

**BRID
—GE
THE
GAP!**

**IX
Jornadas
Escénicas
INJUVE**

**25—
29
OCT.**

**20
23**



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE JUVENTUD
E INFANCIA

injuve

IX JORNADAS ESCÉNICAS INJUVE

BRIDGE THE GAP!

Del 25 al 29 de octubre de 2023

En **La Casa Encendida**

Organiza

Instituto de la Juventud

Colabora

La Casa Encendida

Comisarios

Lorenzo Pappagallo y Jorge Tejedor

Artistas

Marcia Vázquez

Nicolás Jongen

Ana F. Melero

Daniel Maciá

Paula Serrano

Checho Tamayo

Sergio R. Suárez

Mireia Pérez Rodríguez

Nerea Gracia

Tomás Cabané

Participan

Ben Attia

Marian Arbre

Horacio Pérez

Fátima NDoye

Godlive Lawani

Zaida Rico

Laura Torrecilla

Elena Díaz

Augusto Paramio

Relatorías

Carmen Aldama

Ana Folguera

Diseño y maquetación

Cintia erre

Fotografía

Lukasz Michalak / @estudio_perplejo

Vídeo

Amapola Creativa

Instituto de la Juventud

Margarita del Cisne Guerrero

Directora

Tania Minguela Álvaro

Directora de la División
de Programas

Lorena García García

Jefa de Área de Creación

Natalia del Río López

Jefa de Servicio de Creación

NIPO en papel:

130230054

NIPO online:

13023006X

Depósito legal:

M-33100-2023



La Casa Encendida fundación montemadrid

BRIDGE THE GAP!

Lorenzo Pappagallo y Jorge Tejedor

p. 4

PRIMER MOVIMIENTO: EL JUEGO ES EL PUENTE

Ana Folguera

p. 6

ONDE POUSA A HUMIDADE

Marcia Vázquez

p. 12

RUIDO

Nicolás Jongen—Ça Marche

p. 15

PIES DE GALLINA

Ana F. Melero y Luna Sánchez

p. 18

DESCONVIVIR

Daniel Maciá—La Retorcida

p. 21

MORITŪRĪ TĒ SALŪTANT

Checho Tamayo

p. 24

HI HA UNA MANERA

Paula Serrano

p. 27

PERFORMANCE POLÍTICA Y ESPACIOS DE RESISTENCIA EN ÁFRICA OESTE

Mireia Pérez Rodríguez

p. 30

LA REVISIÓN

Sergio R. Suárez

p. 33

FUCK ME SHOES

Nerea Gracia

p. 36

LLENAD MI CUERPO DE PIEDRAS

Tomás Cabané—Cía. Malala Producciones

p. 39

BRIDGE —GE THE GAP!

Las IX Jornadas Escénicas Injuve se desarrollan en 2023 en colaboración con La Casa Encendida, centro que cumple 20 años de trayectoria como espacio referente de la cultura contemporánea tanto dentro como fuera de la ciudad de Madrid. En este marco, se presentan los proyectos beneficiarios de las Ayudas Injuve para la Creación Joven 22/23 en las líneas de producción y movilidad en las Artes Escénicas. En producción de obra podremos ver los trabajos de Nicolás Jongen, Daniel Maciá, Ana F. Melero, Paula Serrano, Sergio R. Suárez, Nerea Gracia y Tomás Cabané; en movilidad contamos con las propuestas de Marcia Vázquez, Mireia Pérez y Checho Tamayo.

Con el objetivo de hacer de las Jornadas Escénicas Injuve un lugar de encuentro plural y diverso, se ha generado un programa que permita a todo tipo de públicos navegar entre la creación multidisciplinar, los laboratorios, diálogos y experiencias escénicas para reflexionar en conjunto sobre qué puentes podemos trazar desde lo local a lo global y viceversa, para seguir enriqueciendo y fomentando los ecosistemas culturales y artísticos en los que habitamos.

Si entendemos un ecosistema como un conjunto de subjetividades con sus preferencias, intereses, particularidades y con sus propias identidades políticas y sociales, las relaciones, interacciones e intercambios que se establecen entre todas ellas generan un organismo vivo, mutable y sorprendente donde cada gesto, a través del cual se comparte algo con el resto, expande y diversifica las posibilidades de aquel.

¿Qué elementos conforman un ecosistema cultural y artístico? ¿Qué papel juega cada cual dentro de él? ¿Qué puentes se pueden trazar entre ecosistemas artísticos locales y globales? ¿Qué conexiones pueden establecerse entre artistas jóvenes de territorios distintos?

Tomando como referencia las “no-jornadas” sobre arte y ciencia organizadas en 2002 por los curadores Hans Ulrich Obrist y Akiko Miyake con el título *BRIDGE THE GAP?*, buscamos alejarnos de los formatos tradicionales de conferencia, festival o feria para generar un espacio de encuentro y diálogo más horizontal. Al sustituir el signo de interrogación del título original por una exclamación, con *BRIDGE THE GAP!* queremos invitar a participantes, profesionales del sector y público general a ser parte activa de las jornadas, proponiendo diferentes opciones para ver_mirar_pensar_escuchar_sentir_compartir_expresar y, así, vivenciar y reflexionar conjuntamente.

Consideramos que en un mundo profundamente globalizado e interconectado, sigue siendo necesario explorar y entender qué nos diferencia y qué nos conecta con personas y con ecosistemas artísticos en otros lugares del mundo, con las subjetividades que los forman y las realidades que los caracterizan. En estas jornadas pensamos también sobre esos espacios_intermedios que necesitamos transitar para poder establecer colaboraciones y conexiones con otros contextos en Europa, en América Latina y en África. Así, poniendo el foco en la creación joven, tratamos de encontrar posibles respuestas a las preguntas expuestas más arriba explorando cómo desde lo local y desde lo global se pueden trazar esas conexiones sobre las que seguir trabajando para expandir las oportunidades tanto de los y las artistas, como de los diferentes espacios culturales, organizaciones y comunidades, dentro de una red cada vez más abierta y plural_!

PRIMER MOVIMIENTO: El juego es el puente.

1. El viaje.

¿Ser artista joven es, fundamentalmente, querer viajar? O al contrario: ¿viajar es estar ya preparada, haber alcanzado cierta madurez? ¿Es sinónimo de tener visibilidad? Estas preguntas han resonado con fuerza los cinco días que han durado las **IX Jornadas Escénicas de Injuve**, en colaboración con **La Casa Encendida**.

Durante una de las mesas de diálogo, *Bridging the gap! Confluencias e interacciones entre ecosistemas artísticos a nivel global*, **Fatima Ndoye** abordó esta cuestión apuntando al lugar de enunciación desde donde miramos. Ndoye, curadora suizo-senegalesa afincada en París, desarrolla junto a Alioune Diagne la codirección artística del **Festival Génération A**, enfocado en la creación coreográfica africana e impulsado en 2017 en el **Théâtre Paris Villette**. Cuando comenzó el festival, Ndoye no sabía que iba a tener un carácter tan político (escuchándola pensé en el formato festival como plaza colectiva, como asamblea). Ndoye insistió en lo móvil y líquido que es el concepto de “internacionalidad”; también el término “circulación”. Un concepto que, si bien podríamos decir que durante los años noventa y hasta la crisis de 2008 estaba asociado a un capitalismo global con una visión cerrada y triunfalista del mundo, a partir de esa primera crisis se comenzó a fracturar. Quizá porque, obviamente, ni un avión todo lo puede, ni es inocuo, ni un medio inocente. En esa

misma línea, durante uno de los desayunos, **Elena Díaz** (coordinadora de artes escénicas de **Acción Cultural Española**), acompañada de **Augusto Paramio** (responsable de la **Oficina Europa Creativa Cultural-España**), señaló la importancia de la sostenibilidad a la hora de diseñar una proyección internacional. Ya no se trata de programar diferentes actuaciones solo con un fin de exhibición, sino que en los últimos años se favorece más el trabajo con comunidades locales, procesos artísticos in situ y colaboraciones con determinados territorios.

En esa proyección también interviene la situación vital. En una determinada generación se da por hecho que hay que buscar una internacionalización, y, sobre todo, que esta es posible. Sin embargo, en artistas más jóvenes he percibido cierto escepticismo o, quizá, una visión distinta del mundo. Una necesidad de reubicar cuestiones muy básicas: ¿qué me rodea? ¿Cuál es mi interacción con el contexto? Durante el encuentro con **Zaida Rico**, secretaria técnica de **IBERESCENA**, y **Laura Torrecilla**, coordinadora de la Unidad de Artes Escénicas y Música de la **Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo**, ambas insistieron en la “terrenalización” de los proyectos. Laura habla de “oficios”, y creo que es muy interesante esa palabra por la dimensión material que implica: las cifras, las facturas, la posibilidad real de llevarlo a cabo y, sobre todo, dónde y para qué. En este sentido, me viene a la mente la frase del sociólogo Georg Simmel: «saber con quién se trata es la primera condición para que el trato sea posible». **Inmaculada Escobar**, responsable del Área de Promoción Cultural de **AECID**, también presente, insistió a su vez en conocer la ley de contratación del sector público.

Zaida Rico previno sobre los riesgos de percibir la internacionalización como sinónimo de estrellato o frivolidad del éxito. Habló de conocer primero el territorio propio, y en él, las redes afectivas, que también hacen cuerpo y sostenibilidad. Y añadió: «hay que hacer proyectos que miren de tú a tú a los ojos». Quizá ahí radican algunas claves de este ciclo, **BRIDGE THE GAP!** El subtítulo que han añadido los comisarios, **Lorenzo Pappagallo** y **Jorge Tejedor**: *Espacios_ intermedios entre ecosistemas artísticos a través de la creación joven y contemporánea* contiene un guión bajo “_” como inclusión de esos lugares liminales. Veamos cuáles podrían ser.

2. El ecosistema.

¿Qué define un ecosistema? ¿Sería un conjunto de seres vivos que cooperan? En el diálogo entre **Godlive Lawani** y **Fatima Ndoye** moderado por **Ben Attia**, *Miradas decoloniales en la colaboración internacional*, se abre un profundo debate sobre estas cuestiones. Godlive Lawani es promotora, distribuidora y productora de artes escénicas radicada en Berlín. Es programadora de la **Bienal Internacional de Danza ATLAS MÉXICO** en Guanajuato. También es bailarina y *performer*.

El eje de la conversación se sitúa de manera inmediata cuando Fatima Ndoye proyecta dos grabaciones: *La Consagración de la primavera de Stravinsky* en versión de Pina Bausch (1978) y la misma pieza, reestrenada en 2021 en colaboración con la Foundation Pina Bausch (Alemania), con el Centro Internacional de Danzas Africanas Tradicionales y Contemporáneas École des Sables (Senegal) y Sadler's Wells (Reino Unido). Las réplicas se precipitan. Se habla de colaboración, de cooperación. Godlive Lawani pregunta en voz alta: «A las personas racializadas de la segunda versión, ¿les han pagado lo mismo?» Ben Attia, dramaturgo, director y gestor junto a María Moncada del espacio en Algeciras (Cádiz) **Box Levante - Centro Escénico del Estrecho**, insiste en que la clave está en las condiciones materiales. Fatima Ndoye apunta a la cuestión de la universalización en las artes vivas, ¿qué significa eso exactamente? ¿Y el concepto cooperación? Se trata de una propuesta artística en la que se cruzan muchas tensiones: por un lado, el código de la danza contemporánea europea, claramente ficcionado como lenguaje universal; por otro lado, la ambivalencia en un deseo de cooperación que mezcla contextos y lugares de enunciación diferentes. Dice Ndoye: «Las buenas intenciones no son suficientes. Todas estamos llenas de buenas razones. A mí me interesan las dudas y las razones que no son tan bonitas, que son feas». El debate se dirige también a la mediación y la recepción: ¿qué vemos en esos cuerpos? ¿Quién establece el criterio desde el que mirar la propuesta?

En el laboratorio que facilita **Marian Arbre**, *Reescribir la relación entre artistas e instituciones en un ecosistema internacional*, seguimos profundizando en qué implica la internacionalización y la generación de redes. Marian Arbre es gestor cultural independiente, y productor

de artes escénicas y en 2016 empezó a trabajar para la sede central del **Institut Français** como responsable de proyectos de artes escénicas y teatro. Arbre lanza algunas cuestiones para abrir el debate: ¿cuáles son las conexiones entre arte e instituciones? ¿Cómo favorecen ese flujo de colaboración? Lorenzo Pappagallo pregunta a las artistas presentes si pertenecen a algún colectivo o asociación. En este sentido, Ben Attia recuerda las raíces del proyecto europeo desde la hermandad y la solidaridad, en oposición al modelo norteamericano, que privilegia la individualidad. Se habla también de la importancia de tener una estrategia física o digital; a quién o quiénes nos dirigimos, dónde queremos llegar. A quiénes necesitamos en esa alianza. La internacionalización no como un vehículo para mostrar o enseñar algo, sino para crear nuevos espacios de cooperación y pertenencia.

3. El puente/ el juego.

Entonces, ¿cuál es ese puente al que alude el título de las jornadas, inspirado en el curador Hans Ulrich Obrist y Akiko Miyake y sus no-jornadas sobre arte y ciencia en 2002? De manera inesperada escucho palabras a lo largo de estas jornadas que me dan algunas claves: **Horacio Pérez** habla de su condición de productor de artes escénicas y su participación en festivales internacionales casi como en una partida de ajedrez, buscando complicidades y marcos de colaboración. El sábado 28 de octubre por la mañana, yendo al taller/laboratorio de **Checho Tamayo**, *Fiesta en el cementerio* -en el que precisamente las asistentes juegan y bailan con una pelota de fútbol como elemento coreográfico-, cruzo la puerta de acceso de La Casa Encendida y los vigilantes de seguridad están, casualmente, hablando de tenis y golf.

Todo esto me hace detenerme un momento y pensar en la creación como impulso, pero también como alianza conjunta. Quizá *el puente*, el primer contacto con cualquier elemento exterior que implique un encuentro, es el cuerpo. El cuerpo como creador de diálogo y de juego. Un contrato emocional que nos permita construir un campo de deseo compartido con reglas claras y horizontales: las condiciones necesarias para que cooperen -para que entren a bailar- la comunicación y la creatividad.



ONDE POUSA A HUMIDADE (Donde posa la humedad)

Marcia Vázquez

CREACIÓN

Cuando te quieres dar cuenta, Marcia ya ha empezado. Avanza entre los cuerpos que esperan sentados a que ella entre en escena y nos dé la espalda. Entonces, se hace una trenza en el pelo y así queda inaugurada la faena. «Ahora voy a bailar» parece decir con este gesto la bailarina. Cuando la pieza está por terminar y Marcia se deshace la trenza, entenderemos que el gesto era un signo y que el trabajo está a punto de concluir.

La representación actúa así: primero pregunta por lo que hace quien ocupa la escena y luego por el significado de su acción. Y en el límite entre las dos preguntas, entre la realidad y la representación, se abre un oscuro vacío lleno de humedad. La trenza, signo del trabajo, sirve de puente entre el oficio de bailarina y el de marinero, que es sobre lo que versa la pieza escénica de la artista gallega Marcia Vázquez, *Onde pousa a humidade*.

La banda sonora que anima el solo incluye fragmentos de diálogos en gallego que nos ayudan a descifrar que la obra se inspira en los marineros ahogados en A Costa da Morte, la costa con más naufragios de Europa. Los audios también dan voz a las rederas gallegas que, como Penélope, tejen y esperan que el mar les devuelva a sus parientes. Hasta que suena la canción de Leilía, *O meu amor*, con la que la bailarina se despide de la escena. Pero, antes, Vázquez toca hueso y con el giro como forma central de su danza, transforma su cuerpo en el de una criatura ahogada, mitad animal, mitad planta, donde la humedad por fin descansa.



La idiosincrasia de la pieza, concebida para ser representada en la calle, hace que esta coreógrafa de expresión afilada componga y deshaga el espacio escénico a su antojo. La creadora, de hecho, abre y cierra con un solo de 15 minutos las IX Jornadas Escénicas Injuve que, en un principio iban a tener lugar en la azotea, pero tienen que ser reubicadas en el patio de La Casa Encendida por la lluvia. Llama la atención la porosidad con la que la artista coreografía la entrada y la salida de escena. Para el cierre, Marcia abandona poco a poco el escenario y después el patio y finalmente el propio edificio y por un instante, siembra el deseo de seguirla hasta la calle como sigue el marinero a las sirenas. Sin embargo, no nos da tiempo a seguirla porque la pieza ya ha terminado, sabia elección coreográfica que demuestra nuevamente su especial manera de estar en el aquí y ahora.

La figura de las rederas, un subsector feminizado y de gran importancia para la comunidad gallega, como contrapunto al ahogado, es clave en la investigación de Vázquez que pone el acento en las que se quedan de este lado del mar, a la espera. También a partir de *Onde posa a humidade*, nos cuenta la autora, han nacido otros dos proyectos comprometidos con la etnografía, la identidad y el territorio: el espectáculo *Vaivén*, una versión larga para teatro que se estrenó en mayo de 2023 en el Teatro Rosalía de Castro de A Coruña y el *Festival Encora*, un evento de danza contemporánea, proyecto de la Diputación de A Coruña, que Marcia Vázquez comisaría junto a Sabela Ramos en la misma Costa da Morte.

RUIDO

Nicolás Jongen—Ça Marche

Ruido de Nicolás Jongen (Ça Marche) se despliega en el Torreón I de La Casa Encendida la tarde del 26 de octubre y durante dos horas, el público entra y sale libremente de la sala, activando la instalación o simplemente mirando cómo la intervienen los demás.

Es siempre interesante y frágil el momento en el que un grupo de personas asume, quizás ayudados por las palabras de Jongen en la apertura de la instalación, que para que todos podamos disfrutar del espectáculo, alguien tiene que sacrificarse y salir a escena. Me pregunto qué pasaría si en una comunidad no hubiera nadie que quisiera dar la cara en el escenario y que aunque se buscara al *performer* no se encontrara a nadie que quisiera hacer de sí mismo.

La instalación consiste en la sonorización de secuencias cinematográficas. Sobre el fondo del escenario, en la pared, se proyectan fragmentos de películas y en primer plano, tres micrófonos alumbran los espacios destinados a la sonorización: dos de ellos están enfocados hacia una mesa que, como un gabinete de curiosidades, está equipada con todo tipo de objetos ruidosos e inclasificables; y el tercer micrófono está junto a una silla, porque esta banda sonora se compone también con los pies y con unos zapatos de tacón y con hojas secas y con una tubería que roza el arco de una viola.

Precisamente, en *Ruido*, el público experimenta con la figura del “foley” que debe su nombre al artista neoyorkino Jack Foley (1891-1967), que fue quien inventó el método para añadir efectos sonoros a las películas en directo. El foley trabaja con el engaño y con el ingenio para conseguir una sensación de veracidad, como el caballo que galopa en nuestra imaginación gracias al efecto sonoro que se logra al chocar las dos mitades de un coco.



El último elemento que anima la escena es un hilo musical que ambienta las películas, irreconocibles y al mismo tiempo, familiares y que es la forma mínima que toma la instalación de Jongen. Podría limitarme a mirar desde las gradas los fragmentos de películas, tan acostumbrada como estoy a consumir en pequeñas dosis imágenes en movimiento, pero la experiencia me transforma sólo si la intervengo, porque ¡cómo mola componer una banda sonora analógica! El carácter experiencial de la instalación se materializa también en la risa que irrumpe cuando los efectos de sonido se sincronizan con el clip, cuando el ruido entra a compás. Es este dispositivo un ejercicio de magia que no teme desvelar sus trucos, de estilo infantil.

Ça Marche es una compañía de artes escénicas fundada en 2015 y asentada en Barcelona. Su núcleo está formado por Nico Jongen y Laura Viñals y entre sus trabajos, podemos encontrar proyectos escénicos como *Cantus Gestualis #Introitus* que se estrena en el Festival Grec de Barcelona en 2022, o la videoinstalación *Los figurantes*, presentada en el Festival TNT de Terrassa en 2021. La instalación experiencial *Ruido*, que pudimos ver en el marco de las IX Jornadas Escénicas Injuve, es fruto de la investigación sobre la pieza escénica homónima que la compañía estrena en 2023 en el Festival TNT de Terrassa. En su interés por vincular la creación escénica con *performers amateurs* locales, en la instalación experiencial de *Ruido*, los que intervienen la escena son personas de entre el público local que asiste al festival, como en *Los figurantes*, los intérpretes eran niños y en *Cantus Gestualis*, mujeres no profesionales mayores de 75 años. En sus propuestas teatrales, Ça Marche integra con gracia elementos de otras disciplinas como el arte sonoro, las artes visuales y la *performance*.



PIES DE GALLINA

Ana F. Melero y Luna Sánchez

«Esto no es un día de amor», les recuerda Xerach Peñate a Ana F. Melero y Luna Sánchez Arroyo al inicio de la muestra de *PIES DE GALLINA* en el patio de La Casa Encendida la tarde del 26 de octubre. La investigación escénica de la pieza parte de las expresiones “tener la piel de gallina” y “andar con pies de plomo” de las que aflora un cuerpo y un nombre colectivo.

Ana F. Melero se forma como bailarina entre Sevilla, su ciudad natal, Leeds y Madrid, tiene su propia compañía, Colectivo Banquet y trabaja con las coreógrafas Sol Picó, Hani Dance e Isabel Vázquez. Luna Sánchez Arroyo, oriunda de Cádiz, se gradúa en el Conservatorio Superior de Danza de Madrid y trabaja con María Cabeza de Vaca, Guillermo Weickert y Jesús Rubio Gamo. Luna, como Ana, desarrolla su trabajo como creadora en solitario y en su compañía, La Basal, de la que es cofundadora. Las dos artistas se conocen en el Centro Andaluz de Danza, en Sevilla y desde entonces sus carreras avanzan en paralelo. En *PIES DE GALLINA* ambas creadoras se unen para trabajar juntas por primera vez.

En *Kitchen*, la pieza de video de Aernout Mik, varios hombres ancianos juegan a boxear en una deriva de movimientos que desemboca en el abrazo, la última vía que tienen los boxeadores para frenar los golpes. He visto abrazos de muchos tipos en el teatro; recuerdo uno que ahogaba entre Javi Cruz y Janet Novas en *Liberté, Égalité, Beyoncé* de PLAYdramaturgia, un abrazo imposible en el *Café Müller* de Pina Bausch y abrazos venéreos en *Protegedme de lo que deseo* de Rodrigo García. Ana F. Melero y Luna Sánchez Arroyo abren su pieza de danza con la figura de un abrazo que se esfuerza por ver quién sostiene a quién.



El dúo *PIES DE GALLINA* reflexiona sobre lo que significa crear en colectivo, en un proyecto cuyo equipo artístico está formado exclusivamente por mujeres. Ana F. Melero y Luna Sánchez Arroyo dibujan en escena y con cinta carrocera, un espacio raro que compone la geometría absurda de quien no piensa en el resultado de su dibujo, sino en el compromiso con las ideas de la compañera. En el tramo intermedio de la pieza, la imagen del abrazo se vuelve primero dinámica y después, danza y plantea el conflicto de una pareja que lo mismo eleva, que cansa y que conduce a las bailarinas hasta el principio en un eterno retorno donde, recordemos, Xerach Peñate intervenía con la palabra. Esta vez la DJ, que ha estado pinchando música en directo desde el escenario, les dice: «Esto no era un dúo de amor, pero lo que yo quería hacer desde el principio es una canción de amor».

En el último tercio de *PIES DE GALLINA*, acompañadas por la voz de Xerach, la identidad de las bailarinas se borra, se olvida, como ocurre a menudo en las parejas, dando lugar a un cuerpo común que no tiene rostro porque se oculta con el pelo. En un volumen que tiende a la caída, sus cuerpos descansan sólo si logran el equilibrio. Y para concluir, vuelven al abrazo, un único cuerpo de dos cabezas donde los gestos del amor y del agón derivan en un gag final en el que la una le pide a la otra que le rasque, que no llega, una petición ciertamente familiar.



DESCONVIVIR

Daniel Maciá—La Retorcida

Daniel Maciá presenta *Desconvivir* en el auditorio de La Casa Encendida la tarde del 27 de octubre. El término inventado invierte, con el sufijo, la palabra que acompaña.

El ritmo lento que da inicio a la pieza me permite detenerme en los cuerpos de los intérpretes: Yasmine Boyer es alta y él musculoso y ambos componen una pareja circense que se mueve con gracia y agilidad por el espacio escénico. La coreografía se da por desplazamientos y señala el desencuentro entre dos cuerpos que habitan un mismo espacio pero distinto tiempo. Las ligeras variaciones que produce la repetición de una misma secuencia ahondan en la sensación de extrañamiento. En esta danza hay una distancia natural que separa lo que quiere un hombre de lo que puede. La composición musical de Arturo de la Rosa Hernández tiñe de resonancias siniestras el salón en el que se desarrollan las escenas pues lo siniestro abre aún más la posibilidad de un espacio disociado que los bailarines van, poco a poco, construyendo.

La Retorcida es una compañía emergente de circo, danza y teatro físico, con sede en Valencia, que crea y dirige Daniel Maciá. Maciá es actor, bailarín de danza urbana y contemporánea. En CREAT Circ conoce a Yasmine Boyer que se formará también en danza entre Burdeos y Bruselas.

Las luces, diseñadas por Diego Roselló, marcan los cinco actos en los que se desarrolla la pieza y en su devenir, la arquitectura del espacio, a cargo de Los reyes del Mambo, deja de ser funcional. La tierra excede al número de macetas, Yasmine baila sobre la mesa, a la chaqueta de Daniel le sobran botones en su lado derecho y como en un mal sueño, él quiere abrazarla y no puede.

Durante el proceso de creación de personajes Daniel Maciá se basó en el estudio de Jorge Zetner, filósofo y psicólogo argentino, que le llevó a encarnar los personajes del niño, el adulto y el observador, los arquetipos en los que se basa el propio estudio y a Yasmine, a encarnar los más clásicos arquetipos de la madre, la pareja y la amiga.

Desconvivir nace inspirada por la experiencia del confinamiento como consecuencia de la crisis sanitaria de la Covid-19. La ansiedad del encierro, que obligaba a personas de todo el mundo a confinarse en sus casas porque los encuentros estaban prohibidos, el pánico al contagio y la posterior ansiedad social tras meses de aislamiento, por no hablar de la perspectiva de un futuro apocalíptico, han desencadenado una crisis en la salud mental de la población, siendo la adolescencia la edad con un mayor porcentaje de trastornos de salud mental y terroríficos los casos de suicidio.

Tras el confinamiento, Daniel Maciá comienza una reflexión acerca de la convivencia entre personas con trastornos de salud mental y sus acompañantes y traslada al cuerpo lo que él nombra “des-convivir”, en una sucesión de secuencias vividas en la soledad de un entorno doméstico y expresadas sin palabras, con el baile, la acrobacia y con el gesto.



MORITŪRĪ TĒ SALŪTANT

Checho Tamayo

i

«Estoy muy feliz de que *Moritūrī tē salūtant* pase aquí, en Lavapiés» me dijo Checho Tamayo en la inauguración de las jornadas. Conoció a Checho hace un par de años y entonces él me regaló un fanzine con una de las primeras versiones del texto de esta pieza que, desde 2020, se ha desplegado en diferentes direcciones y que presentó su última versión escénica la noche del 27 de octubre. «El crujir del público retumba», dice mi fanzine y así, precisamente, se sentía el patio de La Casa Encendida el día de la actuación de Tamayo. Entre tanto público, reconocí a los sonados Dragones de Lavapiés, el club de fútbol del barrio con el que Checho Tamayo y Camila Vecco colaboraron en 2021 a partir del taller *Fútbol: Danza y Performance Popular*; en uno de los muchos dispositivos que han desbordado, durante estos años, la investigación escénica.

ii

En el año 46 antes de Cristo, en Roma, junto al Tíber, Julio César celebró en su honor una batalla naval en la que 5.000 prisioneros de guerra, en una lucha a muerte, representaban un enfrentamiento entre el pueblo de los egipcios y el de los tirios. Antes de iniciar la batalla, los condenados saludaban al emperador con la frase *Ave Imperator, moritūrī tē salūtant* (Ave Emperador, quienes van a morir te saludan). A esta clase de espectáculo, célebre y repetido durante el Imperio Romano, se le conocería con el nombre de naumaquia.

«1492, 2002, 2020, 2021, 6402 cuerpos», el héroe de la pieza cuenta los cuerpos de civiles asesinados, abandonados y escondidos en La Escombrera, la fosa común de la Comuna 13 de Medellín, su ciudad natal. Si en Colombia están registrados, entre 1958 y 2018, 215.005 civiles asesinados por el conflicto armado, ¿dónde quedan los desaparecidos?

“Tarjeta amarilla. / El árbitro sanciona juego peligroso. / Y el muchacho busca.”, dice el texto proyectado sobre el fondo del escenario.



Al comienzo de la pieza, Checho Tamayo, despierta del sueño largo y “muerto vivo”, nos cuenta que él es de Medellín, Colombia, que juega a fútbol desde siempre, que fue futbolista profesional y que golpea en ese instante el balón porque el fútbol y la guerra constituyen los dos pilares ineludibles que residen en la identidad colectiva y personal de quienes habitan el territorio colombiano. Y Tamayo también nos dice que hay que buscar en los orígenes de la guerra para entender que la historia trágica de Colombia pertenece a un conflicto mayor, que viene de la antigua Roma y que llegó desde el otro lado del Atlántico.

En un ejercicio de realismo mágico, Tamayo cruza tiempos y acontecimientos y levanta sobre La Escombrera un estadio de fútbol en el que jugadores y aficionado hacen las veces de víctimas del conflicto armado colombiano y otras, nos devuelven a las naumaquias romanas. El balón de fútbol es una cabeza indígena y ésta, un nudo ciego y luego una bola de pelos y lo más bonito es que el esfuerzo banal de golpear una pelota para que no caiga, nos abre al abismo de violencia de la realidad colombiana.

En el segundo tiempo del partido que se juega en La Escombrera, Tamayo apoya la pelota, suspendida hasta el momento, se cubre la cabeza con una sábana y nos precipita hacia un baile de muertos: baila una danza andrógina, que no es del todo danza ni del todo fútbol y que, si algo es, es una coreografía nacida del ulama.

“Y entonces... / ¿Qué hacemos aquí? / Observar y festejar. / Ser la audiencia de este partido, / la audiencia del Coliseo. / Ser el centro de La Escombrera / y ser también la fiesta del final. / Y no hay pecado en esto”.

Moritūri tē salūtant termina en festejo, en la fiesta de un juego que late contra la guerra: en el fútbol como danza popular y performance comunitaria ¡Gol!

HI HA UNHA MANEIRA (Hay una manera)

Paula Serrano

Hi ha una manera de Paula Serrano es una instalación experiencial para un solo usuario a la que se puede acceder durante la tarde del 27 y la mañana del 28 de octubre. En el umbral de la instalación, unas desconocidas vestidas de verde y con aspecto de científicas, me colocan un casco y unas rodilleras y a ciegas, me ayudan a perderme por entre unas cortinas que, en mi imaginación, son la puerta de entrada a otra dimensión. El miedo a la oscuridad es tan antiguo como la infancia e intuía que frente a mí se abre un camino de baldosas amarillas que traza un recorrido que debería conducir a la salida. «Si logras sortear la primitiva ansiedad y te apoyas con confianza en las texturas que componen el suelo de la instalación, el tacto y el oído serán los lazaretillos que te dirijan al final del periplo», me decía en mi cabeza. Una vez fuera, las mismas personas que me habían recibido, me entrevistaron y me pidieron que expresara mi experiencia dibujándola en un papel.

Hi ha una manera es un proyecto de investigación que parte de la pregunta de si se puede generar una obra de arte sin el sentido de la vista. Su impulsora, Paula Serrano, coreógrafa y bailarina de danza contemporánea, se pregunta sobre las posibilidades escénicas de la ceguera. La misma palabra griega, *théatron*, remite al sentido de la vista pues es “el lugar desde el que mirar” y la danza de Paula niega esta posibilidad. En *Hi ha una manera*, el usuario, que no el espectador, es intérprete de una pieza de danza de 8 minutos de duración que ejecuta él mismo al desplazarse, a ciegas, por el espacio de la instalación. El intérprete, además, compone con sus movimientos una partitura sonora gracias a un dispositivo de fotocélulas y sensores de movimiento situados a su alrededor.



Esta investigación que Paula lleva a cabo desde 2019, se ha formalizado anteriormente en una pieza escénica, *Antes que todos lo sepan*, que explora cómo crear una coreografía sin el sentido de la vista; en un dispositivo escénico, *Todos saben lo que está pasando*, que revela la metodología oculta de la pieza anterior desde el riesgo de no ver; y en la instalación *Hi ha una manera*, una experiencia íntima de exploración de posibilidades creativas a través de otros sentidos, como el tacto y el oído, que en las jornadas de Injuve prueba su segundo prototipo.

Con un gesto tan contundente como negar la vista a la danza, Paula Serrano quería despojar de prejuicios su propio proceso creativo. La frase «Si lo has visto todo, cierra los ojos» de Coco Capitán, la expresión de Marina Garcés cuando habla del «colapso del mundo de la imaginación» y cuando pregunta, «¿Cómo desarticular la jerarquía que ha situado la visión en la cima de nuestros sentidos y la ha convertido en la matriz de nuestra concepción de la verdad?», sirven de referencia a este trabajo. Yo pienso en Marcel Duchamp que, en 1966, con *Étant donnés* (La cascada), puso en jaque la visión retiniana en el arte, proponiendo un desplazamiento hacia lo háptico cuya materialización se aprecia con claridad en la serie, *Feuille de vigne femelle* (Hoja de parra hembra), *Objet dard* (Objeto dardo) y *Coin de chasteté* (Cuña de castidad).

El equipo artístico de *Hi ha una manera* lo componen, además de Paula Serrano, Alejandro Albelda en el desarrollo del *hardware* y del *software*, junto a Eneritz Tejada y Nacho Roland, Oriol López en la dramaturgia, Reyes Pe en el diseño y ejecución del espacio, Yves del Río en el espacio sonoro, Nacho Roland también en la coordinación técnica y Cristina Sanz-Gadea en la producción ejecutiva.



PERFORMANCE POLÍTICA Y ESPACIOS DE RESISTENCIA EN ÁFRICA OESTE

*Nunca dejaremos de nacer
alrededor del mundo*

Mireia Pérez Rodríguez

El sábado 28 de octubre, en el centro de la sala de uno de los torreonos de La Casa Encendida, una sábana blanca cubre algo que aún no sabemos qué es. Lo rodean una estructura metálica de la que cuelga una bolsa que contiene un líquido transparente, jeringuillas de color rojo, dos cuencos de metal y un objeto de plástico que se asemeja a una gran almohada de aire. En la pared del fondo, se proyecta un video realizado junto a artistas ghaneses en el marco del *Performing Gender Workshop* y que es parte del trabajo desarrollado por Mireia Pérez Rodríguez en su estancia en pIAR (*perfocraze International Artists Residency*), en Kumasi.

Una figura antropomorfa se descubre debajo de la sábana y se yergue. Camina por la sala. La figura está envuelta completamente por un vendaje de segundas y terceras pieles de las que ella misma, con la ayuda de algunas personas del público, se va desprendiendo. Ocultos bajo las capas de piel, alfileres y agujas se dejan caer al suelo. Mientras se sucede esta acción, él comienza a inyectar el color rojo en la bolsa que contiene el líquido transparente y todo se cubre de “sangre”, que mana a borbotones y que recoge con los cuencos de metal. Cuando se ha desprendido de los vendajes que le cubrían, nos damos cuenta de que lo que se encuentra ante nosotros es un cuerpo; cuerpo que, finalmente, se tumba sobre la almohada de aire, que se desinfla.

En el video, mientras tanto, se muestran acciones performativas que narran la realidad *queer* en Ghana. Carteles en los que puede leerse “Hospital” y “Patients status: Denied!” sitúan la acción en un contexto en el que se está debatiendo y negando el derecho a la asistencia sanitaria de las personas *trans*. La *performance* que se muestra en el video constituye una acción de resistencia contra la Propuesta de Ley *Anti-LGTB+ bill* en Ghana. Además de denunciar la opresión



institucional que sufre el colectivo LGTBIQ+, les artistas trasladan la materialidad, no sólo de la violencia, sino también de los procesos de autodesarrollo, autoaceptación y solidaridad presentes en sus cuerpos, al lenguaje de las Artes Vivas.

La práctica escénica presentada por Mireia Pérez Rodríguez se construye así a través de un lenguaje visual y fragmentado. La acción que puede observarse en la proyección y los materiales utilizados en la *performance* se resignifican unos a otros. De esta manera, se establece un diálogo intercultural y horizontal entre les artistas de Ghana, le *performer* y les espectadores, que han de transitar la poética de la pieza para construir un sentido. Cuerpo y compromiso político conforman los elementos centrales de la práctica artística de Mireia: «Desde sus inicios esta tiene un componente de fuerte compromiso político y social, nuestra obra es la canalización de las experiencias y reflexiones vividas, utilizando siempre el propio cuerpo como herramienta de creación, además de como testimonio de estas experiencias».

La *performance* termina, el cuerpo desaparece y en su lugar, aparece le artista, que nos habla de su proyecto. *Performance política y espacios de resistencia en África Oeste* «nace de la necesidad de hacer red y compartir espacios y reflexiones sobre lecturas del cuerpo, derechos humanos y formas de hacer con artistas de fuera de la Unión Europea y del pensamiento dominante occidental que parte del privilegio blanco».

La violencia histórica del colonialismo occidental sigue presente en los asesinatos de Gaza y en la Propuesta de Ley Anti LGTBIQ+ en Ghana: «El peso de la responsabilidad se vuelve insostenible». Mireia Pérez Rodríguez presenta su *Cuaderno de viaje*, en el que relata su experiencia en Ghana, y algunos recipientes que contienen manteca de karité elaborada allí. Abre, entonces, una caja de resistencia con el objetivo de recaudar fondos para proteger el PIAR del *Anti-LGTB+ bill*, pues este no es solo un espacio cultural y de encuentro, sino un espacio seguro para el colectivo, un lugar de lucha.

LA REVISIÓN

Sergio R. Suárez

En su película de 1955, *Bailes primitivos flamencos*, Vicente Escudero escribe: «La razón por la cual he realizado esta película no es otra que la de documentar a los profesionales, a los aficionados y al público en general, en estos momentos en que existe una gran confusión y para que sepan que no sólo deben de bailar las piernas: que los brazos y las manos tienen tanta importancia o más que ellas pero a condición de no confundirse con el movimiento del brazo ni con el de las manos de mujer ni con movimientos extraños». Escudero radicalizó la tradición del baile flamenco con su investigación sobre bailes primitivos flamencos y cante jondo, influenciado por la vanguardia parisina, el cubismo y el surrealismo, con la que convivió en las décadas de 1920 y 1930. Esta película documenta cómo su renovación estética llegaba al límite cuando el baile masculino se confundía con el femenino porque “bailar en hombre” es bailar con pureza.

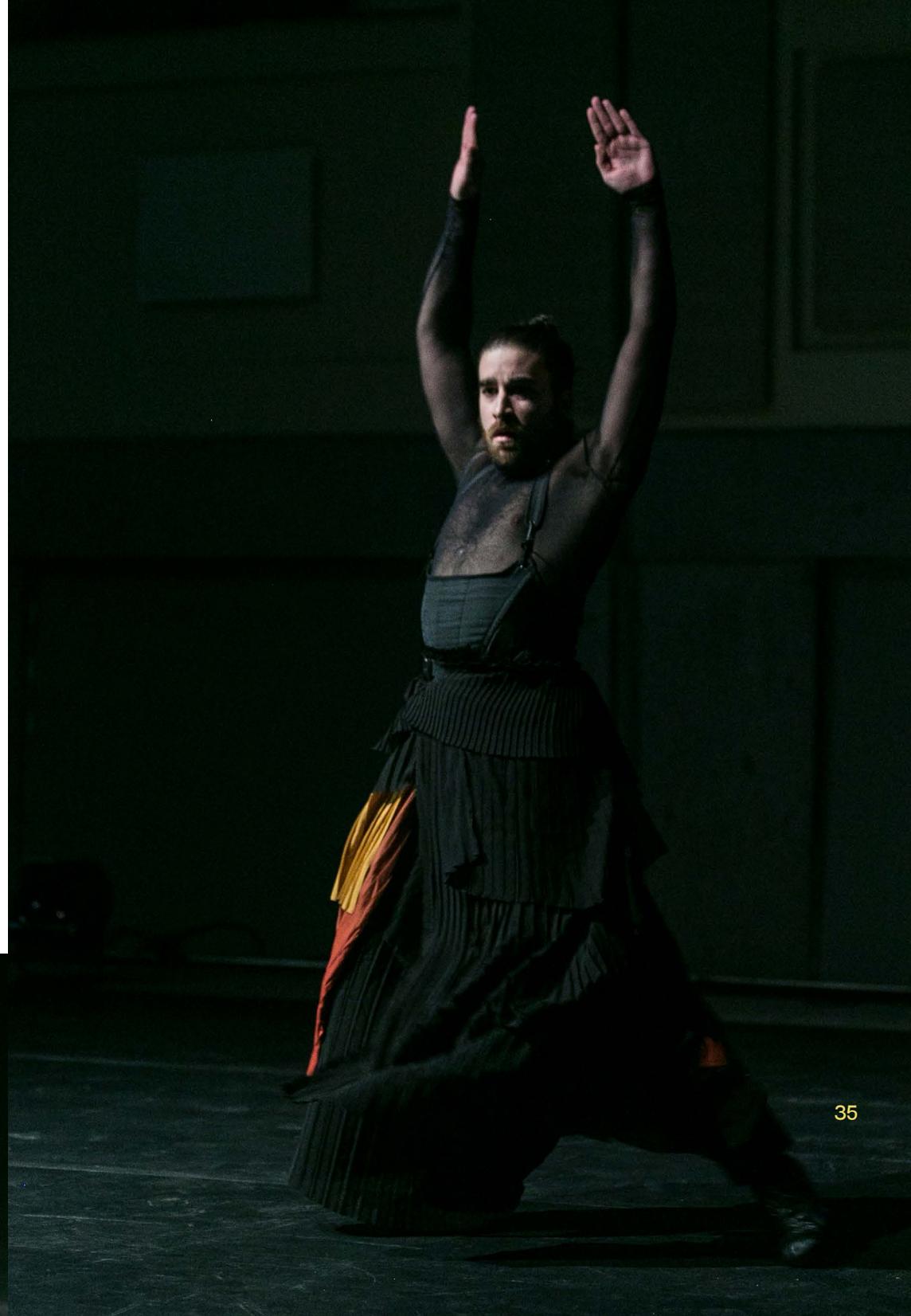
Contra este límite se rebela Sergio R. Suárez en su proyecto de creación contemporánea *La Revisión* que se presentó, en la primera sesión de la tarde del 28 de octubre, en el patio de La Casa Encendida. Sergio R. Suárez estudia Danza Española en el Real Conservatorio Profesional de Danza Mariemma y Coreografía de Danza Española y Flamenco en el Conservatorio Superior María de Ávila. La falta de referentes disidentes en el conservatorio le llevan a acercarse a la creación contemporánea y a los estudios de género en busca de otras formas de expresión.

Es, en paralelo al Máster que realiza en Estudios LGTBIQ+ en la Universidad Complutense de Madrid, que comienza una investigación teórica y práctica sobre la construcción de los códigos de representación del lenguaje de la danza española y el flamenco en materia de género. Y en este sentido, revisita los saberes que han disciplinado su cuerpo desde la infancia.



En *La Revisión*, Sergio baila con el objetivo de producir nuevos movimientos para la danza española capaces de superar los roles de género. La pieza ocurre en dos espacios, uno íntimo, reflexivo, en el que Suárez explora las posibilidades de la silla flamenca y en el otro, tiene lugar una prueba en la que el bailarín será juzgado por una inteligencia artificial que decidirá si Sergio ha logrado o no su objetivo de realizar un movimiento *queer*, diverso. La transgresión en la escenografía y el vestuario sirven a Suárez en su búsqueda: la silla flamenca recuerda por momentos a los escenarios cabareteros y los diferentes vestidos dejan a la vista partes del cuerpo que jamás veríamos en un baile masculino: Suárez abre la propuesta con una especie de kimono, luego viste una falda que hace unas veces de bata de cola y otras de mantón y cierra el espectáculo con un body que desvela el culo y los pezones del bailarín. Otro aspecto notable de *La Revisión* es la banda sonora, en primer lugar porque el músico, Mauricio Pérez Fayos, está presente y participa de la escena y en segundo, porque el compás de la música española se convierte en el *beat*, en el golpe, de la música *techno* que Suárez acompaña con un hermoso zapateado.

El carácter experimental de *La Revisión* se aprecia en las formas que ejecuta el bailarín pero, sobre todo, en su ausencia. El artista experimenta con la nada a la que se enfrenta aquel que quiere olvidar lo aprendido para encontrar un lenguaje propio y, así, el cuerpo de Sergio se expresa en su fragilidad. La dramaturgia nos dice, al final, que la prueba con la que Suárez busca dismantelar la normatividad heteropatriarcal en la danza española es un fracaso, lo que nos demuestra más bien una permanencia de la actitud crítica en los trabajos futuros del artista y una mirada puesta en la creación contemporánea de vanguardia.



FUCK ME SHOES

Nerea Gracia

Para la noche del sábado 28 de octubre, los comisarios Lorenzo Pappagallo y Jorge Tejedor han programado a Nerea Gracia con su *Fuck Me Shoes*, un *show* de *pole dance* y música electrónica que piensa, dirige y ejecuta la propia Nerea. El fin de semana del día de Todos los Santos, de *Halloween*, otra palabra americana, el patio de La Casa Encendida acoge a un público raro de una tribu urbana distinta a la del teatro, que asiste al espectáculo de Gracia como aperitivo de una fiesta más larga.

Los orígenes del *pole dance* son antiguos, el palo chino llegó a EE. UU. desde Oriente. «El *pole* es una danza –me dice Gracia– la barra de *pole* viene del *stripper*, en concreto, de los shows que iban recorriendo los pueblos americanos en los años 50 y que eran espectáculos más eróticos, más sexuales. El *pole dance* es una práctica que ha pegado un boom en los últimos 10 años, de parte mayoritariamente de las trabajadoras sexuales. En paralelo, el *pole dance* ha sufrido una blanquización, desde que se considera a la barra vertical un deporte». *Fuck-me shoes* (o *fuck-me something*) es también una expresión estadounidense que designa a aquellas prendas que hipersexualizan un cuerpo como, en este caso, los taconazos. Me resulta un nombre muy divertido para una pieza.

Fuck Me Shoes es una puesta en escena danzada entre dos espacios, desde los que Gracia reclama nuestra atención: uno es la barra de *pole* en la que se mueve salvajemente y el otro es la mesa de DJ, desde la que pincha temas que ella misma ha compuesto para la ocasión. La pieza, que es el resultado de una investigación artística en torno a las tecnologías de construcción de eroticidades en los espacios del club, atiende a sus elementos coreográficos, coreológicos y hodológicos: lo coreológico se lee con contundencia en el vestuario de Nerea, en los tacones imposibles sobre los que se eleva y en la barra; el aspecto hodológico se recibe en cuanto que la atención se dispersa entre dos focos, liberando a la bailarina de la mirada *voyeurista* que propondría una puesta en escena puramente frontal.



Fuck Me Shoes no es una pieza cerrada. Su estructura sencilla que se organiza en una persona bailando y poniendo música facilita que la pieza cambie junto con el espacio en el que ocurre. El show no está pensado para una arquitectura teatral sino para los espacios de la fiesta y no es lo mismo «hacerlo en una sala pequeña, que en la Cubierta de Leganés», me dice Gracia, que está muy interesada en cómo los factores que se dan en una fiesta se relacionan con el espacio en sí y por lo tanto también, en cómo se relacionan los propios cuerpos con el espacio del club. Al final, Nerea busca una relación feliz entre los cuerpos.

En el proceso de investigación de la estética del club, Gracia tiene muy presente al *Berlin strippers collective*, compuesto principalmente por *strippers* y trabajadoras sexuales independientes de Berlín, en un país donde el ejercicio del trabajo sexual es legal.

Nerea Gracia, nacida en Villa del Prado, investigadora y bailarina, empieza su formación en ballet y danza española, desde la que se mueve hacia la danza urbana, para acabar derivando al *pole dance*. Como música, Gracia toca el bajo eléctrico en grupos de rock y se inicia en la electrónica con DJ Club, un colectivo de DJ feminista y antirracista que surge en el Madrid post pandemia. Actualmente, Gracia, es integrante del colectivo de fiestas VOIDSENT. Sus trabajos anteriores, en línea con este proyecto de investigación, se llaman *ASL (Age, Sex & Location)* y *Coreografías de autodefensa*.

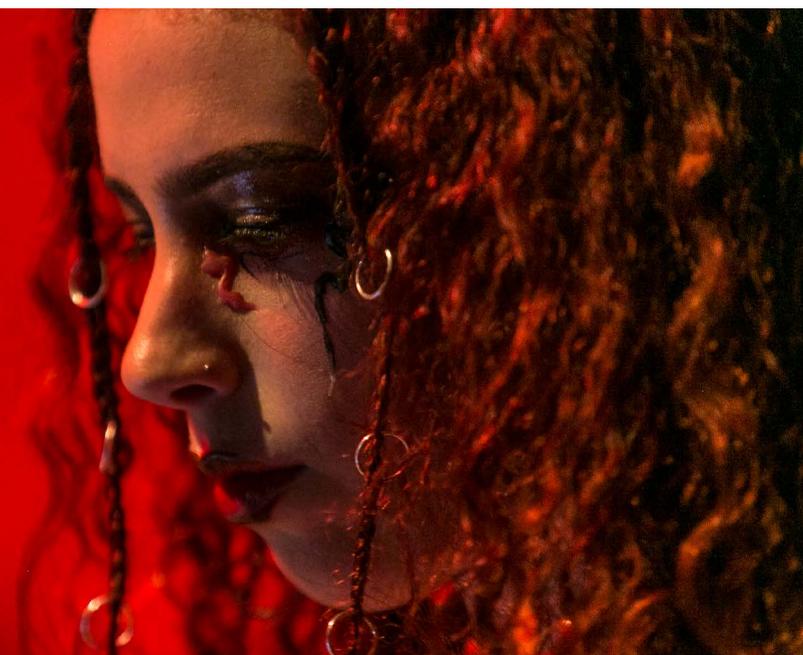
LLENAD MI CUERPO DE PIEDRAS

Tomás Cabané—
Cía. Malala Producciones

Es difícil hablar de Pier Paolo Pasolini, resulta más fácil emocionarse. De su biografía se sabe que nace en Bolonia en 1922, que pasa los veranos en Casarsa y que escoge vivir en Roma donde es asesinado a los 53 años. Pier Paolo escribe sus primeros poemas en la infancia, estudia Letras y se inicia en el cine con *Accattone* a los 39 años. La última película que filma es *Saló o los 120 días de Sodoma*.

En una anécdota de *Destellos de belleza*, Jonas Mekas cuenta que antes de conocer el cine de Pasolini supo de su renombre como uno de los poetas italianos más importantes de la modernidad; que una noche que le encontró solitario a la salida de una proyección en Nueva York, en los 70, le había confesado que *Accattone* era su película favorita y que Pasolini le había respondido que también era su preferida: «pero solo en el mismo sentido en que para una madre su primer hijo o hija es la más querida, sin importar que sea una mocosa insoportable. Y agregue que él seguía siendo un mocoso insoportable dentro del cine italiano y que por eso estaba solo aquella noche. En honor a esa declaración —sigue Mekas— tomamos otra copa más».

En 2022, con motivo del aniversario de Pasolini, la compañía Malala Producciones inicia el proyecto *Llenad mi cuerpo de piedras* que, el último día de las Jornadas Escénicas Injuve, se materializó en un *audiowalk*, la puesta en escena de textos del propio Tomás Cabané, una exposición de fotografías de Blanca Martín y una tirada de fanzines, todo ello en La Casa Encendida. Por la mañana, había tanto público que parecía una manifestación y era emocionante ver a toda esa gente, convocada en la azotea, caminar y escuchar un mismo audio que relataba la vida del poeta.

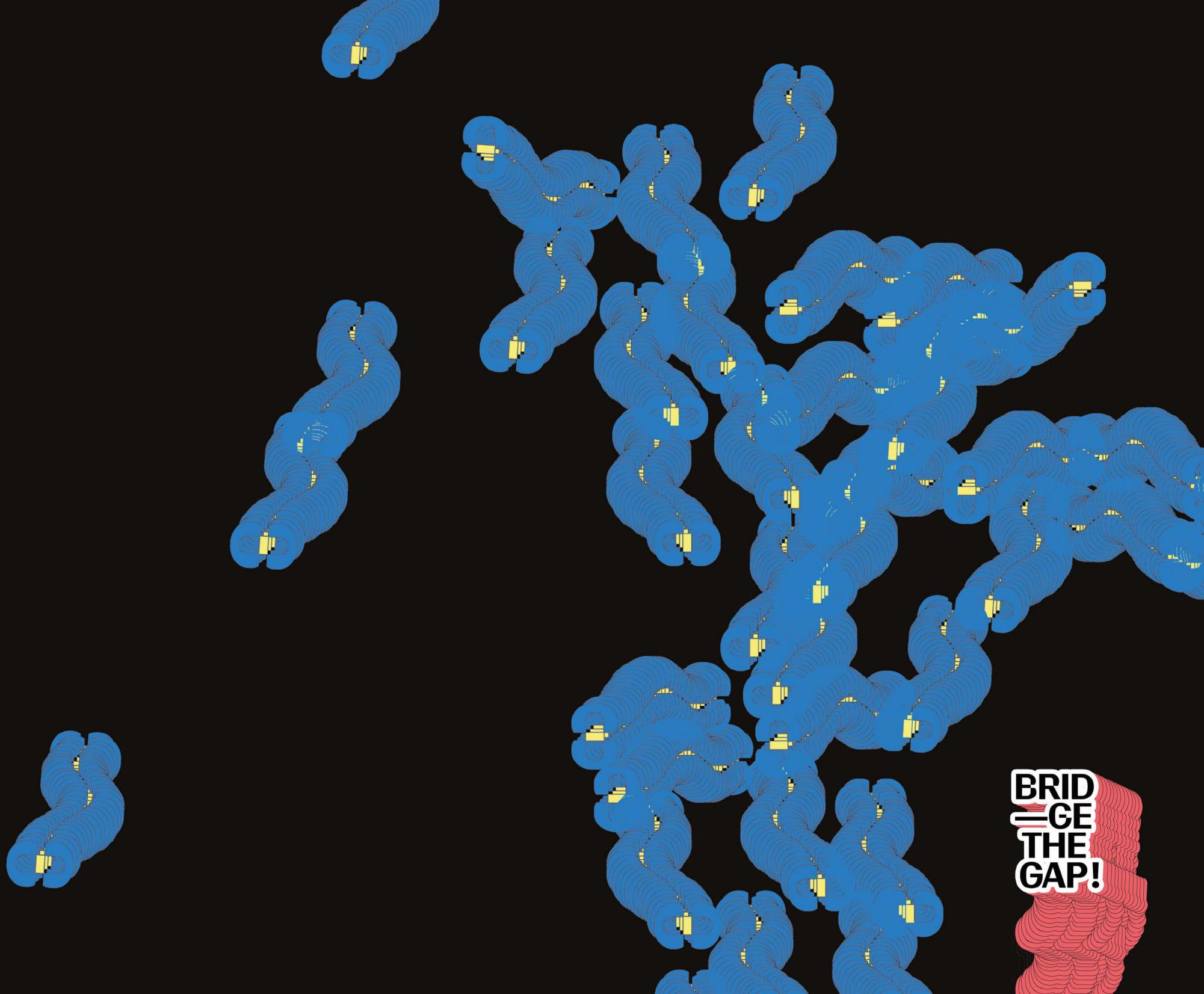


Al finalizar el audio, tras una bandera con el rostro de Pasolini impreso, la multitud se dirigió al patio donde se celebraría la segunda parte de la pieza, “el ritual”. La imagen del mito la construyen tanto sus censores como sus seguidores, pero de la soledad de Pier Paolo Pasolini sólo pueden hablar sus amigos, los que le conocieron bien. El elenco de actores de *Llenad mi cuerpo de piedras*, como un equipo de fútbol en el Circo Máximo de Roma, da cuerpo a Susanna Colussi, Maria Callas, Alberto Moravia, Franco Citti, Ninetto Davoli, Roberto Longhi y entre ellos se cuelan un accidente, Pino Pelosi, representado por Jorge de Santos y el propio Pasolini, que interpreta Sergio Boyarizo.

El público se coloca de pie alrededor de un gran linóleo blanco donde se suceden las coreografías y textos que deciden interpretar los actores. En este sentido, la pieza tiene un carácter *site specific* porque, tal y como explica Cabané en el fanzine, «ellos deciden (cada día) pasar por los puntos clave de la pieza de forma ordenada (o no). Incluso pueden saltarse alguno de esos puntos». De entre los momentos de esta segunda parte, me detengo en tres acciones: la primera, cuando espectadores al azar leen un poema de Pasolini que repite «Sonad campanas mías, hacedme viejo»; la segunda, la pista de baile entre actores y espectadores que abre la canción *Cuore* de Rita Pavone; y la tercera, la acción que da nombre a la *performance*.

Junto a la silueta de un cuerpo asesinado se hace una última petición a los espectadores: «Para que el recuerdo del poeta siga vivo, por favor, llenad su cuerpo de piedras». Y la multitud que se dispersa ahora por el patio de La Casa Encendida me trae las imágenes oscuras del funeral de Pasolini y el de Camarón de la Isla y el de Buenaventura Durruti. Sobre el fondo del escenario se proyecta en pantalla una frase, «*Non esiste la fine. Aspettamo, qualche cosa succederà*», la última que escribió el cineasta.





**BRID
GE
THE
GAP!**

