

TRANSMUTACIÓN, ANTONIO RUZ / CUADERNO DE CREACIÓN



# TRANSMUTACIÓN

ANTONIO RUZ

CUADERNO DE CREACIÓN

## Índice

5	<b>Presentación</b> , Teresa Lasheras
6	<b>Antonio Ruz</b>
11	<b>Memorias de un testigo</b> , Nieves Acedo
25	<b>Ficha artística</b>
29	<b>Cartografía de un proceso</b> , Nieves Acedo
31	El crisol. Las residencias del MUN
36	Las personas
37	<i>El coreógrafo</i>
46	<i>El músico</i>
52	<i>Los intérpretes</i>
58	<i>El público</i>
65	Las cosas
65	<i>Las fotografías</i>
71	<i>El edificio</i>
75	<i>El arte encontrado</i>

## Presentación

*Transmutación*. Antonio Ruz es el quinto volumen de la colección Cuadernos de Creación. La ocasión obliga a hacer balance, en este caso, el balance de cómo ha avanzado en estos años el discurso de las artes en vivo en este museo universitario de arte contemporáneo. La búsqueda de elementos de innovación (en los lenguajes artísticos, en los formatos, en la vinculación con los públicos), el diálogo entre las artes, el trabajo creativo actual a partir de elementos del pasado y la vinculación de ida y vuelta con la comunidad universitaria, en este proyecto polisémico y complejo que es el MUN, son las claves artísticas de su programa, las que han generado las obras que protagonizan estos cuadernos y también el proyecto de acompañamiento de artistas en donde nacen. El anclaje de las obras de nueva creación en la colección del MUN revalida alguno de los elementos anteriores y hace posible que las artes en vivo resignifiquen y actualicen esa colección generando obras mixtas, poliédricas, obras efímeras que dejan rastro, este rastro entre otros.

El acompañamiento de artistas se va perfilando y definiendo en la interacción, siempre cambiante igual que lo son los procesos de creación, del equipo del MUN con los artistas que acoge en sus residencias. Y se destila en cuadernos como este, que hablan de los creadores y sus obras, pero también de la institución que los acoge y acompaña.

Las artes en movimiento, y entre ellas principalmente la creación contemporánea de la danza, son desde sus inicios el foco de interés del programa de artes escénicas y música del MUN. Esa decisión valiente se revela cada día como clave: ya dice Paul Valéry en su *Filosofía de la danza* que esta es el paradigma de cualquier arte porque todo arte es, en su proceso de producción, arte de acción. Hablar de cómo se produce la danza es quizá hablar de cómo se produce cualquier obra artística.

En este tiempo los aprendizajes han sido varios y profundos. Pasar del cuaderno del coreógrafo al registro del proceso creativo es uno de ellos. Más que un cuaderno personal de artista, reconstruido y ordenado por la labor editora, quiere ser archivo del proceso efímero que genera a su vez la obra efímera. Una cartografía que se extiende en el tiempo. Archivo que se ofrece al público general y al estudioso y al curioso como un intento de documentar el proceso de creación y, en sus modos, tratar de comprender nuestro tiempo y ofrecer elementos con los que hacer historia, filosofía, sociología... El hacerlo a posteriori y sobre papel permite la divulgación, la reflexión y la formulación de nuevas preguntas. Permite quizá el descubrimiento.

Antonio Ruz es uno de los principales coreógrafos españoles de danza contemporánea por la versatilidad de sus lenguajes dancísticos y por la profundidad de sus procesos creativos. A lo largo de varios años ha establecido una relación fecunda con el Museo que ha permitido por ejemplo la participación de la comunidad investigadora universitaria en la creación de *Pharsalia*, coproducida por el MUN. Esperamos que esa relación siga creciendo y que este cuaderno ayude a descubrir su trabajo.

Teresa Lasheras

Dirección artística de Artes escénicas y música



## Antonio Ruz

(Córdoba, 1976). Inicia su formación como bailarín en su ciudad natal hasta que en 1992 obtiene una beca para estudiar en la Escuela de Víctor Ullate de Madrid, en cuya compañía emprende su carrera profesional llegando a ser primer bailarín.

Entre 2001 y 2006 trabaja como intérprete en el Ballet del Gran Teatro de Ginebra y en el Ballet de la Ópera de Lyon. En este período estrena sus primeras obras como coreógrafo, *1 Calvario* y *Cebolla/Oignon*, y se enriquece por el contacto con el trabajo de coreógrafos como Mats Ek, William Forsythe, Gilles Jobin, Maguy Marin o Andonis Foniadakis. Especialmente importante es el inicio de un vínculo creativo de largo recorrido con Sasha Waltz, en cuya compañía colabora como intérprete, coreógrafo o asistente de coreografía.

En 2006 regresa a España para formar parte del elenco de bailarines de Nacho Duato en la Compañía Nacional de Danza. Mientras continúa sus colaboraciones con Sasha Waltz & Guests, trabaja también con el director, coreógrafo, bailarín y músico Juan Kruz Díaz de Garaio Esnaola.

En 2008 recibe de LaMov el primer encargo de una compañía para coreografiar una pieza grupal y crea *Ostinato*. En 2009 funda en España su propia Compañía con la que ha realizado *À L'espagnole, fantasía escénica* (2015) creada con el conjunto barroco Accademia del Piacere dirigido por el violagambista Fahmi Alqhai; *Recreo.02* (2015), para la inauguración del nuevo Colegio Alemán de Madrid, que es su primera creación *site specific* y que precede en este sentido a *Transmutación* (2018); *Double Bach* (2016) concebida junto al compositor Pablo Martín Caminero; *Presente* (2018) y el concierto coreografiado *Signos* (2020), un juego escénico interpretado junto a la violista Isabel Villanueva en el que la arquitectura sonora se funde con la partitura corporal.

En 2017 crea *Electra* para el Ballet Nacional de España. En 2019, bajo la dirección teatral de Alfredo Sanzol, coreografía la zarzuela *El Barberillo de Lavapiés*. De 2021 es su coreografía de *La noche de San Juan*, una coproducción de la Fundación Juan March y el Gran Teatre del Liceu que recupera el ballet inédito de Roberto Gerhard de 1939. Ese mismo año vuelve en calidad de coreógrafo a la Compañía Nacional de Danza, para la que crea *In Paradisum*, que atraviesa distintos estilos musicales a partir de la composición homónima de Tomás Luis de Victoria y se inspira en el universo visual de El Greco. En 2022 vuelve con su propia compañía a una pieza de gran formato creando *Pharsalia*, coproducida por los Teatros del Canal y por el Museo Universidad de Navarra.

Se adentra en el mundo audiovisual durante la pandemia del Covid-19, al grabar *Soliloquio* en el cortijo cordobés de La Piedra, que estrena *on-line* en 2020. Un año después rememora los diez años de su Compañía con la película *Aún*, que contiene un conjunto de piezas coreográficas expresamente creadas para el Círculo de Bellas Artes de Madrid. En 2022 se estrena la película *Las niñas de cristal*, dirigida por Jota Linares para Netflix, donde Ruz trabaja con un elenco compuesto por una treintena de bailarines encabezado por la actriz María Pedraza.

Entre los premios y galardones recibidos destaca en 2013 el Premio de RTVE Ojo Crítico de Danza; en 2018 el Premio de la Fundación Juan Bernier en la categoría de Arte y, ese mismo año, el Premio Nacional de Danza en la categoría de Creación.

**MEMORIAS DE UN TESTIGO**



## Memorias de un testigo<sup>1</sup>

Nieves Acedo

La conciencia está hecha de imágenes, sonidos y olores que se tiñen de afectos y de significaciones. Presente y memoria se mezclan en un flujo que se hace y deshace constantemente. Con esfuerzo, intentamos detenerlo para atrapar nuestras vivencias, para hacer de nuestra vida una historia con sentido, para comprender de qué estamos hechos. Escribimos para registrar la memoria. Hay otros modos de hacerlo: guardar una fotografía, atesorar un objeto, reproducir un olor... Pero solo la escritura no superpone las sensaciones presentes a la sensación recordada. Solo ella evoca, sin aportar nuevas imágenes que no son las que vimos, nuevos olores que no son los que respiramos. La escritura, hecha de pensamientos más que de sensaciones, no ahuyenta el recuerdo de lo ya vivido, lo vuelve texto en el que damos sentido al flujo continuo de nuestra subjetividad y lo acrisolamos para, mediante palabras, atrapar su embate y ajustar nuestra arquitectura interior.

En lo que sigue, la escritura recoge la experiencia de una obra doblemente efímera. La danza, arte temporal, se vuelve más irrepetible cuando se baila en un espacio no escénico y, por eso, irreproducible. *Transmutación*, como pieza concebida para un lugar particular, incorpora la transitoriedad de la exposición temporal en que se baila.

Su coreógrafo, Antonio Ruz, igual que un artista clásico, tras dar vida a sus obras las deja ir, emanciparse, decir lo que tengan que decir. Y él se calla porque sabe que, si intenta hablar por ella, la obra desaparece.

El arte de Ruz no se agota en el decir porque ni nace del discurso ni cuaja en argumento. No se deja traducir, solo la presencia viva de su forma puede dar su esencia. Lo que aquí se describe no es la obra. Es la experiencia de la obra, una experiencia particular hecha memoria, atesorada en la escritura y, por qué no, comunicada para formar parte de la historia de los efectos que es la Historia del Arte.

**Las grandes obras nos atraviesan como grandes ráfagas que abren las puertas de la percepción y arremeten contra la arquitectura de nuestras creencias con sus poderes transformadores. Tratamos de registrar sus embates y de adaptar la casa sacudida al nuevo orden. Cierta instinto primario de comunión nos impele a transmitir a otros la calidad y la fuerza de nuestra experiencia, y desearíamos convencerlos de que se abrieran a ella.**

(George Steiner en  
"Tolstói o Dostoievski")

<sup>1</sup> André Lepecki distingue entre el espectador y el testigo según el grado de implicación en la obra. El testigo se hace cargo de la pieza y asume la responsabilidad de transmitirla mediante su traducción verbal. Cfr. Lepecki, *Singularities*, 2016.

*Transmutación*, en la tarde del nueve de noviembre de 2019 en Pamplona. Una pareja de bailarines recorre las salas del Museo Universidad de Navarra realizando una coreografía de danza contemporánea en diálogo con la arquitectura y las obras expuestas en las salas. La música, ejecutada en directo, transita entre formas ambientales y fragmentos melódicos, con dos momentos en los que los mismos bailarines actúan como instrumentistas. Seis espacios distintos dividen el *continuum* de la danza en seis escenas o “cuadros”; el público que sigue a los intérpretes cambia seis veces de lugar. El recorrido, ejercicio temporal, construye por sí mismo una narración. Las idas y venidas, encuentros y desencuentros de los cuerpos, se entrelazan en la mente del que lo ve con su experiencia y cultura, y el simbolismo involuntario de los movimientos dibuja la historia de un vínculo amoroso.

El espectador está en la sala de un Museo, un espacio difícil de recorrer, al que cuesta acostumbrarse. El suelo oscuro, la luz tenue, el hormigón rosado y la madera cálida forman ángulos abiertos o cerrados, nunca rectos. Los recorridos, las formas de las salas, no caben en una retícula y parecen nuevos cada vez. Es el espacio del MUN, que no se deja racionalizar fácilmente. Es difícil pensarlo cuando uno no está en él.

Este espectador es parte del centenar de personas que ven *Transmutación*. Hay espacio para todos, pero todos se aprietan porque no hay sitios asignados y todos quieren mirar lo mismo y verlo a la vez. El público habitual del Museo, cuando se vuelve espectador de *Transmutación*, siente que se ha invadido su espacio. Normalmente él domina el espacio de la sala –hasta donde esta esquiva arquitectura se deja dominar–, cuya amplitud es una disponibilidad para la percepción, desde el centro hacia el muro, hacia las obras de arte. *Transmutación*, sin embargo, hace al espectador retirarse a la pared. Desde allí mira al centro de la sala, que se ha convertido en rueda de otra presencia artística.

El público muta su lugar y la habitación su uso. Hay un ajuste en el modo de la percepción: del propio de una sala de exposiciones a la disposición que pide una obra temporal. El espectador sabe que en las artes vivas el tiempo se come la obra, que la pieza se consume, sucede y desaparece a un tiempo, quedando solo en capas de imágenes en la memoria. Se dispone, por tanto, a un modo de experiencia esencialmente diverso al de mirar un cuadro. Toda experiencia es temporal, pero en las artes visuales el sujeto que mira es el dueño que acompasa el tiempo exterior y el interior. Las artes temporales, por el contrario, exigen un esfuerzo para hacerlos coincidir y el espectador ajusta las cuerdas de sus sentidos externos e internos con una tensión que ha de mantener por espacio de una hora. Silencio, recogimiento, expectación para mirar estos otros “cuadros” efímeros, para atraparlos y atesorarlos en la memoria antes de que dejen de existir. Arranca la pieza.

La danza comienza en el “atrio” del sótano del Museo (ver plano en p. 24), al que el público se asoma desde el piso superior. Como en un palco, como mirando desde el balcón hacia el patio de la casa. Con esta perspectiva caballera divisa al hombre y a la mujer, vestidos como tales –pantalón y camiseta él, vestido con vuelo ella–. La escena se desenvuelve en un conjunto de tanteos o acercamientos en los que los intérpretes parecen no encontrarse. En las paredes del atrio se proyectan vídeos del artista japonés



Hiraki Sawa, cuya exposición ocupa toda la planta sótano. La coreografía es indiferente a la imagen en movimiento que se proyecta... pero casan bien, se completan. Los colores tierra, piedra, crema de la arquitectura, del vídeoarte y de la danza, armonizan por su naturalidad. Movimiento proyectado y movimiento bailado

complementan su estética limpia y su ritmo contemplativo. El espectador va de unos a otros, ve los cuerpos acariciados por la luz de la proyección e intenta comprender su lenguaje. Hombre y mujer se miran, se exploran, se alejan, se acercan, se palpan, se alejan. La coreografía es abstracta, pero el espectador imagina la historia de una relación fallida, pantomima o preámbulo de la búsqueda que será la pieza entera, desarrollada luego en la misma planta desde la que, como a un pozo, se ha asomado a ver esta primera escena. Viendo aún abajo a la mujer, ahora sola, abandonada por el otro bailarín, da por finalizada la escena y deja de mirar hacia abajo. Con el resto del público se vuelve y, ahora en su nivel, ve aparecer a uno de los danzantes, que ha subido por una escalera oculta. Lo miramos a él, y la mujer que creíamos abandonada a nuestra espalda aparece ahora a su lado. La coreografía juega con nuestra mirada, la dirige para ocultar la transición a una escena nueva, para relocalizar cada vez a los danzantes en el espacio.

En el segundo “cuadro” los intérpretes recorren el corredor ensayando modalidades del mismo gesto: apoyarse sobre el muro como para mirar a través, con la nariz pegada a la pared y las manos haciendo de visor. Ambos bailarines avanzan, adelantándose uno a otro en un pasacalle que reproduce a cada paso el mismo gesto indagatorio, gesto de niños que miran lo que les está vedado, que ven sin ser vistos.

**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.**

**(Antonio Ruz)**



Josep Masana Fargas, *Retrato de mujer recostada con mantilla*, 1929.



Con la perseverancia incansable del niño que juega, repiten un ritual. El público los acompaña en el pasillo ancho e irregular. Prestándose al juego imposible de penetrar la impenetrable consistencia del hormigón, se pregunta qué será aquello que buscan, aquello que ven. Un gesto de asombro que parece dar cuenta de un supuesto hallazgo marca el final del recorrido. Por fin su vista ha atravesado la pared. El encanto se deshace y el cuadro se termina con un nuevo juego. Hombre y mujer ya no miran juntos, ahora la mujer posa y el hombre mira. Ella, en actitud de “maja vestida”, se convierte en una “Olimpia”, una “Madame Récamier”, iconografía de mujer ideada por un varón, cuerpo que se recuesta para ser mirado. El bailarín responde a la invitación. Primero contempla, prueba varios puntos de vista, y finalmente abandona la contemplación y pasa al dominio. Toma la mano que la mujer le tiende y la arrastra por lo que queda de pasillo hasta el ingreso a la primera sala del Museo. Difícil dominio, porque ella rehace su pose en cada parada. Se ha convertido en estatua. El público sigue al bailarín, que tira de la terca odalisca hasta dejarla, siempre en su pose recostada, a la entrada de la misma sala. Termina la escena y el espectador, con el resto del público, busca su lugar para ver bien el tercer “cuadro”.

Ahora está en la sala 4 del Museo. Cuadros de distintos autores se disponen como comensales de un banquete en torno de la sala alargada. Dos pequeñas esculturas, en sendos plintos, dialogan con ellos. Desde el extremo sur preside la “mesa” un pequeño Rothko, que se enfrenta desafiante al enorme *Rodchenko Rojo* de Manu Muniategiandikoetxea. Entre ambos, frente a la entrada, una monumental pieza de Millares, homúnculo de arpillera blanca cortada en violentos contrastes. En las peanas, esculturas curvas de Sempere y Chillida.

Un sonido extraño, oriental, nos devuelve de los cuadros a la danza. Mientras mirábamos las obras colgadas en la sala y tomábamos posición, el bailarín se ha





Amadeu Marín, *Margarita Xirgu*, 1900-1910.



sentado con las piernas cruzadas en el centro de la habitación frente al instrumento que acapara su atención, pequeño armonio hindú con dos fueles, del que salen notas alternas que se suceden sin interrupción. La mujer se le acerca, suelta el recogido de su melena y comienza la danza. Cabello, brazos y vuelo del vestido se hermanan y responden a las notas del armonio en un constante anudarse, desordenarse y liberarse. Con su movimiento vertical recorre todo el espacio de la sala, toma posesión de él y obliga al espectador a abrirse para dejarle espacio aquí y allá. La mujer no mira los cuadros, parece ignorarlos. Tampoco ve al público, se dedica ensimismada al “bello encadenamiento de transformaciones de su forma en el espacio” que, según Valéry<sup>2</sup>, es la danza. La forma en este caso es la espiral. Y la intérprete se convierte en una escultura móvil, figura “serpentinata”, Dafne o Proserpina berninesca que llena la sala.

El instrumento rige la escena desde el centro, como un objeto mágico manejado por él, que domina la danza... Al finalizar, el hombre se pone en pie y, sin dejar de mover el fuelle que emite su nota constante, eleva el instrumento en alto y se dirige a la siguiente sala. Le seguimos a la sala 3, con obras de Antoni Tàpies.

Cuarto “cuadro”. Ella ha quedado atrás. La hemos perdido de vista hasta que reaparece en la nueva sala con una nueva indumentaria: camisa, falda negra de tubo y zapatos de tacón. Se acerca al varón, que se ha tumbado manteniendo en alto el armonio con los brazos extendidos, y lo despoja de la ropa con gestos delicados y mano experta. Él queda ahora vestido con un pantalón de atleta gris. El vestuario se introduce en la narrativa, vestirse y desvestirse, con telas de lino o algodón, colores terrosos, cortes vintage: el vestuario también baila. El gris del pantalón de atleta refleja

<sup>2</sup> Paul Valéry, “Filosofía de la danza”, traducción de Kena Bastien Van der Mer, *Revista U. de México*, Marzo de 2001, p. 48.



Carlos Nissen, *Autorretrato de Carlos Nyssen*, 1936.

los tonos de la sala. Desde el suelo oscuro y frío, el espectador levanta la mirada a los colores matéricos de las obras de Tàpies, grandes obras-muro marcadas de incisiones y brochazos. Frente a la entrada, cerca de una esquina, *Composició amb cistella* se yergue vertical rotunda, pesada, como una escenografía de falso cartón que hace de fondo a un micrófono antiguo ante el que la mujer, de pie, como una Eva Perón en el balcón, hará ahora de instrumentista. A golpe de castañuelas seguirá y dominará el movimiento del varón. Arranca la danza, en la que el bailarín dialoga con Tàpies en una competición de fuerza. El danzante trata de dominar el peso de una esfera imaginaria que no puede lanzar. La bola invisible, pesada, es mágica. Se mueve, ora puede con él, ora no está y él corre, calienta, entrena, contempla los cuadros con intensidad, extrayendo de ellos la fuerza de sus brazos, de sus piernas. La percusión reverberante de las castañuelas que toca la mujer marca el ritmo del movimiento, que se acelera como el pulso del atleta hasta que, por fin, este se libera de la bola de fuego en un lanzamiento preciso, hacia el exterior de la sala. Frena la percusión y se abre una nueva escena. “Cuadro” número cinco.

Tras los dos solos con instrumento, el espectador asiste a una larga escena que precede a la coda final. El quinto “cuadro” tiene su centro en una sala grande (sala 1) en la que dominan obras de P. Palazuelo, enfrentada a otra habitación, menor, con obras de Jorge Oteiza. Desde la última los bailarines van y vienen, como del gabinete al salón habitado, de un espacio intimista al espacio compartido con el público. La sala Oteiza (sala 2), con luz tamizada, es marco espléndido que el espectador atisba desde su posición en la sala principal. La música ha cambiado. Del predominante tono ambiental de escenas anteriores, marco del armonio y los palillos, emerge ahora





como de una gramola una antigua copla que nos lleva a las ramblas barcelonesas de posguerra. El baile es también otro, menos abstracto. Igual que los cuerpos, que ahora sonríen y cobran humanidad. La coreografía se basa en la exploración, en el tacto y la percusión que palpa el suelo, las paredes, el cuerpo del otro... El público asiste al primer acercamiento auténtico entre los bailarines, y descansa en él. El hombre y la mujer se auscultan uno a otro como a un regalo. Se hacen sonar, aplican el oído para captar el ruido interior, tantean para adivinar la forma... y el examen termina en abrazo de baile, sereno... y transitorio. El espectador reconoce pasos de la coreografía introductoria, repetida ahora en otro tono, a golpe de tango sincopado. Termina la escena con un mutuo desnudarse, preámbulo de la escena final, hacia la que los intérpretes avanzan pausadamente. Cogidos de la mano salen al pasillo, en una especie de retorno al origen.

La última escena, el sexto “cuadro”, la coda final se desarrolla en el espacio que se abre entre las cuatro salas antes danzadas. En el pasillo hay silencio mientras el público se coloca. Arranca de nuevo la música. Es percusión, latido folklórico, sonido ancestral. Una danza-meditación, a dúo, busca el equilibrio de los cuerpos, danza a cámara lenta, gimnasia paralela, posturas en equilibrio. Al terminar se inclinan hasta tocar el frío suelo con sus cuerpos semidesnudos. Poco a poco se arrastran y se acercan buscando la forma de un ovillo alcanzado por adaptación perfecta de sus anatomías en un grupo escultórico recogido, cerrado, reposo que permanece hasta que cesa el latido.

Silencio.

Aplausos.



Cesa como cesa un sueño, que podría continuar indefinidamente; cesa, no porque se haya finalizado una empresa, pues no hay ninguna empresa, sino porque otra cosa, que no es ella, se agota.

(Paul Valéry en "Filosofía de la danza")



Juan Dolcet Santos, *Pimientos*, 1955.



El recorrido ha terminado y el espectador busca las claves de lo que ha visto en el folleto de mano que le han dado al entrar. Allí están las fotografías de la Colección del MUN que han inspirado los movimientos y el vestuario, los personajes que alimentan una posible narración. Las coordenadas creativas se quieren hacer visibles, y dan razón del título, que habla del paso de una disciplina a otra, de la fotografía a la danza. “Transmutación”, no “transferencia”, porque de la imagen a la danza, de lo estático a lo cambiante, lo transferido “muta”. La fotografía queda absorbida y desaparece en el seno de una danza que ya ha sido, que es memoria y, a partir de ahora, reflexión.



## FICHA ARTÍSTICA

Idea, dirección y coreografía

*Antonio Ruz*

Danza y colaboración coreográfica

*Irene Tena y Albert Hernández*

(cedidos por el Ballet Nacional de España)

Creación musical en directo

*Daniel Muñoz 'Artomático'*

Vestuario

*Javier Morales*

(Compañía Antonio Ruz - Anne-Cécile Espinach)

Con el apoyo del C.C Sanchinarro, Madrid

Estreno absoluto el 9 de noviembre de 2019  
en el Museo Universidad de Navarra, España

**CARTOGRAFÍA DE UN PROCESO**



## Cartografía de un proceso

Nieves Acedo

La danza es arte temporal. Por temporal es efímero, y por arte, material. No hay arte sin materia, sin cuerpo. Las artes temporales no se dejan reducir a un objeto. Su materialidad es de tipo no objetual y se da en tres niveles.

El primer y más alto nivel se alcanza en la misma interpretación, en el acontecimiento real de su actuación, transitorio y material a un tiempo, como el romper de una ola, como el surgir de un volcán.

El segundo nivel queda en la materialidad de sus residuos, restos o huella, con valor simbólico de reliquia. Ahí están, por ejemplo, las guitarras de estrellas del rock que salen a subasta o los manifiestos que quedan en la sala de exposiciones tras ser leídos en una *performance*. Pero también las fotografías –huellas de luz–, el registro audiovisual en bruto, e incluso la experiencia, sensaciones custodiadas en la imaginación de artífices y espectadores. Materia más o menos sólida que permanece y que se parece a la obra como la roca fría a la erupción del volcán que la ha formado.

El tercer nivel es también residuo, pero no de la actuación sino del proceso creativo anterior que, como la propia danza, se compone de acción. Los residuos de esa acción previa son las piedras sobre las que se ha levantado la arquitectura de la obra, a veces ocultas bajo los cimientos: imágenes inspiradoras u otras referencias, bocetos, ideas anotadas o ensayos grabados, piezas aún sin ensamblar pero grabadas o dibujadas, piezas desechadas... No son tanto lo que queda como lo que se busca, recuperado por el procedimiento arqueológico de excavar en las capas del tiempo de producción o preguntando, como el detective, y recogiendo materiales de los artífices. No es huella, sino material constructivo reordenado que se parece a la obra original lo que el mapa al territorio. Como el cartógrafo, el arqueólogo ha tenido que reducir, seleccionar e interpretar.

Este Cuaderno de creación es una construcción, no un residuo. Para componerlo ha sido preciso *razonar hacia atrás*, recoger los elementos que nos permiten hacernos cargo del tipo de trabajo que ha dado lugar a la obra. Labor detectivesca para desentrañar una metodología que conduce al acontecimiento, a la pieza final.

**Son pocas las personas que, diciéndoles usted el resultado, son capaces de extraer los pasos que condujeron a ese resultado. A esta facultad me refiero cuando hablo de razonar hacia atrás; es decir, analíticamente.**

**(Sherlock Holmes a Watson en “Estudio en escarlata” de Arthur Conan Doyle)**

**Es mucho más sencillo construir un universo que explicar cómo se sostiene un hombre sobre los pies.**

**Paul Valéry en “Filosofía de la danza”**



*Transmutación*, como toda danza, se compone de sonido y movimiento, es música bailada. Pero sale del medio escénico habitual, y fuera del escenario –que es el *cubo blanco* de las artes escénicas– asume como ingredientes los elementos del *site specific*: las piezas de arte mueble, el espacio sólido y estable de la arquitectura del Museo, los cuerpos móviles del público: las personas y las cosas.

La reconstrucción que este Cuaderno de creación es, tiene la misma materialidad de los mapas: tinta y papel. Contiene lo que a un libro le es dado contener, palabras y figuras. No hay dimensión que contenga el espacio, ni vibración que recoja el sonido. El único movimiento posible es el de la lectura. El lector es señor de su tiempo. Sentado, con el libro en sus manos, se hace cargo de la extensión, del peso y la densidad del recorrido. Puede empezar por el final, interrumpirse, retroceder, comparar, saltar, abandonar... Lee el mapa para imaginar el recorrido que condujo al encuentro de personas, al acontecimiento *Transmutación*. Permítasenos recordarle que el mapa que tiene en sus manos no lo ha trazado un topógrafo. Es un mapa a mano alzada dibujado en la distancia, a partir del recuerdo de un lugar perdido, de un hallazgo mágico. Es el mapa de un pirata.

#### **EL CRISOL. LAS RESIDENCIAS DEL MUN**

La red de *agencias* que configura la obra de arte no actúa en el aire o en un espacio neutro, sino en contextos sociales, culturales, económicos y políticos bien precisos que cristalizan en las instituciones. Atribuir todo el peso a la institución es un error de la “teoría institucional”, cuya crítica del sistema encierra en realidad la negación del arte. Si el ser de lo artístico depende exclusivamente de decisiones “institucionales” determinadas por consenso, de modo más o menos arbitrario o interesado, ese mismo ser artístico deja de existir como tal, reducido a una ficción o a un constructo. No obstante, eludido este unilateralismo, hay que afirmar que la institución forma parte de la obra y habrá que determinar en cada caso de qué modo lo hace y hasta qué punto. Por eso, llamamos aquí “crisol” al lugar que la residencia artística ocupa en la génesis de la obra, considerada en el marco del Museo y este, a su vez, dentro del sistema artístico. Es lugar que posibilita, pero que también condiciona, que mezcla pero que también da sabor.

Las residencias artísticas son un elemento clave en el sistema de producción y mecenazgo que el arte moderno se ha dado a sí mismo. Inspirándose en las academias, en las comunidades de artistas y en la tradición del Grand Tour, las residencias se han desarrollado desde el siglo pasado para propiciar el trabajo artístico. Lugares y tiempo para el retiro, la experimentación, el intercambio, la formación y la producción... en sus distintas modalidades se fueron desarrollando hasta la eclosión en los años 1990 de los programas de residencia artística por convocatoria, que han llegado a convertirse

**Cuando pensamos que algo pasa a causa de la “intención” de la persona o cosa que inicia la secuencia causal, estamos ante un ejemplo de “agencia”. La agencia social se puede ejercer sobre las “cosas”, y la pueden ejercer las “cosas”.**

**(Alfred Gell en “Arte y agencia”)**



en un medio habitual de desarrollo para artistas de carrera emergente. Las residencias juegan un doble papel: por un lado, proporcionan a la profesión artística el estilo de vida que la hace posible, y por otro, son un medio para la producción de las artes, su circulación y visibilidad. Del diseño adecuado de la residencia, del equilibrio logrado entre objetivo y metodología, depende su servicio al desarrollo del arte, al conjunto de la sociedad y a cada uno de los agentes que lo hacen posible.

El MUN llama residencia artística al modelo de relación profesional entre el Museo y el artista que da lugar a nuevas creaciones. Dicho modelo no ha nacido en un laboratorio, se ha formado en la práctica y se ha beneficiado de la experiencia de sus responsables, que son personas de muchos sombreros: comisariado de colección, programación artística, gestión cultural en instituciones públicas y privadas, comisariado de exposiciones o de artes escénicas, e incluso creación artística.

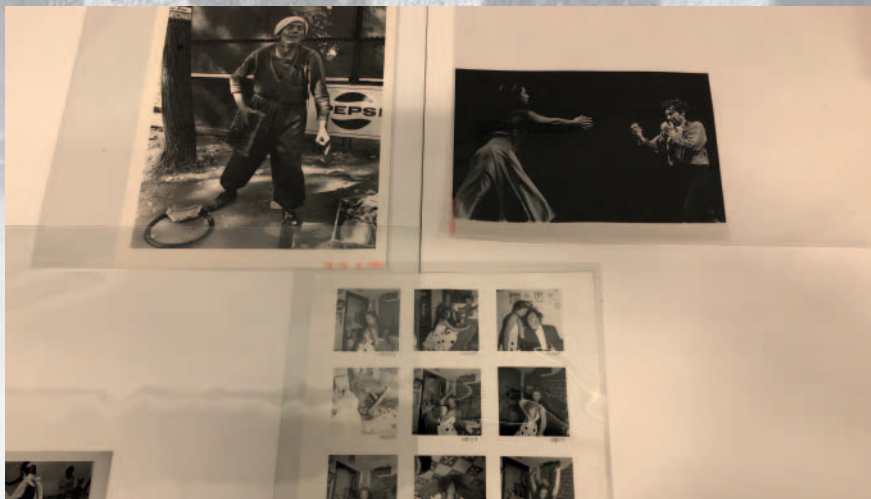
El principal recurso que se ofrece al artista es el acceso a la Colección como fuente de inspiración, o de investigación, o de formación... según el caso. El núcleo duro de la Colección del MUN está conformado por fotografía del siglo XIX, y da un acceso privilegiado a las técnicas y los materiales, pero también a los temas y las tipologías que permiten navegar la historia de la configuración de nuestro universo visual, puerta para pensarnos a nosotros mismos y nuestra relación visual con el mundo. Por esta vinculación de los proyectos artísticos de las residencias con el acervo patrimonial que custodia, el MUN ha llamado a sus residencias “Tender puentes”.

El objetivo de la residencia es el desarrollo de un proyecto que el artista, tras ser invitado a ello, presenta para su aprobación por parte del Museo. La durabilidad del proyecto *Tender puentes* se concibe en función de su contenido y puede variar entre algunos meses, dos años o incluso más. Más allá de los viajes y visitas que la naturaleza del proyecto pida, no exige presencialidad e incluye siempre la producción de la obra resultante. El Museo, por su parte, añade a la residencia la exposición del proyecto o la representación de la obra, y su publicación en un libro o catálogo. En el caso de los artistas visuales, la relación con el Museo puede culminar con un acuerdo para que alguna pieza entre a formar parte del fondo con el que ha dialogado. Así, en los últimos 20 años la colección del Museo Universidad de Navarra, en paralelo al constante incremento de su fondo antiguo, ha ido creciendo de forma orgánica con piezas de artistas actuales. En el caso de las obras escénicas y musicales, el proceso de residencia también puede culminar con una coproducción con la compañía del artista que permita alargar la vida de la obra más allá del escenario del MUN, en donde se ha estrenado.

Para los artistas, la mayoría de las veces el paso por *Tender puentes* significa un momento crucial de crecimiento en su carrera, abriendo una nueva línea, señalando un horizonte, presentando un nuevo reto. Esto último es posible porque el centro de la relación que la institución establece con los artistas es el diálogo. Este es el segundo gran recurso con que cuenta el MUN: la conversación que comienza con los directores artísticos, continúa con los responsables de la colección y se extiende al conjunto de la comunidad universitaria de la que el Museo es parte. Filósofos, filólogos, genetistas, biólogos, historiadores, musicólogos, sociólogos, educadores, ingenieros, neurocientíficos, estudiantes de las más diversas carreras... en seminarios, encuentros y talleres. Todos y todas pueden formar parte de la gran conversación que abre una residencia *Tender puentes*. En este programa de residencias que precedió al







proyecto del Museo Universidad de Navarra han participado desde 2003 cerca de 30 artistas visuales, y desde la inauguración de su teatro en 2015 lo han hecho 16 artistas de la danza, el teatro y la música en 10 proyectos. Las mismas residencias han ido concretando su identidad, abriéndose a nuevas disciplinas, incorporando metodologías, y configurando un centro que ha ido creciendo y adquiriendo personalidad de la mano de sus artistas. Lo que ahora es el MUN fue primero colección y luego también museo, teatro, proyecto expositivo y de artes escénicas, centro de formación, centro de investigación... Pero siempre ha sido lugar de creación.

Durante los primeros cinco años de vida del MUN las residencias escénicas estuvieron enfocadas en la danza, y desde 2021 se abrieron también a acoger proyectos de teatro y música. La residencia de Antonio Ruz para la creación de *Transmutación* resultó fundamental no solo por su intenso diálogo con algunas piezas de la Colección del MUN, sino porque de forma decidida la obra en movimiento involucró al público en su devenir espacio-temporal y dialogó estrechamente con la arquitectura de las salas expositivas del Museo.

Elemento fundamental en las residencias escénicas es el registro del proceso creativo. Este interés, coherente con la identidad del MUN como centro de generación de conocimiento y de investigación, queda plasmado en la edición de estos “cuadernos de creación”, que de forma expresa tratan de meter la nariz en el modo en que los artistas generan sus obras, más allá o más acá de cuál haya sido su intención al crearlas.

## LAS PERSONAS

Las obras de arte emergen como productos culturales, fruto de una red de cosas y personas. Cada elemento de la red tiene agencia, todos son configurados a la vez que configuran, pero sólo los seres dotados de voluntad tienen “intención”. Solo ellos son primariamente agentes. La agencia de las cosas es siempre secundaria: afecta a la intención, pero no la produce.

En el caso de las obras escénicas el número de agentes-persona es considerable. No solo compositores, coreógrafos, escenógrafos, directores de escena o de iluminación, también técnicos, gestores y, por supuesto, intérpretes bailarines, músicos o actores. En nuestro mapa de *Transmutación* seleccionamos cuatro agentes principales: coreógrafo, compositor y pareja de baile. A estos se añade la audiencia, el grupo variado de personas que acudió a cada uno de los dos pases, cuya agencia, siempre esencial como destinatarios del acontecimiento artístico, se activó aquí de un modo nuevo, con su cuerpo presente, con sus movimientos, miradas y actitudes, siempre a la vista de los demás, formando parte del conjunto contemplado.

## El coreógrafo

En esa red de cosas y personas que da lugar a un proyecto escénico, ¿cuál es el lugar de la intención del artista?, ¿es acaso el portador de una “idea-modelo”? Si es así, ¿dónde hallaremos la “idea”? Si la halláramos, ¿podremos usarla como medida, clave del éxito o fracaso de la obra? ¿Acaso es más importante lo que quiso hacer el artista que lo que hizo?

No lo es. Porque la obra es un encuentro que no está en ningún lugar distinto de la obra misma. La “idea” no es la obra. Es alguna otra cosa –emoción, concepto, carencia–, siempre pendiente de configurar. Y en el camino que es el proceso creativo muchas cosas que estaban en el origen se descartan, igual que muchas otras, que escapan a la intencionalidad que dirige el proceso, acaban por quedarse.

En *Transmutación* Antonio Ruz es el artista. ¿Cómo es Antonio Ruz como artista, como coreógrafo, como director?

Cuando realiza *Transmutación*, Ruz se encuentra en un momento cumbre de su carrera. Cumplidos los cuarenta años, acaba de estrenar su primera obra de gran formato. Recibido el encargo de Antonio Najarro, director del Ballet Nacional, ha hecho de él ocasión para acometer la gran empresa creativa que es *Electra*, en la que se apropia de la belleza visceral del mito universal para llevarlo al entorno particular de la España rural, profunda, costumbrista. Con *Electra* ha procurado realizar la misión de devolver a la danza y al coro su lugar, el que ocupara en las tragedias clásicas como elemento aglutinador de ideas y emociones. A la vez, ha aprovechado la ocasión para llevar a una obra de gran formato su estilo creativo, orientado a ofrecer experiencias profundamente humanas radicadas en lo sensorial, con la integración del movimiento, el espacio, la música, la voz y la luz.

Ruz, que ya a su paso por la Compañía Nacional de Danza con Nacho Duato incorporara los modos de la danza contemporánea, en sus colaboraciones creativas con Sasha Waltz & Guest o con Juan Kruz Díaz de Garaio Esnaola ha desarrollado una metodología artística enormemente transversal, que abarca todos los aspectos del espectáculo y que entiende el proceso artístico como investigación. La creación es para Ruz “un acto misterioso, un ejercicio sin método aparente, un espejo, una práctica de reflexión y de intuición”.

El enorme empeño de *Electra* le ha valido el Premio Nacional de Danza. El coreógrafo ha salido airoso del proyecto... airoso y agotado. Por la envergadura, por el



reto, pero también por los condicionantes propios de la institución, cuya “agencia” propia, resistente al modo de trabajar del coreógrafo, ha debido en cierto modo “domar”.

Desde hacía tiempo mantenía una relación estrecha con el MUN, forjada a través de la persona de José Manuel Garrido, entonces director artístico de Artes escénicas y música. Una de sus obras, *Double Bach*, había formado parte del programa escénico del Museo. Su candidatura para el Premio Nacional de Danza estuvo también vinculada al Museo. En las conversaciones que acompañan su paso por Pamplona había recibido la invitación a realizar una residencia artística. Después de *Electra* tiene previsto pasar por el Museo Universidad de Navarra con *Presente*.

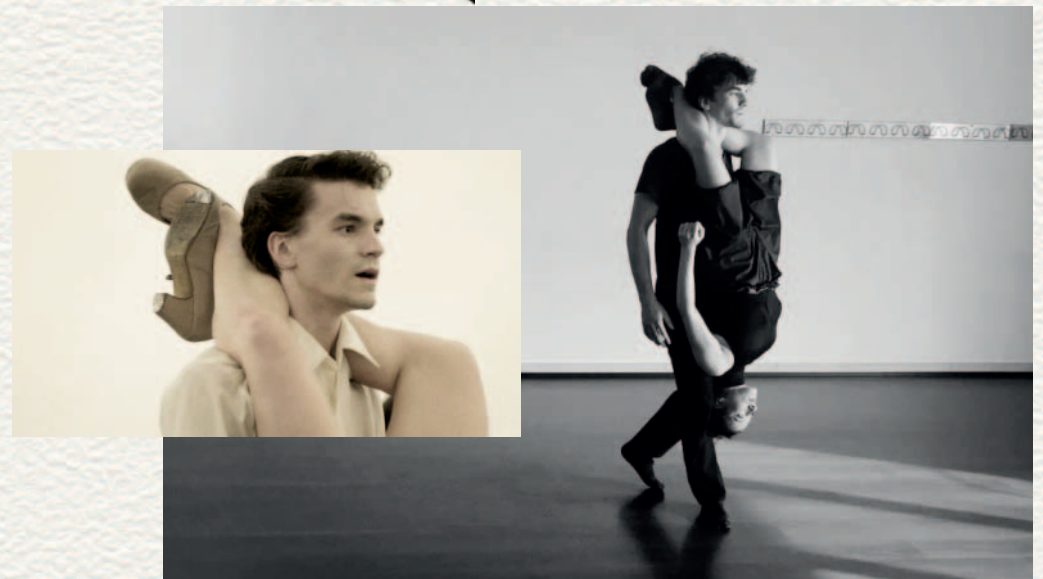
En medio de la producción de esta última y como búsqueda de un proyecto íntimo y medido, acorde con sus necesidades creativas del momento, recupera la invitación a participar en una residencia en el MUN. En diálogo con José Manuel Garrido decide visitar el archivo fotográfico del Museo para tratar de llevar a la danza algunas de las fotografías de su colección.

Diecinueve de mayo de 2019: Ruz viaja a Pamplona y acude al MUN para visitar la colección. Teresa Lasheras, perteneciente al equipo de Garrido, y Nacho Miguélez, historiador del arte y conservador jefe, acompañan a Ruz en la navegación de la inmensa colección. El coreógrafo es introducido en las claves del conjunto y en las líneas que puede transitar. No es lego en la materia. Le interesa la fotografía y sabe lo que busca.

A petición de Ruz, el conservador ha preparado una selección de piezas sobre las que trabajar. Diversas técnicas, tamaños y materiales, todas en blanco y negro, todas de personas. El hilo conductor es “la pose”. La idea:



ABANDONO ABANDONO ABANDONO  
 ABANDONO ABANDONO ABANDONO  
 abandono abandono ABANDONO  
 abandono  
**ABANDONO** TODO abandono ABANDONO  
 ABANDONO TODO abandono ABANDONO  
 ABANDONO ABANDONO ABANDONO **TODO** abandono ABANDONO  
 ABANDONO ABANDONO abandono ABANDONO  
 ABANDONO **TODO YO** YO YO ABANDONO  
 ABANDONO **TODO**



Uma máscara matriz de peliqueiro.



traducir las fotografías en danza. Ruz trabaja como artista total. No considera solo el movimiento. Para él todo es danza: el color, el ritmo, el vacío y la sombra. Y en su proceso siempre es importante el trabajo previo de documentación visual. No siempre escoge imágenes como referencia. A veces parte de un detalle de vestuario, de un juego de color, de elementos de iluminación. Lo que sea que le da el tono, no suele emplearlo para construir las escenas, sino para comunicar un mundo y lograr que todo el equipo colabore en su “intención”. Se da buena maña para crear en el equipo un sentido estético común, un mismo humor sensorial. Sabe lograr ese pequeño milagro que hace que el equipo fluya.

En *Transmutación* las imágenes son algo más. No solo un lugar estético, sino tema y contenido de la pieza. Deberán permanecer hasta el final. El coreógrafo las contempla detenidamente y con su móvil toma fotos de algunas de ellas.

De ahí pasa al espacio. La obra no se realizará en un teatro, sino en otros espacios del Museo. Ruz lo conoce bien, pero lo vuelve a recorrer y va tocando las paredes, el suelo... Se fija en los ángulos, la perspectiva, y va grabando vídeos que llevarse a Madrid. Por su trayectoria y su vinculación artística con Sasha Waltz, tiene ya experiencias previas en museos. Le interesa la vinculación de la danza con el público en movimiento y con la arquitectura museística. Le encanta trabajar en otros espacios. “Siempre que me proponen hacer algo fuera del teatro digo sí”, ha comentado.

Fotografías y arquitectura son el punto de partida. Puede empezar a trabajar con el equipo que ha formado para esta ocasión: Irene Tena y Alberto Sánchez como bailarines, Daniel Muñoz como compositor y ejecutor de la música en directo.

El trabajo continúa en Madrid, en sesiones de tarde de entre cuatro y seis horas en sala de ensayo. Allí muestra al equipo los vídeos de los espacios y las imágenes de la Colección. Primero las piensan, las vuelven concepto. Ruz abre diálogos, pregunta, ensaya y testa el eco de cada foto en los intérpretes para lograr una síntesis y reducir la selección. Se queda con las que más les inspiran.

Después, invita a ensayar los primeros movimientos, y pide que nazcan de una fuente visceral, que su punto de partida sea el corazón, el páncreas, la lengua, los pulmones, la respiración... la piel. No quiere crear desde la forma exterior, busca que el gesto se proyecte de modo vivo, orgánico. Es el calentamiento, la toma de conciencia del peso del cuerpo, de su extensión. Esta pauta de improvisación la estrenó en *Electra*. Lo que quiere es convertir la corporalidad en herramienta lúdica. Jugar con el cuerpo es el medio de alcanzar nuevas formas, material bruto para el trabajo coreográfico que el artista esculpe con la imaginación y recoge en la memoria.

Antonio Ruz quiere hacer partícipes a los bailarines de sus ideas y de su mente, darles voz. Pide, juega, entra en su tripa... para sacar lo que ellos no saben que hay ahí, ese otro bailarín que no ha tenido ocasión de expresarse. El ejercicio es exigente, pero gozoso. Profundizan, trabajan con responsabilidad, en una escala de calidad muy alta. Así les hace partícipes la tensión y de la alegría de la creación. Ruz sabe que no es fácil para ellos expresarse con libertad. Conoce su vulnerabilidad, las dinámicas del trabajo en una sala de ensayo, la fragilidad del artista allí expuesta, conoce lo que se muestra y lo que se oculta y no tolera actitudes tóxicas porque fomentan la inseguridad. Con mano experta los guía para ganar con su riqueza, con su libertad, facilitando el clima de confianza que permite proponer locuras, romper límites. Y absorbe la energía de todos. Hay quien no sabe qué hacer con ello, pero Ruz no tiene miedo. Lo sabe encauzar.



Ramón Masats, *Seminaristas jugando al fútbol*, 1957.



Francesc Català Roca, *Circo, Barcelona*, 1952.



En este momento de su carrera el coreógrafo ya ha tomado conciencia de su autoría y de su estilo de creación abierto a la participación. Con Sasha Waltz ha pasado de considerar a los bailarines como *material* artístico en manos del coreógrafo a entender la creación como un encuentro de subjetividades, como un trabajo de síntesis que le permite acogerlo todo, incorporarlo todo. Positividad, apertura, valentía, expansión... son sus notas. Cada agente de la red coopera con lo mejor de sí, y él, como un alquimista, con un norte claro, decide el grado de libertad o heteronomía que compete a cada uno para servir a la obra final. Todo le está permitido: recoge las propuestas de los intérpretes igual que se sirve de toda la historia del arte, todo lo ya pintado, todo el mundo visual, sonoro, sensorial, puede ser objeto de apropiación y reelaboración. Mucho más su propia historia, frases coreográficas desarrolladas para otras piezas que vuelven a reaparecer, se transforman, mutan. Por ejemplo, utiliza un pequeño armonio que ya formó parte de *Vaivén*, que realizó en 2014 con Juan Kruz y lo convierte en una pieza importante de *Transmutación*.

Con su método inclusivo va creando cada una de las piezas de la coreografía de *Transmutación*. Como muestra, un botón:

Partimos de la fotografía *Circo, Barcelona* (Català Roca, 1952). El coreógrafo y los bailarines trabajan sobre ella. La piensan y conversan tratando de imaginar qué hay al otro lado de las tablas por las que miran los niños, suponiendo un mundo. De ahí van al hecho fotográfico, que incluye siempre lo otro, lo que no se muestra. Reflexionan sobre la curiosidad, la inquietud de mirar y la suposición temporal: ¿qué harán los niños si el muro se abre?, ¿o si no llegan a ver nada? Y a partir de una escena que versa sobre el “no ver” generan en ellos mismos la inquietud de mirar. Se ponen en movimiento. Enseguida ensayan las posturas de los niños que se asoman para ver a través de un agujero. Para introducir el tiempo Ruz se sirve de la idea de serie: repetir, desplazar, clonar, hacerlo en espejo, a doble tiempo, a cámara lenta, separados, juntos... La foto se

**Resulta particularmente llamativo que a medida que nos acercamos a la tercera década del siglo XXI, la preponderancia de la ‘performance’ en los museos ha tomado la forma de la danza contemporánea.**

**(Claire Bishop en “La caja negra, el cubo blanco, la zona gris”)**

vuelve primero *tableau vivant*, luego fotograma. Se transmuta en danza. Alcanzada la idea se pasa a la notación: el paso queda registrado en la memoria y en el vídeo. No precisan nada más.

Los ensayos son en Madrid. Solo Ruz conoce las salas del Museo. Daniel Muñoz a veces no está. Trabaja a distancia. Ruz le envía vídeos de la frase resuelta y él contesta con propuestas sonoras. Para esta escena de *Circo. Barcelona* propone un tono largo, que se va distorsionando, variando el timbre, modulando el sonido, acompañando el recorrido, el mirar a través. La nota opaca es también un muro.

Ya en Pamplona, tendrá que ajustar todas las piezas. La serie sobre *Circo. Barcelona* ocupará todo el pasillo, desde la entrada del Museo hasta las cuatro salas enfrentadas en un recorrido acompañado por el público. Será un diálogo con el medio arquitectónico, con el material, de especial intensidad. *Transmutación*, antes de su estreno, tiene elementos pautados, cerrados, y otros abiertos, que admiten la improvisación, que se pueden prolongar. Este “cuadro” ha sido uno de ellos.

## El músico

La conversación telemática con Daniel Muñoz, compositor e intérprete de música en directo que fue responsable de la ambientación sonora, tiene lugar una tórrida tarde de agosto. Nos separan de *Transmutación* tres años, una pandemia y mucho trabajo que ha arrojado al olvido gran parte de lo anterior. Poco a poco y al hilo de las preguntas el recuerdo va surgiendo, la experiencia se recupera.

Daniel Muñoz se alegra de volver a hablar de aquella obra porque con frecuencia tiene que lamentar la “pérdida” de su trabajo. Solo en ocasiones se graban sus piezas. Su arte es intrínsecamente efímero, pero la falta de registro lo disuelve, lo hace desaparecer, lo devuelve a la inexistencia, y no es lo mismo ser efímero que no ser. El acontecer humano existe, deja huella, recuerdos significativos, vivencias que recogemos y atesoramos como hitos de la experiencia. La experiencia del arte es siempre, por definición, vivencia. Como autor de música electrónica Muñoz está acostumbrado a desaparecer en sus directos. Hay algo en lo tecnológico que invita a ocultarlo, a considerarlo mecanismo que tiene su lugar entre bastidores, tramoya que no debe aparecer. El músico electrónico no gesticula, su presencia no es expresiva o significativa: no hay nada que ver. El fotógrafo casi nunca se fija en él. Pero el artista que es Muñoz añora el registro que le permitiría volver a las piezas, ser espectador él también para permitirse un recuerdo distinto al recuerdo de sí mismo haciendo en la tensión del directo. La ocasión de ver su propio trabajo en un estado de relajación, menos afectado, desinteresado, liberado, y alcanzar así la comprensión y la reflexión que solo ese desinterés puede dar.

Muñoz ha estudiado comunicación audiovisual y acústica, ha trabajado la percusión en entornos de rock experimental. En paralelo ha mantenido su trabajo con la imagen. Hace ya más de veinte años entró en la electrónica y se acercó al flamenco.

**Antonio tiene el don de marcar un camino. Conociéndote, saca lo mejor de ti para llegar a donde él quiere llegar.**

**(Daniel Muñoz)**



Conoció a Antonio Ruz, a través de los bailarines Rafael Estévez y Valeriano Paños, en un espectáculo de improvisación con los palos del flamenco. El gusto por el juego y la incertidumbre de la experimentación, comenta, es para pocos. Ruz es uno de ellos y era natural que se encontraran.

En 2010 Muñoz, Estévez, Paños y Ruz cocrearon el espectáculo *Danza 220V*, con la cantaora Sandra Carrasco, que se estrenó en el Corral de Comedias de Alcalá y que con el tiempo acabaría itinerando por Francia y España. Poco después Ruz le llamó para poner música a su espectáculo *Ojo*. El nivel de confianza iba creciendo.

Es natural, Antonio y Daniel comparten muchas cosas. Generación, raíces cordobesas, referencias comunes, cultura visual, imaginario religioso y folclórico andaluz, flamenco... a veces se entienden con un gesto. Piensa Muñoz que no basta con la habilidad y la calidad artesanal, ni con la racionalización del trabajo y del concepto. Dados estos por supuesto se precisa también algo que permite ir más allá y que es visceral, que se adquiere con el bagaje y se manifiesta en la intuición. En ese nivel, más estético que racional, Ruz y Muñoz se entienden.

Con una comprensión expandida de lo artístico, manejan todas las disciplinas y las saben conectar. Ambos trabajan mucho con lo visual. “Antonio puede darte una imagen para hablarte del sonido que quiere”. No es lo mismo partir de Turner que de Juan Gris. Lo que en un caso se puede captar con una atmósfera musical sin quiebras, con la fusión de sonidos, suave, en capas, que no discierne los límites de uno y otro, deberá ser en el otro tajante, con aristas, choques, permitiendo disonancias y atonalidades. Daniel Muñoz es también artista de la imagen, para él todos los ele-



mentos del sonido son música. El timbre importa tanto como la altura de una nota, como la armonía. Le gusta “escuchar” al cuerpo, adivinar el sonido que un movimiento dado precisa. Se siente cómodo en la improvisación. Con un concepto de la música muy visual, quiere dejar al oyente tiempo para la contemplación. Permitirle, como a quien mira un cuadro, “caer dentro”, también cuando la ambientación sonora es violenta o extrema. Por eso suele invitar a sus colaboradores a que “sucedan menos cosas”, porque cree que el cambio, el paso constante de una cosa a otra supone una sobreestimulación de la audiencia que deja al oyente fuera de la obra. Pero, para dejarle entrar y permitirle estar hay que darle tiempo. Es la cortesía del artista, para quien suponer en el público una continua expectación de cambio es subestimarlo, o sencillamente prescindir de él, olvidarlo. Por eso envidia algunos rituales del teatro, el único espacio escénico, según él, que todavía permite el silencio.

El bagaje como fotógrafo y artista visual, el trabajo con el diseño de sonido, la improvisación, la sintonía hacen muy comprensible que Ruz le haya llamado para un proyecto como *Transmutación*, basado en la fotografía y actuado en directo en las salas del Museo. A una llamada del coreógrafo siguen las primeras reuniones. Antonio le habla del espacio. Le facilita mapas, planos, descripción de los materiales y vídeos.

Muñoz acude a las sesiones de estudio equipado con un ordenador con Ableton, un iPad para generar sonido y varios controladores Midi, para ritmo, melodías, efectos o pistas de audio. Casi siempre parte de algún tipo de andamiaje. A partir de las conversaciones previas ha preparado algunos patrones o tonos que en las sesiones de ensayo va manipulando y sobregabando.

Para dos de las piezas Ruz le ha facilitado muestras de música antigua con el tono estético de alguna de las imágenes. Una copla barcelonesa, unos acordes de piano de Montsalvage. Sabor de siglo XX. A partir de ahí, navegan libremente, creativamente. De la copla toma una frase melódica de dos compases, pellizca la frase de piano, se queda con los acentos y construye la variación aplicando algunos *delays* y *loops*. Un día Ruz lleva un armonio hindú. Casa muy bien con el diseño sonoro que buscan. El fuelle logra dar una extraordinaria longitud a cada nota, un sencillo mecanismo permite cambiar el tono. De vez en cuando Ruz recapitula: “¿seguimos con la imagen o nos hemos ido?”

Los bailarines, el músico y los instrumentistas, que son en ocasiones los mismos que bailan, van pasándose la guía de la escena unos a otros. En el amplio margen a la improvisación que deja la coreografía, en una de las escenas el armonio sigue a la mujer que danza; en otra ella, con las castañuelas reverberantes, sigue al atleta; o en una tercera Muñoz introduce un ritmo de soleá con la percusión. Emplea para esto último unas Qarkabas, enormes castañuelas marroquíes que adquirió en Fez; o una Dhol Tasha, caja india de acero sin bordonera, que percute con unas baquetas delgadas con punta de nylon. En otros momentos, en fin, sigue a los bailarines prolongando una nota aquí o acortando otra allá, como en el recorrido del pasillo con el gesto de mirar a través. Guía rotatoria, todos juegan, todos son solistas.

Muñoz no asiste a todos los ensayos porque no siempre está en Madrid. Pero el cable lleva y trae constantemente muestras, vídeos y grabaciones que les permiten avanzar sin interrupción.

El ocho de noviembre llegan por fin los cuatro a Pamplona. Tienen un día para ajustar la pieza. Los cambios de sala exigen un trabajo intenso de diseño del sonido. Hay que ajustar el movimiento, la posición del músico y su acceso visual a los bailarines, los altavoces, los tiempos, las calidades sonoras. Cada espacio es distinto. En el espíritu del proyecto hacen de la necesidad virtud: sitúan el baile con armonio en la sala del Rothko, comprobando su capacidad para llenar el espacio; diseñan mecanismos para suplir la falta de acceso visual del músico, con los técnicos del Museo como correveidiles que le transmiten el movimiento o como asistentes para abrir canales visuales entre el público; adaptan el tiempo de las transiciones entre escenas a la distancia entre salas, adivinando el comportamiento del público o ideando los modos para su dirección, llamando su atención con el sonido, etc.

Un momento memorable desde el punto de vista creativo es el encuentro con la sala de los Tàpies, interior cúbico reverberante. Es imposible sustraerse a la presencia inmensa de las obras, no se las puede ignorar. Pero todo es eco allí. Como no cabe corregirlo hay que aliarse con él. Para ello, un micrófono colocado ante una gran escultura en forma de caja recogerá y multiplicará la percusión de las castañuelas que toca frenéticamente la bailarina acompañando el ritmo atlético de la carrera del bailarín. La energía se acumula, va creciendo, las capas se superponen hasta formar una masa de sonido, bola imaginaria en manos del intérprete que es lanzada al final de la escena, y le alcanza el silencio y la liberación.





Como último paso ven la pieza ya montada en todo su recorrido. En ocasiones se paran, reflexionan. Advierten que hay momentos abstractos, pero que en otros la narración es inevitable: ¿qué han contado?

En el estreno, el directo añade al sonido ideado la emoción del momento, el ruido que emiten los cuerpos de los bailarines, de la respiración, los pasos y los saltos, se entremezcla con el sonido del público que es parte también de la pieza: sus pasos, sus roces, su murmullo.

### Los intérpretes

Albert Hernández es, desde 2019, bailarín solista en el Ballet Nacional, en el que entró en 2016. En 2018, cuando llegó Antonio Ruz para dirigir *Electra*, la conexión fue inmediata. Era el tipo de creador con el que estaba deseando trabajar. El interés fue mutuo, porque el coreógrafo lo eligió como Principal y le dio el papel de Orestes. Algo similar ocurrió con Irene Tena, también formada en el Institut del Teatre de Barcelona, y que al igual que Hernández, tenía experiencia en danza contemporánea. Ellos están más familiarizados que sus compañeros con el estilo de trabajo que Ruz trae al Ballet.

Supone Hernández que el Ballet Nacional, la compañía de baile español, representa una oportunidad para Ruz, porque le da el poder-hacer que proporcionan los medios y el presupuesto. Pero reconoce que está lleno de parámetros, de normas no escritas y de condicionantes a los que hay que plegarse. Tena y Hernández se admiran de la capacidad de Ruz para aceptarlos, aprovecharlos, adaptarse... siempre con una sonrisa. Por eso quieren ser sus aliados, apoyarle en medio del cortocircuito general que provoca al principio su modo de hacer. Donde otros ven inseguridad, falta de directrices concretas, ellos saben reconocer impulso positivo y cuidado del intérprete. La indefinición que en un primer momento lleva a otros casi al rechazo,

ellos la reciben con gratitud: gracias por aceptar lo que podemos dar, por recogerlo y transformarlo en algo bello, por llevarnos a un nuevo lugar.

Tras las primeras conversaciones sobre *Transmutación* con los responsables del MUN, Ruz cita a Irene Tena y a Albert Hernández directamente en la sala de ensayo. Les muestra las fotografías, todas de tipos humanos. Hablan sobre ellas, sobre las poses, el tipismo, el ambiente que crean. Algunas fotografías hablan del campo... *Rifeña IV*, de José Ortiz Echagüe, parece un ser del desierto, pero no lo es. El rostro cubierto les habla de la dureza de la vida rural, del calor, del clima árido, de la dificultad del día a día. Cuerpos pesa-



José Ortiz Echagüe, *Rifeña 4*, 1910.





dos, curtidos, esforzados. Su preparación en baile español es la adecuada para meterse en estas fotos, para interpretar su estilo, movimiento y personalidad, también para el efecto de apnea que busca el coreógrafo, para congelar el gesto, repetir, sincopar, para el trabajo en serie, *loop*, copia... Empiezan a trabajar y a dar paso a la tercera dimensión, ensayando transiciones de una imagen a otra, buscando lo que cada foto esconde. Los intérpretes proponen sin miedo, acostumbrados a la positividad de Ruz que nunca rechaza, solo perfila, añade o aprovecha, construyendo a partir de lo que le dan. Perciben que ese modo de proceder exige un trabajo previo enorme que permite al coreógrafo la rapidez de decisión, la identificación de los elementos útiles, el enriquecimiento y la integración de lo que ya tiene muy meditado.

Ruz adjudica a Tena la *Margarita Xirgú* de Mariné y a Hernández el *Autorretrato* de Carlos Nyssen. La primera obliga al trabajo con la espiral, hacer del cuerpo una figura serpentinata, el segundo traza en el aire un dibujo concéntrico que se va cargando de energía hasta el final. Esas dos fotografías de la Colección son la base de los dos solos.



Amadeo Marín, *Margarita Xirgu*, 1900-1910.



Se fijan en *El Raval*, de Colom i Altamir. Una pareja entrando en un portal estimula su imaginación: qué ocurre allí, qué tipo de corriente fluye entre ambos personajes, por qué él lleva la mano en el bolsillo... adivinan un encuentro que sin duda será breve y conciben un pase a dos, de encuentros y desencuentros, completamente basado en el estudio sobre esa imagen.

Aunque habían estado en el MUN con el Ballet Nacional, no habían visitado las salas de exposiciones. Llegan con solo un día para explorar el espacio y ajustar la obra antes del ensayo general. Antonio ve el pasillo que lleva del *hall* de entrada a las salas de exposiciones, se acerca, toca el material, hormigón poroso, y decide recorrerlo con el pasacalle inspirado en *Circo*, de Català Roca. Allí mismo arrancan con la improvisación. Los intérpretes no esperaban encontrar las obras de Tàpies, Rothko... que pueblan las salas. Cuando las ven no las pueden ignorar. Ruz lo acepta. Decide con ellos el orden de las piezas, el principio y el final, las transiciones, los cambios de vestuario... todo se ajusta allí.

Bailar para Mallarmé es “perdersse como persona en el espacio y el tiempo de los movimientos producidos”<sup>3</sup>. Los intérpretes al entrar en cada sala se pierden a sí mismos y se visten de otra persona, de cada uno de los personajes que pueblan las fotografías escogidas de la Colección del MUN. Son personajes del siglo XX, hombres y mujeres, trabajadores, locos, atletas, gente de la calle... Irene y Albert imaginan ser alguien distinto cada vez, en cada sala un nuevo carácter. Como cuadros de un museo, cada escena busca romper la unidad del tiempo narrativo y la unidad que cada uno, cada cuerpo, es. Por eso no importa el orden, porque no buscan la continuidad en una narración unitaria. Si la pueden evitar en quien percibe la pieza es otra cosa. Pero su intención es abstracta.

<sup>3</sup> Georges Didi-Huberman, *El bailar de soledades*, Pre-textos, Valencia, 2008, p. 26.

De modo similar, saben que la vida está hecha de gestos y que todos tienen ya un sentido asignado culturalmente, pero no quieren construir sobre un código lingüístico. Quieren trabajar libremente la forma del movimiento, salir de la jaula de las connotaciones y de los significados. Para ellos, entre unas escenas y otras, entre un cuadro y la transición no hay más nexo que las fotografías, el único condicionante del que parten. En la mente de los intérpretes, hasta la música y la arquitectura son secundarios con respecto a esas fotos. Por eso recuerdan como algo especial el momento de entrar en los almacenes de la colección para ver los originales, el frío de las cámaras de conservación, el ritual de ponerse los guantes para tocar por primera vez cada foto-objeto real, hecho de papel y no de luz, tangible y no solo visible. Han trabajado tanto sobre ellas que pueden llenar de significado ese encuentro final con los fotografiados, previo al ensayo general. Allí terminan de vestirse de ellos pocas horas antes de sacarlos del papel y darles vida.

Ambos tienen ya cierta experiencia creativa, que a su paso por la *Electra* de Ruz adquiere un impulso definitivo y les lleva a crear juntos “La Venidera”, compañía para el desarrollo de proyectos de danza con la que siguen investigando, abriendo las posibilidades del baile español.

### **El público**

La obra de arte no es nunca un objeto separado del receptor. Aun en el caso de que haya realidades que sobrevivan a la especie humana, no habrá arte si deja de haber personas. La historia del arte no es la historia de los objetos artísticos, sino la de los efectos de las obras de arte. Todo se juega en el público. La diversificación de la recepción que se da en una pieza como *Transmutación* tiene un valor ambivalente. Por un lado, multiplica el efecto; por otro, lo hace más inaprensible e incierto. El artista pierde el control, su autoría se adelgaza, se hace participativa y entra en riesgo. También en esto se define el estilo creador de Ruz, que afirma: “Cuando imagino una coreografía intento siempre verla desde los ojos del espectador (...) 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”<sup>4</sup>.

Como explica Paul Valéry, cuando vemos danza “parte de nuestro placer como espectadores consiste en sentir que nos ganan los ritmos y que bailamos virtualmente”<sup>5</sup>. En efecto, ver cuerpos afecta al propio cuerpo, la recepción de la danza contiene este tipo particular de emoción. Ahora bien, en *Transmutación* la ensoñación es diversa porque los cuerpos de los que miran están más despiertos de lo habitual. No bastan aquí la mirada y la mente, que se pueden olvidar del propio cuerpo repantingado en la butaca del teatro. Los cuerpos del público en *Transmutación*, como los

**Estamos desgraciadamente acostumbrados a disfrutar las artes por separado: son absurdas las galerías de arte y las salas de conciertos. Las artes absolutas son un triste vicio moderno.**

**(Friedrich Nietzsche en “Fragmentos póstumos”)**



<sup>4</sup> Antonio Ruz, “Introducción a *Electra*” en *Anotaciones. Revista int* nº 43, enero-junio 2019, p. 150.

<sup>5</sup> Valéry, *op. cit.*, p. 49.



Teatro Kathakali de Kerala. Encuentros de Pamplona, 1972. Fotografía de Eduardo Momeñe.

del visitante de un Museo, deben acompañar a los intérpretes, recorrer, caminar, decidir el punto de vista y la postura. Antonio Ruz lo sabe, y procura una relación con el espectador en la que la “transmutación” disciplinar que propone la obra lo alcance, se interiorice, se haga íntima. Conoce y desarrolla estrategias que introducen al público en la coreografía. En ocasiones debe haber personal del Museo que vaya por delante indicando el camino, en otras son los propios bailarines. Ruz sabe que si los bailarines se sitúan en el centro de la sala se formará un ruedo en torno a ellos, por eso los coloca en lugares diversos, los esconde, los lanza contra el público...



Corredores de Llimós. Encuentros de Pamplona, 1972. Fotografía de Pío Guerdíain.







El resultado es que, por una parte, hay una vivencia de comunión. En la butaca de un teatro el ensimismamiento es mayor, la vivencia es más íntima. El espectador solo sale de ella para aplaudir. *Transmutación* añade a la experiencia individual una intensificación de la dimensión comunitaria. Salir del sillón proporciona cierta incomodidad y garantiza así un papel activo. En los flujos del movimiento, que exigen cierta sociabilidad, aparecen incluso actitudes de liderazgo, tomas de iniciativa. El espectador debe captar las señales para saber lo que debe hacer, cuándo actuar o a quién seguir.

Por lo que se refiere a los intérpretes, aunque no hay cuarta pared, tampoco hay comunicación con el espectador, solo cercanía física. La cuarta pared son ahora las cuatro paredes cubiertas de cuadros y de personas, que el danzante ignora como si fueran luz.

Por último, la experiencia visual de cada uno incluye la presencia de los demás, su comportamiento no previsible, su indumentaria, su actitud. Como en la calle, como en el metro, la mirada puede entretenerse, distraerse. Ver a los demás es siempre un espectáculo para el hombre. Por eso cada espectador debe escoger qué mirar. La coyuntura institucional es un aliado, al fin y al cabo los intérpretes no están en la calle y el contacto con la audiencia no es casual sino que hay una intencionalidad, un acuerdo, un contrato previo que se suscribe al comprar la entrada. Hay un propósito y una expectativa, pero el género tiene suficiente novedad como para provocar una actitud abierta y activa que aumenta la diversidad de cada experiencia individual.

## LAS COSAS

### *Las fotografías*

La coreografía de *Transmutación* parte de las imágenes seleccionadas de la Colección del MUN, en un ejercicio que invierte la dirección habitual en que se relacionan la fotografía y la danza.

La fotografía de personajes congela la postura corporal en una imagen. Durante siglos la representación de personajes ha exigido un tiempo de posado antes de fijar su imagen en pintura, escultura o fotografía. Adoptar una pose es ya representarse a uno mismo.

Por lo que toca a la representación de la danza, lo que los artistas han buscado, de Lascaux a Degas, de Sandro Botticelli a Darian Volkova, no es la representación del movimiento sino de la forma, descomponiendo el primero en “poses”. El fotógrafo de danza, que detiene con su disparo el flujo de transformaciones, busca cuidadosamente el punto de vista significativo, el que recoge la forma más acabadamente. El cuerpo del que toma la imagen, como el espectador de una escultura serpentínata, se mueve en torno al cuerpo que baila con este interés, para escoger un momento. Su mirada experta hace el recorrido inverso del cine, transformando el cambio incesante en una continuidad de instantáneas y escogiendo el mejor disparo.

Pues bien, *Transmutación* recorre el camino inverso. No es el fotógrafo el que se acerca a la danza sino el coreógrafo el que busca con su lenguaje asimilar y transformar la imagen dada. Ruz ha seleccionado en la Colección del MUN fotografías de poses que integrar en el movimiento continuo de sus danzantes. Cómo llegar a cada



una, cómo deshacerla, en qué narrativa insertarla... Tal vez este origen explique los movimientos sincopados de los intérpretes, que por momentos parecen seguir un ritmo de fotones, maquinaria artificial, pero que devuelven la forma del cuerpo representado a su origen, al fluir de movimientos que es la vida, a su representación, que es la danza.

En la matriz o red de agencias de *Transmutación* las fotografías funcionan como referencias o prototipos, como piedras enterradas en el proceso de construcción. Son responsables de la forma final y se quieren reconocibles, pero no tienen una presencia autónoma, separada de los cuerpos que las representan. *Transmutación* funciona bien sin las imágenes fotográficas que ha traducido. La obra de danza aparece completa aun para quien no conoce las referencias. Ellas están en los cuerpos, en la danza, en el ambiente sonoro y visual. Quien no las reconoce no las necesita. Las tiene ahí, transferidas y mutadas.



Juan Dolcet Santos, *Pimientos*, 1955.



Francesc Català Roca, *Circo. Barcelona*, 1952.



Juan Colom i Altamir, *El Raval*, 1958.



Amadeu Mariné, *Margarita Xirgu*, 1900-1910.



José Ortiz Echagüe, *Cruceros de Roncesvalles*, 1945.



Josep Masana Fargas, *Retrato de mujer recostada con mantilla*, 1929.



Carlos Nyssen, *Autorretrato de Carlos Nyssen*, 1936.



Amadeu Marín, *Margarita Xirgu*, 1900-1910.



José Ortiz Echagüe, *La Verónica. Esparraguera*, 1950.



Izquierda: José Ortiz Echagüe, *Sangrador de Altos Hornos*, 1951.



Derecha: Joan Colom I Altamir, *El Raval*, 1958.



Ramón Masats, *Seminaristas jugando al fútbol*, 1957.



## **El edificio**

La caja negra de un escenario es a las artes escénicas lo que el cubo blanco a las artes visuales, un medio concebido para la neutralidad, para adaptarse perfectamente a cada pieza sin teñirla con los propios elementos. La disponibilidad de una tecnología adecuada, como la que suele dar el medio escénico, significa libertad creativa para el artista. El escenario es un espacio separado, el lugar que enmarca la obra dando unidad de espacio y tiempo a cada espectáculo. Son muchos los rasgos que recomiendan al teatro el contenedor que las artes escénicas se han dado a sí mismas a lo largo del tiempo. Entonces, ¿qué gana el coreógrafo al salir de él?, ¿por qué querría hacerlo?

La principal ganancia es la cercanía con el público. Hace ya decenios que el desarrollo del cine y la televisión, con seducciones inasequibles para las artes escénicas, llevó a que teóricos del teatro como Jerzy Grotowski o Peter Brook vieran en la relación autor-audiencia el elemento esencial de lo escénico. Poner el acento en la inmediatez llevó al desarrollo de este rasgo y a la experimentación con formas nuevas de acceso y relación. Una de ellas fue salir del espacio del teatro.

La arquitectura real, vivida como límite del cuerpo que danza y lugar de aquella relación con el público, rompe la excepcionalidad del espacio escénico, y a diferencia de las escenografías, que tienen siempre algo de fantasmagoría, procura un tipo de experiencia más próxima a la cotidianeidad. Los materiales y los espacios no concebidos para el espectáculo participan de la obra con un tipo de agencia menos pasiva, menos dócil, oponiendo una presencia resistente.

El edificio del Museo Universidad de Navarra, diseñado por el arquitecto navarro Rafael Moneo, fue inaugurado en 2015. Su arquitectura de volúmenes angulosos se distribuye en dos alas que albergan, respectivamente, el teatro y las salas expositivas. Estas últimas rompen en cierto modo el paradigma de cubo blanco porque en ellas la arquitectura no retrocede, no desaparece, no es neutra. Se impone en las techumbres, collage escultórico de figuras geométricas que traducen al interior el juego de las cubiertas, en la profunda oscuridad del suelo, que brilla como una laguna negra, y sobre todo en los altos ventanales que permiten que la tenue luz de Pamplona se cuele a través de lamas de hormigón, tamizada por una piel de fino mármol. Las paredes de los pasillos están revestidas del mismo hormigón que la fachada, con color cálido y acabado poroso y mate cuidadosamente diseñado, con ángulos de esquina perfectamente ensamblados que realzan los volúmenes. Los marcos de las puertas de las salas están recubiertos de madera de roble. *Transmutación* mantiene

**El bailarín no se preocupa más que por sí mismo y por otro objeto, un objeto capital, del que se desprende o se libera y al que regresa, pero sólo para retomar con qué huir nuevamente de él... Es la tierra, el suelo, el lugar sólido, el plano en el que se arrastra la vida común y ocurre la marcha, esa prosa del movimiento humano.**

**(Paul Valéry en  
"Filosofía de la danza")**

**Algunas salas son como el corte de una pieza de un vestido.**

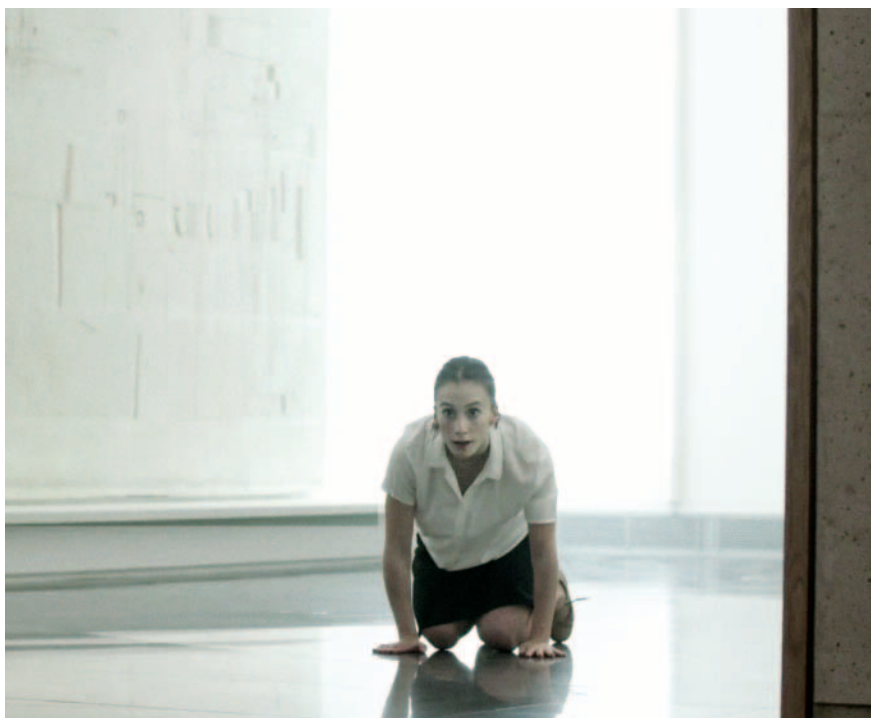
**(Rafael Moneo en  
"Museo Universidad de Navarra. Idea")**



**Cuando la danza se inserta en una exhibición, las convenciones de visualización tanto de la caja negra como del cubo blanco se rompen: un punto de vista único (sentarse en el teatro, pararse frente a una obra) se reemplaza por el multiperspectivismo y la ausencia de una posición de visión ideal. La iluminación rara vez dirige nuestra atención (por regla general, todavía está dirigida hacia el arte que se encuentra en las paredes); el sonido, en caso de emplearse, suele rebotar...**

**(Claire Bishop en "La caja negra, el cubo blanco, la zona gris")**

propios bailarines. En la última escena, con los cuerpos de los intérpretes enroscados en el suelo y el público sentado alrededor, bailarines y audiencia parecen flotar sobre la laguna negra. El cromatismo sobrio y contrastado de las escenas recoge el blanco y negro de las fotografías originales, en las que se ha colado el azar y colorido de los espectadores... como a través de un espejo.



un diálogo intenso con la arquitectura: la recorrer, juega con sus alturas, arrastra a sus intérpretes por el suelo negro, les hace golpear los marcos de nogal, palpar y mirar a través del hormigón... La música recoge sus reverberaciones y reproduce sus ecos, la forma prescinde de las sombras y se adapta a la iluminación cenital, blanca, neutra, si acaso reduciendo en algún caso la potencia de los focos. Y lleva a la audiencia a establecer esta misma relación. El espectador tiene que acompañar a los bailarines, entrar en cada espacio y buscar su rincón y su postura. Avanzada la hora es difícil mantener la disciplina de no apoyarse en las paredes de las salas, las espaldas buscan el marco de las puertas, o se aprovecha el reposo que da un número que no cambia de sala para bajar al suelo y sentirlo, duro y frío, como lo sienten los

## **El arte encontrado**

*Transmutación* es una pieza de danza *site specific*, no una "exhibición de danza" –en el sentido que da a esta denominación la teórica del arte Claire Bishop–, porque el contexto en el que se da es una exhibición preexistente, la de las obras de la colección del MUN que componen el legado de María Josefa Huarte, dispuestas en su colocación original de 2015, aquella para la que diseñó cada sala el propio arquitecto Rafael Moneo –aquí irá Tàpies, aquí Oteiza...– y que ordenó el comisario Santiago Olmo. Cuatro años después había adquirido un estatuto de permanencia que poco después perdió, pero en 2019 se daba aún esa perfecta simbiosis original del edificio y las piezas.

El conjunto abstracto e informalista deja en *Transmutación* de ser el centro de las miradas, participa de la pieza solo como objeto de apropiación. Lo mismo que la arquitectura, las obras de pintura y escultura son espejo o caja de resonancia del acontecimiento al que asisten desde los márgenes. Con su potencia y con su fuerza visual lo refuerzan, lo visten, se lo apropian también. El baile parece ignorarlas, rara vez las mira, sólo Tàpies se incorpora y se presta al diálogo, pero en la experiencia del público danza y artes visuales forman una unidad indisociable.

Por último, la obra coreográfica se ha encontrado también con elementos de otra exposición. En una de las salas coincide con dos vídeos del artista Hiraki Sawa que se proyectan en la pared de hormigón y, por momentos, también en los cuerpos de los intérpretes. Estos ignoran aquellos, pero la unión se produce igualmente, no hay coherencia temática pero sí formal y estética. Es una coincidencia imprevista, un elemento acogido, aceptado y asumido, según el peculiar estilo de control abierto y acogedor de este apropiacionista universal que es Antonio Ruz.

**Ese cuerpo que baila parece ignorar lo demás; parece desconocer todo lo que lo rodea. Uno diría que se escucha a sí mismo y nada más que a sí mismo; uno diría que no ve nada y que sus ojos no son más que gemas (...) luces que de nada le sirven (...) Está en otro mundo, que no es aquel que se pinta con nuestras miradas, sino el que ella teje con sus pasos y construye con sus gestos (...) ¡No hay exterioridad!**

**(Paul Valery, "Filosofía de la danza")**







●●● Museo Universidad de Navarra

RECTORA DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA  
María Iraburu

PRESIDENTE DEL PATRONATO  
Ángel Gómez Montoro

DIRECTOR GENERAL DEL MUSEO  
Jaime García del Barrio

DIRECCIÓN ARTÍSTICA  
Rafael Levenfeld  
Valentín Vallhonrat

SUBDIRECTOR  
Javier Arana

GERENTE  
Ion Egúzquiza

DIRECCIÓN DE ARTES ESCÉNICAS Y MÚSICA  
Teresa Lasheras

DIRECCIÓN DE PROGRAMAS  
Nieves Acedo

DIRECCIÓN DE COMUNICACIÓN  
Y MÁRKETING  
Marta M. Arellano

*TRANSMUTACIÓN, ANTONIO RUZ  
CUADERNO DE CREACIÓN*

DIRECCIÓN DE LA COLECCIÓN  
Teresa Lasheras

EDICIÓN  
Nieves Acedo

COORDINACIÓN Y PRODUCCIÓN  
Trama editorial

TEXTOS  
Nieves Acedo, Teresa Lasheras

DISEÑO  
Miguel San José

IMPRESIÓN  
Roal

ENCUADERNACIÓN  
Méndez

ISBN 978-84-8081-764-6  
DEPÓSITO LEGAL NA 852-2023

© de esta edición:  
Museo Universidad de Navarra, 2023

© de los textos: sus autores, 2023

© de las imágenes:

Págs. 25, 28, 70: © Valentín Vallhonrat  
Págs. 34-35, 36, 55: © Antonio Ruz  
Págs. 41, 42, 44 (1 y 4), 53 y 78: © Daniel Muñoz  
Pág. 47: © Klaus Hander  
Resto: © Manuel Castells, Universidad de Navarra

Obras de la Colección MUN mostradas  
en este libro:

© 1998 Kate Rothko Prizel and Christopher  
Rothko; Comissió Tàpies; Fundació Pablo  
Palazuelo; Manolo Millares; César Manrique;  
Manu Muniategi; Joan Colom; Ramón Masats;  
Juan Dolcet, Museo Universidad de Navarra; José  
Ortiz Echagüe, Museo Universidad de Navarra;  
VEGAP, Pamplona, 2023  
© Jorge Oteiza, A+V, 2023  
Mirando el espectáculo. Barcelona, 1952.  
© Fondo Fotográfico F. Català-Roca - Arxiu  
Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

Con el apoyo de:



Gobierno  
de Navarra  Nafarroako  
Gobernua

Ayuntamiento de  
Pamplona  Iruñeko  
Udako



