuario: Rosa García Andujar

Diseño de iluminación: Olga García (A.A.I.)

Cataora invitada: Sandra Carrasco

Director musical: Manuel Coves

Orquesta de la Comunidad de Madrid (ORCAM) y Músicos del BNE

Asistente de dirección: Lucía Bernardo

Realización de vestuario femenino: Milagros González

Realización de vestuario masculino: Gabriel Besa

Atrezo: Daniela Presta

Realización de atrezo: Readest

Peluquería: Pepe Juez

Maquillaje: Roberto Siguero

Tintes: Tinte Universal

Calzado: Gallardo

Escenografía: Mambo decorados, Esfumato, May. Servicios para el espectáculo, Natalia Vicent

Argumento.

Alberto Conejero. Dramaturgo

Tras asesinar a su esposo Agamenón —que había sacrificado antes a su hija Ifigenia—, la reina Clitemnestra ha casado a Electra, su otra hija, con un humilde pastor. Quiere evitar así que la muchacha tenga descendencia noble. Sin embargo, el campesino, de buen corazón, no ha consumado el matrimonio con la muchacha al saberse no correspondido. Su único afán es alejar a Electra de los pensamientos sombríos que la

persiguen. Cuando visita la tumba de su padre, Electra se reencuentra con su hermano Orestes, que regresa ahora del exilio. Los dos hermanos acuerdan vengar la muerte del padre asesinando a su madre y a Egisto, su amante.

Electra es una historia de fantasmas familiares, de viejas querellas, de ausencias ingobernables. Un mito que sigue deslumbrándonos por su fuerza y su universalidad.

Prólogo

Una fotografía de familia

Coreografía: Antonio Ruz y Olga Pericet (Alboreá). Música: Pablo M. Caminero y Diego Losada (Alboreá). Letra: Alberto Conejero

Es el día de las bodas de Ifigenia, hija de los reyes Agamenón y Clitemnestra, con el guerrero Aquiles. Allí se encuentran también Orestes y Electra, los otros dos hijos del matrimonio. Cuando la ceremonia está a punto de celebrarse, Agamenón arrastra a Ifigenia lejos de altar. Se descubre entonces que la supuesta boda con Aquiles es un engaño para traer a la muchacha y sacrificarla. Porque según el oráculo del adivino Calcante, sólo con la muerte de la muchacha los barcos griegos podrían alcanzar Troya. Agamenón, aun con terribles dudas, sacrifica a su hija. Años después, cuando Agamenón regresa victorioso de la guerra de Troya, Clitemnestra decide vengar la muerte de su hija. Gracias a la ayuda de su amante Egisto, asesina a su marido en el palacio.

Primer cuadro

Electra es una campesina

Coreografía: Antonio Ruz. Música: Moisés P. Sánchez

Han pasado siete años de la muerte de Agamenón. Electra vive ahora en una cabaña lejos de palacio. Su madre Clitemnestra la ha casado con un pastor para evitar que tenga descendencia noble. El hombre, aunque enamorado, no tiene relaciones con la muchacha porque sabe que ella no le corresponde. En vano intenta alegrar el corazón de Electra y alejarla de los pensamientos sombríos que la atormentan....

Segundo cuadro

El agua nada se lleva

Coreografía: Olga Pericet y Antonio Ruz. Música: Pablo M. Caminero.
Letra: Alberto Conejero.

Electra sale de la cabaña y se dirige a una fuente por agua fresca. Allí se encuentra con otras campesinas, que murmuran y cuchichean al ver a la hija de los reyes en ese estado. Electra, angustiada, rompe el cántaro y sale corriendo. Las mujeres miran espantadas a la muchacha, como si hubieran visto un fantasma...

Tercer cuadro

La pesadilla de Clitemnestra

Coreografía: Antonio Ruz. Música: Pablo M. Caminero y Diego Losada (Petenera). Letra: Alberto Conejero.

En el palacio, duerme Clitemnestra junto a su amante. En sueños, Clitemnestra recibe primero la visita de Ifigenia, con el traje de novia ensangrentado; y luego la de su esposo Agamenón. Un grito de Clitemnestra despierta a todo el palacio. Egisto intenta calmarla y luego abandona la estancia. Las sirvientas visten a Clitemnestra con ricos ropajes y las joyas de la fortuna real. Ella tiene la mirada perdida, aun aterrada por su pesadilla

Cuarto cuadro

Electra baila con la ausencia de su padre

Coreografía: Antonio Ruz. Música: Moisés P. Sánchez y Diego Losada (Temporera). Letra: Alberto Conejero.

Cae la noche. Electra visita la tumba de Agamenón y deja allí una ofrenda. La muchacha baila con la ausencia de su padre. De repente, llegan dos desconocidos. Electra quiere huir, pero uno de los hombres la retiene. Sólo entonces Electra reconoce a su hermano Orestes. Ha regresado del exilio, acompañado de su leal amigo Pílates. Tras celebrar el reencuentro, acuerdan dar muerte a su madre para vengar el asesinato del padre. Pílates repara en la belleza de la joven.

Quinto cuadro*La cacería de Egisto*

Coreografía: Antonio Ruz. Música: Moisés P. Sánchez.

En el campo, los hombres de Egisto celebran los triunfos conseguidos en la jornada de cacería. Han bebido y algunos luchan por mantenerse en pie. Entra Egisto. Los hombres jalean y aplauden a su caudillo. Llegan Orestes y Pílates. Egisto les invita a unirse a la fiesta. En mitad de la celebración, Orestes asesina al nuevo esposo de su madre. Junto a Pílates, consigue escapar tras asesinar a casi todos los hombres.

Sexto cuadro*Ya soy Electra*

Coreografía: Antonio Ruz y Olga Pericet (Ayeos y fandango). Música: Moisés P. Sánchez y Pablo M. Caminero (Ayeos y fandango). Letra: Alberto Conejero.

Está atardeciendo. Electra se dispone a dejar la cabaña e ir a palacio para culminar la venganza junto a su hermano. El Campesino la alcanza e intenta retenerla. Pero la muchacha logra salir. En su carrera Electra se cruza con las mujeres. Todas murmuran espantadas y se persignan. Intuyen lo que va a ocurrir. Hay un enjambre de rezos, de voces, de paillos. Pero nada puede frenar a Electra.

Séptimo cuadro*La muerte de Clitemnestra*

Coreografía: Antonio Ruz. Música: Pablo M. Caminero. Letra: Alberto Conejero.

Clitemnestra está angustiada porque Egisto no ha regresado del campo y ya ha caído la noche. Las sirvientas la desvisten. Ella les ordena abandonar la estancia. Los remordimientos y miedos la atosigan. Cierra las puertas, las ventanas. De repente la habitación parece llenarse de presencias. Hombres y mujeres que le dirigen miradas acusatorias y la señalan. Las puertas se abren de golpe. Entran Orestes y Electra. Ella suplica piedad y le muestra a su hijo el pecho que un día le alimentó.

Orestes acaricia el cuello de su madre y la estrangula. Clitemnestra cae muerta. Duelo de campanas.

Epílogo

Electra se llama la novia

Coreografía: Antonio Ruz. Música: popular. Alberto Conejero. Dramaturgo.

Se celebran las bodas de Píldes y Electra. Todo nos recuerda a la primera escena.

Los mismos foganazos de bienvenida, la misma extraña alegría. Como si el crimen de Clitemnestra hubiera sido ya olvidado. Pero los remordimientos devoran a Orestes. Siente allí la presencia de todos los muertos: Agamenón, Ifigenia, Egisto, Clitemnestra... Sólo él parece verlos. Sólo parece estar atormentado por las Furias... Y todo termina para que vuelva a empezar.

CANCIONES

(Música tradicional, todas las letras de Alberto Conejero)

Prólogo

Una fotografía de familia

Ifigenia se llama la novia

(alboréa)

¿Dónde está la novia novia tan bonita, novia tan bonita?; que le traigo sus flores por la mañanita, por la mañanita?

Ifigenia se llama

la dulce novia, Ifigenia se llama,

la dulce novia.

Con mejillas rosadas como la aurora, con sus mejillas rosadas como la aurora.

Quién dirá lo que tiembla por los rincones,

quién dirá lo que tiembla por los rincones.

Lo que la sangre sabe nadie lo nombre,

Lo que la sangre sabe nadie lo nombre.
Zagala, que ya ha salío,
zagala, que ya ha salío,
paloma blanca que está en el río.

Romance de la muerte de Agamenón

–Ay, que en el día de su boda a mi paloma mataron;
en su vestido de novia flores de sangre brotaron.
El padre se va a la guerra, Agamenón le decían. Diez años pasó lu-
chando en aquellas lejanías.
Con sudores en la noche le despiertan pesadillas: Para ganar una guerra
maté lo que más quería.
Vuelve Agamenón a casa, la guerra ya se termina.
«Mi querido Agamenón, –su esposa le recibía–
he calentado ya el agua para limpiar tus heridas.»
Agamenón confiado
se mete en el agua tibia. Clitemnestra hunde en su carne cuchillos de
rabia viva.
La sangre de Agamenón dejaba en el agua tibia hilos de penitencia
y flores de dinastía.
Con sangre pagas mi sangre, ya la deuda está cumplida
Los dos hijos que quedaron a la madre aborrecían.
En una cabaña humilde Electra llora y suspira. –Si me vieras, padre
mío, vestida de campesina.
De noche sale a los campos con la mirada perdida. Astros funestos re-
lumbran en la turbia astronomía.

Segundo cuadro

El agua nada se lleva
Electra en la fuente fría
(canción asturiana)

Vas a la fuente, a la fuente tan solita, tan solita;
y sólo tu sombra sabe
la pena que te marchita,

y sólo tu sombra sabe
 la pena que te marchita.
 –Yo que vestí lindas ropas, zarcillos que relucían, cambié sábanas de
 Holanda por una cama pajiza,
 los jardines de palacio
 por el campo y la ventisca. Mi madre está en el palacio, mi hermano en
 la lejanía; con un pastor me casaron que en esta choza me cuida.
 Electra lava la ropa
 en la mañanita fría
 y el agua se pone turbia de rumores sorprendida
 –Ay, padre, si tú me vieras penando de campesina, las manos que tú
 besabas heladas del agua fría.
 Las mujeres que la ven
 le preguntan a la niña. –¿Quién eres que de mañana con tanta pena sus-
 piras?
 Electra no dice nada.
 Al fondo de sus pupilas hay un rumor de puñales y de terribles semillas.

Tercer cuadro

La pesadilla de Clitemnestra

Que guardan los corazones

(carcelera)

Ay, ay, ay pobre de aquel que de noche cuando se abandona al sueño
 en vez de encontrar descanso
 se encuentra con su tormento.
 Ay, no temo yo los puñales
 con que se matan los hombres: miedo le tengo a las sombras que guar-
 dan los corazones.
 Ay, ¿quién eres tú que de noche ay, me vienes a visitar?
 Yo soy aquel que mataste
 que no te puede olvidar.

Cuarto cuadro

Electra baila con la ausencia de su padre

La sangre llama a la sangre

(temporera)

Porque la viña está enferma se le pudren los racimos:
los padres que nos los quieren nunca tienen buenos hijos.
Por los siglos de los siglos la sangre llama a la sangre:
va forjando una cadena que no la termine nadie.
Acordaron los hermanos aquella funesta acción: la vida le quitarían
a quien la vida le dio.

Sexto cuadro

Ya soy Electra

El corazón que está enfermo

(fandango)

El corazón que está enfermo no quiere la luz del día
y va buscando sustento
en las oscuras esquinas.

Séptimo cuadro

La muerte de Clitemnestra

Convéncete a la razón

(martinete, debla)

En esta tierra reseca
ya no hay pluma ni tintero ni escribano que dé cuenta de lo que mis ojos
vieron.
Maldita sea el hijo
ay, que a su madre mató; maldita sea la hija
que quiso su perdición.
Porque no sabían, ¡*probes!* que era su condenación: vengar a quien por
venganza otro crimen cometió.
Convéncete a la razón:
la sangre llama a la sangre y ésta es la maldición.



Electra, Antonio Ruz (foto James Rajotte)