

movimientos
de escucha

al futuro
de la escena

**MOVIMIENTOS DE ESCUCHA
AL FUTURO DE LA ESCENA**

Las XI Jornadas Escénicas del INJUVE 2025 se abrieron como un organismo en dos pulsos, un cuerpo que primero se replegó para escucharse y después se expandió para hacerse visible. En el CEULAJ, la residencia inauguró el lugar donde lo escénico tomó aire: un espacio de recogimiento, de ensayo del mundo, donde cada creadora encontró un ritmo propio, casi una temperatura. Allí, en aquel retiro temporal, no se produjo tanto obra como tejido: afinidades, bordes y fricciones que más tarde resonaron en Matadero Madrid. El tránsito entre estos dos momentos no fue una línea recta, sino una respiración prolongada que permitió que los trabajos se escucharan a sí mismos antes de enfrentarse al afuera.

Esta edición se articuló desde una consigna silenciosa pero radical: la escucha. No como un gesto pasivo, sino como una política de relación. Se escuchó para acompañar; se escuchó para no imponer; se escuchó para permitir que los procesos emergieron en sus propios términos. En un ecosistema donde las creadoras jóvenes inventan sus lenguajes al tiempo que inventan los contextos que los sostenían, la escucha se convirtió en un método de trabajo, una ontología compartida, casi una ética de la presencia. A partir de ella, las Jornadas se entendieron como un territorio inestable donde el espectador —y también la institución— tuvo que recolocar, repensar su propia posición frente a prácticas que rehuyen la comodidad de los formatos cerrados.

El despliegue en Matadero no funcionó como una simple exhibición, sino como una constelación de situaciones: dispositivos intermediales, conferencias que performaron su propio pensamiento, showcases que abrieron su vulnerabilidad, encuentros que extendieron la escena más allá de su duración. Cada propuesta recibió un marco distinto, casi hecho a medida, como si el espacio respirara con ella. Lo que se activó fueron tres vectores conceptuales que funcionan como brújulas y no como límites: FE01_Intermedial, FE02_Transdisciplinar y FE03_Corporal. Tres maneras de rozar el futuro de la escena, tres gestos para mirar aquello que todavía no tenía nombre pero ya estaba sucediendo. El programa se entregó así a los bordes difusos: medios que se mezclan hasta confundirse, disciplinas que se atravesaron sin pedir permiso, cuerpos que generaron pensamiento sin necesidad de traducción.

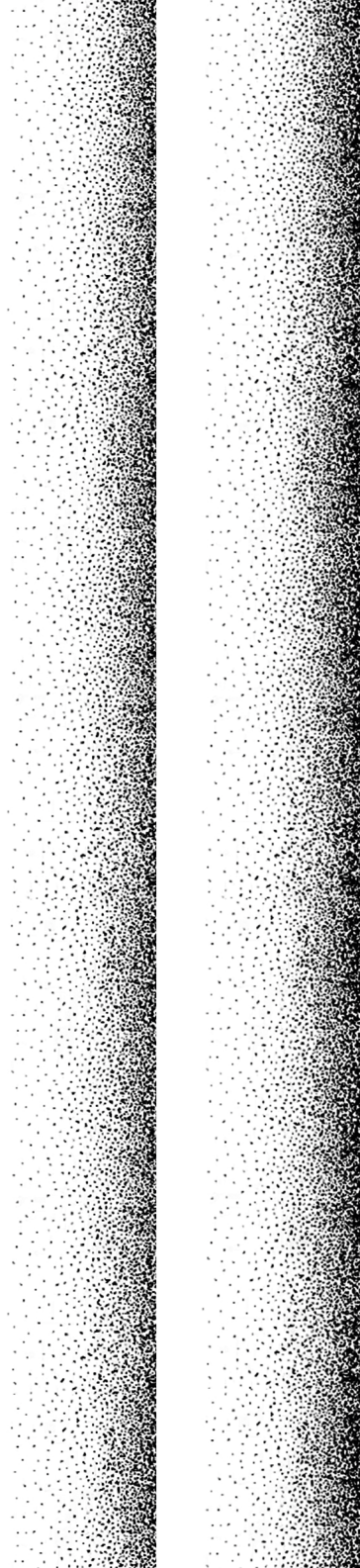
En lo intermedial, las obras se volvieron máquinas híbridas que deshicieron la frontera entre texto, imagen, tecnología y cuerpo. En lo transdisciplinar, la escena convocó saberes que nunca habían sido “escénicos” para transformar la noción misma de práctica. En lo corporal, la escena se condensó en un cuerpo que pensó, que resistió, que generó su propio sistema de signos sin someterse a ningún código previo. Estas líneas conceptuales no buscaron clasificar, sino ofrecer un mapa en movimiento: una forma de leer la mutación constante de la creación joven.

Esta publicación nació como extensión de esa escucha curatorial. Se sostuvo sobre las relatorías de Pablo Caldera, Amanda H C y Mercedes López Caballero, cuyas escrituras acompañaron, desdoblaron y tensionaron lo ocurrido durante las Jornadas. No documentaron simplemente: escucharon, interpretaron, reintrodujeron, desplazaron. Su trabajo permitió que las propuestas sobrevivieron más allá del instante escénico, inscribiéndose en una memoria crítica que no fijó, sino que prolongó. En sus textos resonó la vibración de los procesos, la deriva de los conceptos, el temblor de los cuerpos que hicieron posible esta edición. Su labor reveló que relatar también fue crear: una forma de situarse junto a las obras, de amplificarlas, de devolverles el eco que produjeron.

Así, las XI Jornadas Escénicas del INJUVE 2025 se presentaron como un laboratorio expandido donde la creación joven no se exhibió: se escuchó, se habitó, se acompañó. En el cruce entre residencia y presentación, entre reflexión y gesto, entre escritura y cuerpo, estas Jornadas propusieron un modo de imaginar la escena como un lugar aún por venir, un territorio donde lo emergente no fue una categoría generacional, sino una forma de estar en el mundo: siempre en transformación, siempre hacia adelante, siempre en escucha.

Álvaro Caboalles
Comisario de las XI Jornadas Escénicas del INJUVE

CEULAJ
EL PRIMER MOVIMIENTO



El Primer Movimiento de las Jornadas Escénicas del INJUVE se vivió en el CEULAJ como si el inminente verano hubiera suspendido el calendario para dejar entrar otro tipo de tiempo. Durante tres días, las creadoras y colectivos compartieron un espacio donde la convivencia fue tan importante como la formación, donde cada conversación nocturna pesaba tanto como una sesión programada, y donde los proyectos comenzaron a respirar de un modo nuevo, expuestos al roce constante de otras prácticas, otros modos de pensar, otros cuerpos en movimiento. Mollina se convirtió en un territorio poroso, una suerte de refugio temporal donde las obras no tenían que defenderse de nada y podrían simplemente estar, tambaleándose, mutando, encontrando sus primeras derivas a través de los demás.

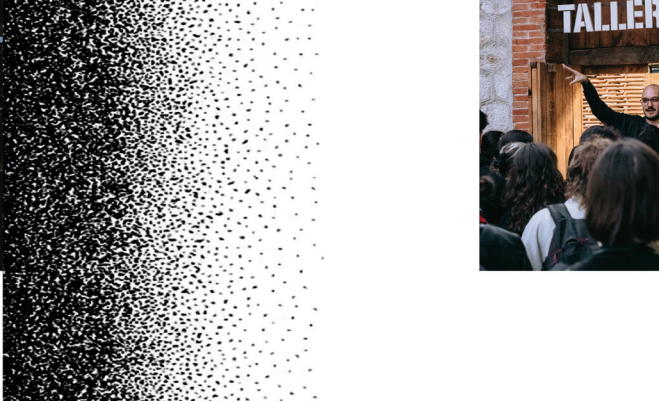
La inauguración, en la tarde del viernes, llegó de la mano de los “Ejercicios de escucha”. No fue una sesión, sino una torsión del aire. Cada participante fue invitado a afinar su presencia como si el oído fuese un músculo que hubiera que tensar y relajar a voluntad. A medida que avanzaban las prácticas, la sala se llenaba de un silencio denso, casi físico, que ofrecía un espacio común donde cada sentir encontraba su lugar. Allí, el grupo comenzó a gestarse como un organismo colectivo: un conjunto de sensibilidades que, sin renunciar a lo singular, encontraba una frecuencia compartida. Fue un comienzo suave y radical, como si todo lo que ocurrió después brotase de ese silencio inaugural.

El sábado abrió con la propuesta de AMECUM, “Haces mediación aunque no lo sepas”. La mediación cultural, despojada de tecnicismos, se mostró como algo que ya estaba en las prácticas del grupo: un saber cotidiano, una forma de relación, una manera de sostener la creación sin violentarla. La mañana se deslizó entre ejercicios, paseos, preguntas y anécdotas que revelaban cómo cada proyecto, incluso sin nombrarlo, ya mediaba: con sus territorios, con sus comunidades, con sus espectadores potenciales. Hablar de mediación se convirtió en hablar de vínculos, de fragilidades, de cuidados que no siempre se ven pero que sostienen el conjunto. Fue una mañana de pensamiento en espiral, donde cada acción abría un pliegue nuevo y el lenguaje se volvía permeable, dispuesto a ser redefinido.

La tarde, guiada por Las Amigas Distribuyen, tomó un tono más terrenal sin perder su textura sensible. “Herramientas para una distribución amable” desplegó la cartografía de circuitos escénicos, pero lo hizo desde una voz que rehusaba la dureza del mercado. Clara y Emma hablaron de cómo acompañar una pieza sin convertirla en producto, de cómo trabajar con las compañías desde la complicidad y no desde la exigencia, y de cómo imaginar la circulación como un movimiento orgánico, casi afectivo. La distribución, en su relato, se convirtió en un gesto de cuidado: un modo de extender la vida de una obra sin desdibujarla, de abrirle caminos sin forzar su destino. Aquella sesión dejó una sensación de posibilidad, como si la circulación también fuera una cuestión de ética, de ritmo, de escucha.

El domingo por la mañana llegó con la propuesta de Lorenzo Papagallo, “Pensar la internacionalización desde la práctica artística”. Fue una sesión que abrió ventanas. La internacionalización dejó de ser un horizonte lejano o un objetivo abstracto para convertirse en una extensión del gesto creativo: un viaje que comienza en la propia obra y que solo cobra sentido si respeta sus modos de existir. Se habló de Europa y de América Latina, de festivales, plataformas, residencias, centros de creación que funcionan como puentes y no como vitrinas. Se dibujaron rutas posibles, pero también se deshicieron aquellas que no respondían a las necesidades reales de los proyectos. Entre logística, presupuestos y negociaciones, se destiló una idea que resonó en todas: internacionalizarse no era moverse, sino relacionarse. Vincularse con contextos nuevos, con otras maneras de hacer, con mundos que amplían el propio. La sesión fue, en realidad, una invitación a imaginar la internacionalización como un proceso vivo, hecho de vínculos y de aprendizajes mutuos.

Cuando el fin de semana llegó a su cierre, el CEULAJ se había transformado. No en su arquitectura, sino en su atmósfera. Algo había pasado entre las creadoras: una especie de tejido fino que unía los procesos, no para homogeneizarlos, sino para permitirles resonar entre sí. El Primer Movimiento no dejó productos visibles, ni conclusiones cerradas, ni mapas exactos. Lo que dejó fue una vibración compartida. Una trama de intuiciones, afectos y preguntas esenciales que se llevarían consigo hacia Matadero Madrid. Allí, en el Segundo Movimiento, cada obra encontraría su lugar frente al público, pero ya habitada por todo lo que había ocurrido en este pequeño enclave de junio: las conversaciones al borde de la piscina, las preguntas para las que no se encontraron respuestas, las inquietudes compartidas, los silencios que se volvían comprensión, los saberes que se transmitían sin necesidad de formalizarse. El CEULAJ, por unos días, fue un territorio para ensayar futuros.



FE01_ Intermedial



LA CULPA

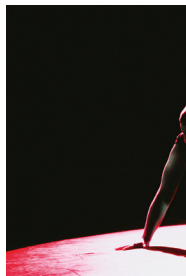


HÄXAN

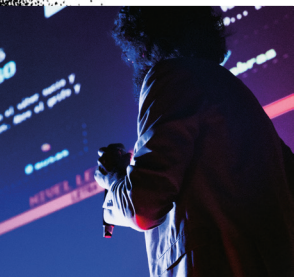
PRÁCTICAS SOBRE
UNA MASA CELULAR



FE03_ Corporal



FORCE SONG



<SCRI>B



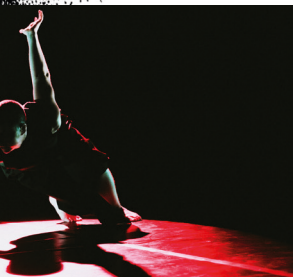
DESGARRADURA



SALAR LA PENA

FE02_

Transdisciplinar



MÁS ALLÁ DE LA MUERTE



SELF, PLEASURE





Intermedial

FE01_INTERMEDIAL

**LA PEGAJOSA VERDAD DE LOS
CONCURSOS DE LA TELE**

16:30HS

**Sutura
<SCRI>B**

Nada más entrar a la Sala Plató, dos animadoras te reciben. Cada una de ellas te intenta convencer, con argumentos poco sesudos —este equipo es el mejor, este es el equipo que ganará hoy— de que ocupes un lugar en el espacio: a la izquierda del escenario —equipo azul— o a la derecha —equipo rojo—. Uno no sabe qué consecuencias tendrá su decisión, ni si recibirá premio por ganar o si, peor, su participación en el equipo será tan decisiva que un fallo propio podría poner en aprieto el resultado final. Así que opta por la decisión arbitraria: me siento aquí, equipo azul.

Los concursos de la tele han implementado una forma de hablar, de presentar, de reírse, reconocible universalmente. En <SCRI>B, la compañía Sutura junta las convenciones del espectáculo televisivo, esa falsa espontaneidad, esos momentos de chiste y aplauso, esa singularidad expresiva, con la fuerza simbólica del mundo de los videojuegos, y es una convivencia apacible la de esas dos tecnologías, quizás las dos revoluciones más importantes en la historia moderna de la noción de “espectador”. Porque si en la televisión el espectador es singularmente pasivo —como mucho, su capacidad de acción lo conduce a cambiar de canal—, en el mundo de los videojuegos la participación activa genera una ansiedad y una adicción mayor, la que tiene que ver con la responsabilidad sobre lo que sucede en pantalla.

La puesta en escena de <SCRI>B es sencilla pero efectiva. Tan solo una mesa y dos tubos halógenos, uno azul, otro rojo, que marcan el espacio de acción de las participantes en el juego. En la pantalla, detrás, unas instrucciones y un código QR. El presentador, entre vítores y aplausos, explica extasiado la dinámica del juego, como si una cámara estuviera apuntándolo, y presenta a los dos participantes en el concurso de hoy. Ahora sí, podemos ponerle cara al equipo rojo y al equipo azul.

Rápido comprendemos nuestra labor como espectadores-agentes: tenemos que proporcionarles palabras a los concursantes, como si fueran personajes de un videojuego. Somos su *joystick*. Cada palabra es un impulso eléctrico que genera movimiento en el relato que ambos concursantes escriben en directo, con una suculenta cuenta atrás activada. ¿Hacia dónde dirige cada concursante su relato? A una de las frases que el público ha previamente dictado. En este caso, equipo azul: «nunca es suficiente»; equipo rojo: «feliz cumpleaños».

Entre 1969 y 1972, Georges Perec publicó dos novelas que no tenían ninguna palabra en común. Ni siquiera “et” (y), ni “je” (yo), ni “elle” (ella), tres de las más usadas en lengua francesa. Dos novelas antagónicas en la exploración formal: *La disparition* (El secuestro), escrita sin la letra “e” (la más común en francés), y *Les Revenentes*, en la que solo se usaba la letra “e”. El ejercicio estilístico de Perec ha pasado a la historia como uno de los más trabajosos y originales de la literatura, que el autor francés concebía en estas dos novelas como un *juego castrante*. En efecto, ¿hasta dónde puede llegar la imaginación cuando se encuentra arbitrariamente limitada, como en el caso de *El secuestro*? ¿Qué palabra utilizar cuando no se puede usar la letra “a”? ¿Se dice lo que se quiere decir cuando las reglas son tan explícitas, o más bien es ese límite el que impone su peso, su tempo y su hechura a la narración? Esas son las dos preguntas que movilizan el devenir de <SCRI>B, la obra y el juego interactivo.

Porque nosotros, los espectadores, ayudamos a las concursantes de una manera que parece trivial, pero indispensable: les provee-





mos de palabras. Una serie de reglas *perecianas* van apareciendo en pantalla: «solo palabras que contengan la letra w», «palabras que no contengan la letra a», «palabras cuyo uso penalice al narrador», etcétera. Es preciso confiar en la solidez imaginativa de los narradores-concursantes, que inventan una historia sobre la marcha y bajo estructuras de limitación que imponen formalmente el devenir del relato. Pero, y esto es casi lo más importante, las narradoras no pueden practicar la escritura automática. No pueden (ni deben) escribir al tuntún, pues *<SCRI>B*, la obra, se completa con una representación de los dos relatos resultado del juego.

Entonces vuelven a aparecer las animadoras del principio, cuando creíamos que su presencia allí suponía la encarnación de esa figura exclusivamente virtual, y que cruelmente ha mutado en meme: los NPC. El presentador —en esta representación David Viñas, en otras Ángela Bueno, ambos directores y dramaturgos de la pieza— anuncia la representación. El escenario televisivo se desvanece y una actriz tiene que hacérselas con el espacio vacío. Posiblemente la concursante no pensaba en la representación escénica de su texto cuando estaba escribiéndolo a contrarreloj, pero aquí la tenemos, escenificando una inundación en un baño del aeropuerto de Wisconsin, o en un paranoico espacio liminal esperando a que estalle una bomba. *<SCRI>B* es una pieza sobre la potencia ilimitada de la palabra, sobre la fabulación y sus límites formales, pero, sobre todo, es un espectáculo que confía en el espacio escénico como posibilitador de un fenómeno total en el que el ritmo de un concurso de tele, las dinámicas interactivas de un videojuego, una narración en directo y la potencia expresiva de un solo cuerpo convergen orgánicamente.



Intermedial

FE01_INTERMEDIAL

ELENA PUCHOL

**UNA FORMA SUBYUGANTE Y
ESCAPISTA**

18:00HS

La culpa



Si te preguntase en qué año empezó la estandarización del uso de plataformas de contenido audiovisual, ¿sabrías responder? Quizás te sorprendería saber que estas tecnologías llevan en nuestra vida cotidiana menos de una década, y sin embargo es muy complicado imaginar nuestra relación con las imágenes, las narrativas, o nuestra propia cotidianidad, sin ellas. Sin Netflix.

En 1994, la empresa Microsoft le pidió a Brian Eno, una de las mentes más singulares y vanguardistas de la música contemporánea, que imaginara un sonido para el nuevo mundo. El tema con el que cada ordenador se encendía a finales de los 90 (Microsoft 95 Startup Sound) estaba, pues, inteligentemente diseñado para enaltecer la conciencia de futuro, para recordarnos que nunca llegaríamos a entender del todo lo que había en (y tras) la pantalla que estábamos encendiendo. Dicho sonido no solo nos avisa de que el sistema está disponible, de que podemos «empezar a usarlo», sino que nos insufla una sensación aérea, ascendente: hemos cruzado el umbral. Estamos en las nubes.

La plataforma Netflix incorporó también un sonido de inicio de sesión, mucho más escueto, sencillo y reconocible, que lejos de trasladarnos a otro lugar, nos sitúa como espectadores, en un aquí y ahora frente a la televisión. Ese segundo sonoro inaugura *La culpa*, el último espectáculo de la coreógrafa y directora Elena Puchol. Un Netflix alternativo (Nerflis, verde) nos señala, según la ficha técnica, que lo que vamos a ver está dirigido en varios capítulos: 1. MORAL, 2. HOGAR, 3. MIEDO... La obra se inaugura con la apertura de un huevo, y el nacimiento de una nueva especie post-humana «carne y código». Se nos habla de una nueva ética, que ha de asumir nuevos marcos de referencia. Pero si hay en ese nuevo ser espacio para la conciencia, lo habrá también para la culpa. Pues ¿qué es la moral sin culpa?

Un sonido entre lo repugnante y lo placentero —la ruptura de un cascarón es como el crujir de los huesos— da forma a este nuevo ser: tres cuerpos nacen en escena. Un solo ser disgregado en tres. Lo que era unidad simbiótica se deshace y comienza una danza inquietante: de los primeros movimientos angulosos —asociados al crujido— a la incorporación vertical. Descubren el espacio y luego se vuelven a juntar. Y hay besos, violencia, sexualidad: si todo esto está presente, entonces también habrá culpa. La simbiosis se rompe y uno de los cuerpos consigue dominar a los otros. Los aplaca. Fin del capítulo uno.

Las imágenes del siguiente capítulo, *HOGAR*, parecen estar alimentadas por las fantasías de Stephen King y Lovecraft. Neblina y unos columpios vacíos y solitarios que comienzan a arder —infancia: King—, un monstruo marino que envuelve con sus tentáculos una mansión abandona —familia: Lovecraft, Żuławski— y un *loop* de palabras: HOGAR - DESIDIA - DUELO - HERENCIA. Cuatro luces rojas iluminan, a ras de suelo, el escenario. A los cuerpos no les cuesta ya ponerse en pie: la coreografía es más armónica y figurativa. Nos han transportado a un espacio en el que se cruzan lo raro y lo espeluznante. Y uno de los cuerpos, enmascarado como un pulpo, lleva la batuta: dirige a los otros dos cuerpos, a izquierda y derecha, arriba y abajo, y juntas forman figuras *weird*. No hay brazos, piernas, pies y manos, sino un conglomerado de tentáculos. El ser-tentáculo se divide de nuevo en tres (o en dos) y activa a los otros cuerpos, que portan unas aterradoras —por extra-





ñas— máscaras de bebé. Reconocemos la máscara porque es un bebé informe, puro cuerpo-máscara con dos sugerentes bracitos que crecen en el lugar donde deberían estar las orejas. El escenario se contagia de una energía impudorosa, extraña y lúdica. Los cuerpos ya no colisionan, no están, como antes, sujetos al suelo. Es más, parecen volar.

To be continued... Los demás capítulos anunciados no llegan, como si alguien hubiera apagado el mando, o desenchufado la televisión. Los tres cuerpos vuelven a ser uno, un simbiótico animal-no-humano que abandona de súbito el escenario. Si algo bueno tiene la danza es que anula, en su proceder, la racionalidad técnica del espectador. Un sueño científico de largo alcance que descompone el movimiento, y que está en el origen de la fotografía —Étienne Jules Marey— se convierte en traición al hablar de danza contemporánea. Esta incorpora los residuos matemáticos de la descomposición del movimiento, pero anula la direccionalidad del sentido. La conciencia del espectador se traduce en pura presencia, en pura admiración por el movimiento. Por esa razón, asistir a *La culpa* resulta tan inquietante. Sin querer plegar el sentido del concepto moral que a todo ser humano atraviesa, la coreógrafa Elena Puchol y las intérpretes Júlia Estalella, Olivia Grassot y Carla Glez dan forma a la culpa: la voz que susurra tu conciencia, que la arrastra y la somete, la subyuga y la expone. Pero no hay imagen certera, cristalina, para esa insidiosa y elocuente presencia, íntimamente ligada con la ética —y en cuya internalización sincera Freud descubrió el origen del virtuosismo moral, al menos como postura social— que hemos convenido en llamar “culpa”. Pero la expresión lingüística no agota la fuerza del concepto, una masa informe que escapa a todo análisis concreto y que siempre requerirá de nuevas intervenciones, nuevos movimientos, nuevas figuras. La valentía de Elena Puchol pasa por intentar agarrar algo que siempre se escapa, que se piensa a posteriori, bajo el amparo de otra nueva culpa —el arrepentimiento—, algo tan complejo e inabarcable, singular y universal, y hacerlo, todo ello, desde el espacio en el que la culpa se siente más a gusto, más culpa: la intersección entre cuerpo e imagen.

ME
IT'S
OSCAR
NY
FIVE
OMO

Intermedial

FE01_INTERMEDIAL

VICTOR LONGÁS Y LUCAS ARES

BESO A BESO... DULCEMENTE

19:30HS

Desgarradura

Es tarde y en mi casa me espera la tristeza
El fútbol, mi marido y un vaso de café
«¿Qué tal en la oficina?», «Prepárame la cena»
«¿Me quieres?», «claro, claro».
Rutina, indiferencia
(...)

Paloma San Basilio le cantaba así al desencanto matrimonial en el verano de 1977. Se llamaba a sí misma “Paloma infiel”: prefiero estar contigo, le decía a su amante, y no morir con él. Ya en 1963, Rita Pavone le había cantado al marido ausente que por qué la cambiaba, cada domingo, por el partido de fútbol. Dolores Vargas “La Terremoto” recogió el testigo de Pavone y, en 1969, grabó “A la pelota”, en la que con orgullo dignificaba su insumisión al balompié: «A la pelota / tú te vas / a la pelota / yo me quedo tan tranquila / vuelves con las suelas rotas». El ritmo jocosos, astuto y moderno de las canciones *liberadoras* de Pavone y “La Terremoto” no tiene, sin embargo, nada que ver con el lamento de la Paloma infiel. Su dolor es otro, y su canto, mucho más desesperado. Porque nace de un lugar muy concreto: no de la envidia o el desprecio, sino desde la pura invisibilidad sentimental. Necesita que la escuchemos, que sepamos que está, incansablemente, buscando otra cosa, y que a pesar de mostrarse dispuesta y de enunciarlo de la forma más transparente posible —«que quiero sentirme diferente»—, no confía en el cambio. Sabe que su voluntad es insuficiente. Que hay causas de fuerza mayor. Que no basta con desear, movilizar los afectos, mostrarse disponible, externalizar las emociones. En la superficie, la canción habla de un momento crítico, de una mujer entre dos hombres que parece haber decidido ya su suerte —el amante—. Un tema muy clásico. Sin embargo, el fondo trágico de su lamento nos dice que el deseo está anulado.

Lucas Ares y Víctor Longás, que integran la compañía Desgarradura, parten de un libro homónimo que escribió el filósofo pesimista Emil Cioran, y que incluye un aforismo que bien puede encapsular toda la fuerza emocional y estética de la canción de desamor de Paloma San Basilio —y de tantas otras coplas y boleros—: «No se escribe porque se tenga algo que decir, sino porque se tienen ganas de decir algo». En eso consiste el acto estético: en eliminar las barreras del sentido —arbitrario, socialmente impuesto— para adentrar el espacio de la pulsión creadora. Sin embargo, no siempre basta con las *ganas*: detrás de un muro siempre hay otro muro.

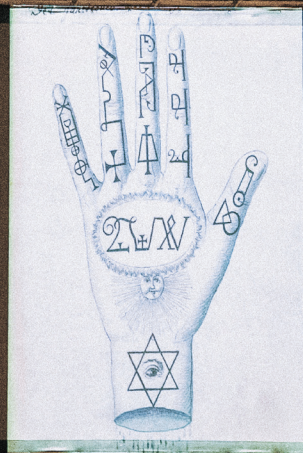
La pieza de Víctor Longás y Lucas Ares habla de algo tan universal como el dolor, pero un dolor sin objeto específico. El dolor, digamos, como forma o figura. Como contenedor (móvil) y no como contenido. Lamento (San Basilio), desgarradura (Cioran), malestar (Mark Fisher). «Lo que hace únicos a los seres humanos es su capacidad de sentirse desencantados», dice el filósofo Eugene Thacker, y fundamenta en esa afirmación toda una antropología pesimista. Algo de eso hay en *Desgarradura*. Inmersiva pero lejana, la pieza entera se contrae y se relaja como una vejiga o un esfínter y moldea con ello a las espectadoras: autárquicamente, negando toda anticipación, la pieza legitima su propio ritmo. Cuando uno llega a la butaca la escena está ya ahí —una lona de fuego, elemento tan universal y cotidiano como la idea del infierno— y sin embargo es la pantalla la que salta. Asistimos a un montaje de imágenes-ensayo, y lo que uno imagina como prólogo visual acaba zampándose el escenario; imágenes de una vibración escandalosa —la cámara sigue sin parar el baile de dos cuerpos femeninos, se retuerce



con ellos, los agarra y parece que los escupe, y de pronto el agua lo empaña todo, y hay un rigor húmedo en las butacas—, imagen-diorama —la maqueta de una obra que se activa con elementos cómicos, como un gatete que limpia su propio rastro de pelos con una aspiradora Dyson—, imagen-filacteria —«*It is closing time in the gardens of the West*», frase del crítico Cyrill Connolly que recupera Cioran—, imagen-cita, imagen-*chanson*. Las imágenes reclaman su espacio en la escena y lo obtienen. Las imágenes se hacen cuerpos —¿o los cuerpos se hacen imagen?— y hay, por supuesto, algo incómodo en todo ello: supura un exceso de vida, una transgresión hedónica cuyo reverso ya conocemos: nada nunca es suficiente.

En esa dialéctica entre placer y exceso, entre goce y tragedia, se juega (parece defender *Desgarradura*) todo gesto estético. Dice Thacker: «lo más devastador del sufrimiento es que es relativo. Siempre hay alguien a quien le duele más, alguien a quien le duele menos»; y también: «el problema del mundo es que siempre hay que hablar desde dentro de él». Estos dos aforismos de su libro *Resignación infinita* —el *summum* de la literatura aforística, es decir, del pesimismo filosófico— sobrevuelan la última —y única— *escena escénica de Desgarradura*, una especie de recital (infernol), un bucle ordenado de lamentos amorosos —ranchera y test de orina en directo incluido— que despiertan la risa incómoda y el morbo poético. Hay, en la escena, un continuo juego con pares contrarios que, en principio, serían excluyentes: sobriedad vs exceso, espontaneidad vs planificación, cine vs teatro, y que explotan (amablemente) en el Todo final que es ese particular purgatorio de amores. El sentido del testimonio amoroso, hipocondríaco, exagerado, poético o poetizante, se funda en una neurótica autarquía. El clímax llega con el lamento elástico de San Basilio, con su estribillo retorcido y martilleante. Al respirar aire fresco y encarar, con prisas, la salida de Matadero —ese día llovía mucho—, tuve que convencerme de que la salida de la Sala Plató había sido ordenada y limpia, apenas veinte metros en línea recta. Tenía, sin embargo, la sensación de haberme montado en un viejo y desconfiable ascensor para salir de allí, como si aquello que había visto solo fuese posible experimentarlo en un subsuelo, en un sótano secreto. Contagiado por una ebriedad vital, temeroso de cualquier movimiento no controlado.





Transdisciplinar

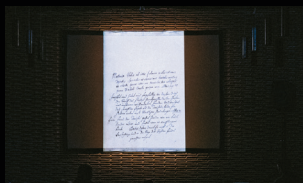
FE02_TRANSDISCIPLINAR

GEORGE MARINOV

16:30HS

HÄXAN

Seguramente George Marinov y yo nos hayamos cruzado en algún teatro ya o en algún espacio en común entre amigos del gremio. Pero es el 22 de octubre cuando descubro de cerca un trabajo suyo. Leo que lo viene desarrollando desde hace un tiempo y escucho que lo estrenará los días 22 y 23 de noviembre en la Sala Negra de Teatros del Canal, dentro de la 43ª edición del Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid. Él es el director, creador del espacio escénico y del diseño de iluminación. Y entre las que le acompañan está Maca Bielski, en espacio sonoro, o Miguel Deblas, en dramaturgia y asistencia a la dirección y como *performer*, junto a Ezequiel Monjes.



'HĂXAN' tiene un potente río de significados que se están manifestando. Su primera vinculación es con el nombre de Benjamin Christensen, que hace un siglo dirigió una película con el mismo título (aunque para España fuese 'La brujería a través de los tiempos'), poniendo el foco en la brujería de la Inquisición y considerada precursora del llamado falso documental. Su relación con la práctica escénica de Marinov se une desde varios puntos: la confusión formal entre lo documental, lo ficcional y lo histórico, la turbación social de sus imágenes clasificadas como perturbadoras, violentas y crueles, y el uso pionero de efectos especiales para reflejar lo sobrenatural y lo mágico. Y lo que distancia ambos trabajos es lo que persiguen; la pieza audiovisual comparaba la caza de brujas con la influencia que tenía la psicología moderna del siglo XX sobre los cuerpos de las mujeres, consideradas histéricas, y esta pieza teatral se pregunta cuál es el lugar del teatro en nuestro siglo XXI, en una sociedad dominada por el consumo y la cultura digital.

Otro alcance con el que se relaciona la pieza es la relación contractual que podemos tener con los símbolos o iconos y que estoy a punto de descubrir entrando en la Sala Taller en Matadero, literalmente, a ciegas. Quizás algo más que mi vista se esté activando. Porque este teatro / *performance* da la bienvenida a un espacio de creación en el que yo también estoy probando cosas que como espectadora me abre a otras cuestiones.

Una voz nos guía. Lo hará constantemente hasta que volvamos a ver luz. La primera indicación que recibimos es tomar uno de los cojines que tenemos a nuestra disposición y distribuirnos por el espacio, separadas unas personas de otras, para la visualización de unas imágenes proyectadas sobre una de las paredes de la nave. Nos colocamos.

Se abre un libro. La voz introduce mínimamente la variedad de imágenes sobre las que estamos prestando atención. Comienzan a pasar las diapositivas. Maldición de espíritus que se encuentran entre nosotros. Son ángeles y demonios. Una voz que dice: "Orad". Una imagen de *Noli me tangere*. Que nadie me toque.

A continuación, los signos de los espíritus elementales; agua, tierra, fuego y aire. Se siguen apareciendo los signos / símbolos / iconos en una pantalla completa y no hay descanso, por lo que se empieza a abrir la posibilidad de la suspensión de los significados preconfigurados por cada una de nosotras allí.

El guante. Círculo de una sesión de magia. Puedo hacer un pequeño grupo mental de esqueletos, brujas, calaveras, fuego.

Comienzan a aparecer diferentes especias con las que se ensancha el camino que estamos recorriendo. Por ejemplo, la cicuta. En general, son raíces, hojas que provocan enfermedades, incluso la



muerte. Ciertas hierbas y lo que le sucede a quien las ingiere. Mandrágora, aloe, azafrán.

También puedo organizar distintas imágenes religiosas y profanas. Demonio. Jesucristo. Diabólicas y cristianas. Descendimiento y Resurrección. Belcebú. Sacrilegio. La ofrenda de la monja, sal y azufre. Príncipe de las tinieblas. Son imágenes que se vuelven a mezclar con ingredientes. Los demonios aparecen con sahumerios (mezcla de hierbas a niveles mágicos). El monstruo que vigila la salida del purgatorio. La envidia tiene forma de mujer. Sahumerio de invocación. Nigromancia, cartomancia, catoptromancia... presentar en lo presente lo que está ausente. También a los muertos. Termina el libro.

A continuación, deambulamos por la sala libremente. Si nos encontramos con otra persona, le haremos una pregunta: "¿Eres tú?". Y ella contestará: "No".

El siguiente paso es una práctica sobre la oscuridad y la revelación. Debajo de uno de los altavoces hay unos folios que debemos coger. Buscando el sitio más oscuro de la sala, nos paramos en él. Hay que escribir qué es la oscuridad (aunque no veamos nada, lo importante es escribir) y, cada una a su ritmo, pasa a lo siguiente. La última acción es coger otro folio y se realizará en parejas. Buscamos compañero/a/e y un espacio mutuo y nos ponemos cara a cara. Siguiendo a oscuras y sin pensarlo mucho, retratamos a la persona que nos acompaña. Luego, dejamos los dibujos en el suelo, delante de la puerta por la que habíamos entrado, sin que se toquen.



Deambulamos de nuevo y hay que buscar el lugar más oscuro de la sala y estar en él. Se oye el sonido de un metrónomo. La indicación es saltar, durante todo el tiempo que podamos, hasta que no podamos más. Quien se vaya parando, prestará atención al movimiento de las que aún saltan. Cuando la última persona se ha detenido, se ha abierto la puerta y con esa mínima luz, hemos podido ver de cerca lo que habíamos escrito sobre la oscuridad y los dibujos que nos habíamos hecho en parejas.

El estudio crítico de la historia del arte, la filosofía y la religión ha impregnado toda esta parte y son el pilar de la trayectoria de George Marinov. Tras 'Cicuta contagiosa' y 'Ejercicios militares para confundir éxtasis con agonía', 'HĀXAN' es el tercer espectáculo de ÉSKATON, la agrupación madrileña producido por Réplika Teatro – Centro Internacional de Creación. En estas jornadas solo pudimos adentrarnos en parte del material creado para la ocasión. Seguramente George Marinov y yo nos vayamos a cruzar de nuevo en varias ocasiones más.





Transdisciplinar

FE02_TRANSDISCIPLINAR

IVER ZAPATA

PRÁCTICAS SOBRE UNA MASA CELULAR

18:00HS

Prácticas sobre una masa celular

Este proyecto se presenta como una exploración escénica en torno al movimiento colectivo y como una investigación que atiende a algo muy concreto; al grupo como una masa celular. Pero antes de conocer más sobre una indagación en relación a la lógica plástica de lo celular y de entrar en la Sala Taller, el equipo nos entrega un papel. Por un lado, hay dibujado un esquema sobre 3 puntos claves de la propuesta y varias preguntas que pueden guiarnos en la práctica que estamos a punto de ver.

El esquema es el siguiente:

- a) El carácter. Un triángulo en el que sus vértices son integridad, metabolización y masa.
- b) Le cuerpo. Un triángulo en el que sus vértices son arrojo, definición y transición.
- c) La tarea. Un triángulo en el que sus vértices son profundizar, generar un sistema y componer.

Las preguntas que nos arroja el mismo papel son:

- ¿Cuándo percibes que estamos juntas?
- ¿Cuándo percibes la masa?
- ¿Cuál es el sistema que se genera en esta práctica?
- ¿La masa es una consecuencia de las tareas o es una tarea más?
- ¿Dónde está la masa: entre nosotras, alrededor o es algo que nos supera?
- ¿Qué relación hay entre la masa y el tiempo?

La sala está organizada para una conferencia, con asientos para oyentes y un lugar en el que ocurrirá la práctica performativa. En la pantalla, hay imágenes de células (imagino) y algunas palabras como *soft-stiff*. Aparece dividida en dos.

Iver Zapata, coreógrafo, bailarín y performer, toma la palabra en 'Prácticas sobre una masa celular'. Nos cuenta que esta es una investigación escénica que mezcla arte y ciencia. Se podría definir también como una aproximación al conocimiento del movimiento celular grupal y cómo se adaptan esas células para encontrar la relación con nuevas formas de entender la improvisación del hecho de bailar en grupo. Se trata de un organismo dúctil. Utiliza también la no definición para hacernos una introducción; no es ni un show ni un espectáculo. Forman parte de esto "las que estamos aquí presentes", recalcando mucho la última palabra y poniendo esta declaración en relación con piezas anteriores en las que ya han trabajado el grupo como una masa. Lxs bailarinxs que figuran en el camino son: Marina Fueyo, Tania Libertad Ávila, Núria Crespo, Martí Forcada, María Fernanda Soberón, Carlos G. Corchia, Vera Palomino, Dra. Sofía J. Araújo (Universidad de Barcelona) y Dre. MJ Franco (Universidad Max Planck).

Vamos a asistir a una improvisación en grupo. Una que seguramente seguirá formándose y transformándose más allá de esta tarde y más lejos que estas jornadas.

La pregunta de origen es: ¿Cómo podemos estar juntas? Y desde ahí, vinieron otras como: ¿Qué podemos construir cuando estamos juntas?, ¿qué podemos construir cuando danzamos juntas?

Desde esa mirada, la pieza indaga en las lógicas plásticas de lo celular, donde movimiento, forma, relación y afección se entrelazan hasta volver-



se inseparables. ¿De qué manera el cuerpo colectivo incorpora la diferencia para generar nuevos estados, gestos o formas? ¿Cómo dialogan lo individual y lo común en un flujo continuo de asimilación y adaptación?



A partir de ahí, han tratado de generar una colectividad, trayendo a su trabajo consignas como la desregularización, y de intentar desbandar los conceptos de colectividad. Y aquí, aparecen las células y sus comportamientos; cómo cambian o cómo se registran sus cambios de comportamiento en un diálogo, cambios en cuanto a la forma, al movimiento, a la adaptación y relación. Se empieza a crear un diálogo simultáneo. Y precisamente aquí, entra el principio de relación con una danza que cuestiona la identidad fija de las cosas.

Para este trabajo, las células están funcionando como referencias orgánicas. Importante destacar que “no queremos hacer de células”. Por lo tanto, se preguntaron qué podrían hacer ellas a partir de todo esto. Qué podrían construir para atender a esa masa de relaciones.

De esta forma, práctica y pensamiento se han horizontalizado. Se trata de estar juntas, sostenidas por una tensegridad que también pone el foco sobre la diferencia. Y, a la vez, también se crea un lugar de tensión entre 3 ideas o conceptos que generan algo de energía entre ellas. De ahí, las triangulaciones expuestas en el papel que nos fue entregado a la entrada.

Iver Zapata explica brevemente este contenido, resaltando algunos detalles. Por ejemplo, que la integridad se recoge de la célula, que es la unidad mínima de vida. En su práctica, han recogido ese movimiento de integridad, pero en una unidad mínima que genere un significado.

También aprendemos que la metabolización se refiere a que el cuerpo acoge a un estímulo / un cambio y empieza a transformarlo. El cuerpo acoge ese estímulo, pero no se transforma en otro. Crea o va hacia un lugar desconocido, hacia un tercer cuerpo.

Por otro lado, la masa es aquello que generan cuando están juntas.

Zapata también comenta el cuerpo, arrojado a un estado por el que ejercita sus límites y, de nuevo, se dirige hacia lugares desconocidos a los que arrojarle. Se produce una transición constante. El cuerpo está arrojado a una definición.

Por tanto, con todas estas indicaciones o principios de la práctica, la tarea de ellas ha sido la de componer, profundizar y generar sistema.

Acaba el turno de escucha (lo que podría considerarse la primera parte) y estamos a punto de observar. Las nuevas indicaciones nos preguntan de qué manera vamos a ver ese cuerpo indefinido, si hay cuerpos desde fuera que entran en relación y si hay o vemos una unidad mínima.

En esta continuación (segunda parte de la práctica), se roban estímulos y se generan adaptaciones. Aparece un juego de composición, fuerzas o realidades que se superponen, como los puentes. Hay una somática de grupo, una búsqueda de entender qué es la masa. En realidad, ¿hay una masa heterogénea?

El pensamiento que viene del cuerpo tiene mucho peso.

Las preguntas para dirigir la mirada son las que tenemos en la octavilla. Volvemos a ella. La incorporamos en nuestra mirada y no la transformamos, sino que la acogemos. Ya somos unos terceros cuerpos con esta danza performativa.



Transdisciplinar

FE02_TRANSDISCIPLINAR

JUAN CARLOS PANDURO

19:30HS

Salar
la pena

Hay un poco de alboroto minutos antes de que veamos la propuesta de Juan Carlos Panduro. En la puerta de la Sala Taller en Matadero se arremolinan grupitos de gente que ya le conocen y que consiguen contagiarme su entusiasmo. Casi que corren a primera línea para ocupar los lugares más cercanos a lo que está a punto de acontecer.



El de Panduro es un proyecto escénico en el que hace dialogar el circo contemporáneo y la poesía. También es el primer solo escénico de este artista circense y una pieza que invoca una liturgia de limpieza frente al deseo, la pérdida y el fracaso. La hibridación en torno a la que ha conjurado este ejercicio se compone de exploración de la crisis del cuerpo, el fracaso, la pérdida, el deseo y de conexión entre lo divino y lo monstruoso a través de tres elementos muy visibles: el movimiento, la técnica y la voz.

Las voces se relajan, los murmullos desaparecen y la pieza se abre al público. Un monstruo nace. Estaba ahí, pero solo lo vimos cuando despertó. Brinca. Se mueve con y en el mundo. Suenan cascabeles. Llego el sonido de un disparo. La criatura cae. Se dejan de oír los cascabeles. El siguiente sonido que aparece es el de la lluvia y una composición musical con voces que invocan. Lo sagrado aparece. Estamos ya lejos. El monstruo se vuelve a levantar. Un nuevo elemento; la tierra, la siembra... la sal. La puesta en marcha de algo más que viene o que se quiere empezar a cultivar, a vislumbrar. Entre una técnica de claroscuro que nos enseña sombras y matices del cuerpo presente en el escenario, surge un cambio agigantado; de moverse a cuatro patas, pasa a erguirse a dos. ¿Sigue siendo monstruo?

El cuerpo, el humano se desprende de parte de su ropa. Y llega el salto mortal, el "más difícil todavía"; nuestro igual habla. "El palacio, el palacio. Todo bicho es un diamante. La pena pesa. Los nombres manchan. Una cicatriz. En la cara. Los muchachos tristes" (...).

Vuelven los cascabeles que lleva consigo. La palabra se sigue deslizando. Irrumpe de manera inesperada, casi como una visión que se ha hecho realidad.

También aparece Magdalena. Su historia con Magdalena. (...) "Y qué valiente quedándote en palacio. Ser felicísimos. Magdalena y yo. Ser felicísimos. Magdalena y yo. Yo he hecho siempre lo que se me ha dicho" (...).

Hay una tela blanca, que contrasta con el negro. Los dos colores que arrastra esta pieza no se rinden y aguantan bien en ella.

Por último, participamos en una charla entre Juan Carlos Panduro y Eva Luna García. El diálogo que hemos visto entre lo sagrado y lo monstruoso sigue en esta charla posterior.

Imagino que tanto las que pisamos ahora mismo esta sala como quien no sabe que estamos aquí tenemos una idea bastante aproximada, dibujada colectiva y culturalmente, de lo que es el circo. Es más, quizás no hayamos ido a ver nada de circo ni este mes, ni este año. Y esas son algunas de las preguntas que aparecen. La raíz de ello quizás sea consecuencia directa de haber comprobado que 'Salar la pena' se aparta de las expectativas tradicionales del cuerpo circense, desplazándolo hacia un territorio indefinido y una experiencia escénica que desborda sus categorías convencionales.

A partir de esa introducción, Juan Carlos y Eva Luna entablan un intercambio que combina reflexión teórica, experiencia personal y crítica institucional. El artista explica que 'Salar la pena' no responde a un orden cerrado, sino que busca precisamente crear en vivo la esencia del riesgo, entendiendo ese concepto no solo como peligro físico, sino como lugar de crisis



y de posibilidad. Desde ahí, la conversación se abre hacia un debate más amplio sobre la situación del circo contemporáneo en España, su historia reciente y su difícil encaje en los circuitos oficiales y en el imaginario colectivo que podemos tener.



Eva Luna subraya cómo el circo tradicional, con más de dos siglos de historia, se transformó a partir de los años sesenta y setenta con la aparición de las escuelas de circo y la hibridación con otras artes: teatro, danza, música o artes plásticas. Sin embargo, ambos coinciden en que, en España, esa transformación sigue enfrentándose a prejuicios y estructuras conservadoras, que continúan asociando el circo a un arte blanco, familiar o destinado al entretenimiento infantil. Esa mirada limita la posibilidad de hablar de otros temas, de explorar lenguajes más experimentales o de asumir riesgos escénicos. También se evidencia la falta de espacios donde el cuerpo pueda ser político, poético y vulnerable.

Juan Carlos añade que su trabajo intenta precisamente romper con esas etiquetas. Habla de la honestidad física del circo, de esa relación directa con el límite que lo diferencia de otras artes escénicas. Para él, el fracaso no es algo que deba ocultarse, sino una materia esencial de la práctica artística: “Fallar es lo malo, y sin embargo es lo que nos constituye”. En su discurso se percibe una reivindicación del cuerpo como archivo de experiencia, como territorio donde se encarna la tensión entre técnica, deseo y error.

Por otro lado, Eva y Juan Carlos coinciden en que, a diferencia de otras disciplinas, el circo aún carece de una red sólida que permita a los artistas arriesgar sin miedo a no poder subsistir. La falta de apoyo institucional y de circuitos de exhibición adecuados obliga a muchos creadores/as a suavizar sus propuestas o a rebautizarlas para poder acceder a ciertos espacios.

Pese a ese diagnóstico crítico, ambos transmiten una esperanza activa, una fe en el futuro del circo como territorio fértil para la experimentación y la libertad. Hablan del deseo de crear, de la necesidad de tiempo y de riesgo, y de la importancia de reconocerse dentro de una generación que está empujando los límites del lenguaje escénico.

La última pregunta que escribo y me retumba es de Eva Luna a Juan Carlos. ¿Qué le pides al circo? Y él contesta: “Tiempo. Escucha. El futuro del circo solo puede ser esperanzador. Hay mucha hambre de circo”.

Que siga el telón abierto.





Corporal

FE03_CORPORAL

ANDY DE LA CRUZ

IDENTIDAD, MUERTE Y RENACIMIENTO

16:30HS

Más allá de la muerte



Casi al principio de la charla, que se produce al final de la pieza, Andrea Carrión confiesa que le ha dado vergüenza bailarla. Y con esta confesión, que contiene la fuerza de lo espontáneo y lo contrario a lo que “debe ser”, la bailarina y coreógrafa sella, queriéndolo o sin querer, dos ideas fundamentales de la tarde. Por un lado, la que da forma a todas las jornadas escénicas y que pasa por la juventud, y por lo tanto lo desenvuelto. Por las primeras veces de lo artístico, su desenfado y la audiencia. Por otro lado, la confesión de Andrea corona el eje identitario que atraviesa la propia pieza que acaba de mostrar. “No sé quién es esa persona que seré, pero este trabajo es parte de lo que he sido”, continúa diciendo. Bebe agua de una pequeña botella que sostiene mientras regula la respiración y se acomoda en la silla.

Explica Carrión que *Más allá de la muerte* fue creada en 2021. Y que además fue su primer trabajo, aunque pueda mostrarlo ahora en Madrid. En su voz resuena la nostalgia tímida, pero sobre todo lejana, con la que una recuerda esas primeras ocasiones de algo. En su caso, la de coreografiar e interpretar a través de su cuerpo y a través de la danza, “de la que me enamoré con 18 años”. Ahora que transita hacia otra identidad y además busca nuevo nombre, Carrión explica que al menos ya sabe lo que le interesa del movimiento. “Cuando estudiaba en Canadá conocí una danza muy pautada y conceptual, y de alguna manera, la sentía artificial. Entonces entendí, que me enamoré de la danza por otras cosas”.



De este idilio y de esta pieza se adivinan algunas. Por ejemplo, el desgarrar explícito con el que la intérprete ejecuta lo corporal. Hay en su danza una limpieza formal que juega con la embestida animal de lo inesperado. En su cuerpo, fuerte, trabajado, se adivina cierta gestualidad del krump que casa con la historia de descubrimiento y ruptura que parece atravesar la obra. La cosa va de reconocerse o no, de cuestionarse y la soledad de hacerlo (“yo soy todo lo que tengo y todo lo que tengo soy yo”, dice la bailarina en un momento de la pieza); de lo terrorífico y lo ingenuo (valga la redundancia); de la muerte y lo que puede haber o no más allá de ella.

“En 2021 se murieron cuatro familiares en menos de dos meses”, cuenta la protagonista después de la muestra. “Y me metí en una sala a intentar gestionarlo con mi cuerpo. De ahí nació este trabajo”. ¿Y qué es para ti la muerte?, le preguntan. “Un cambio de identidad. Entonces no sabía lo que era”. Y con esta explicación, el primer trabajo de Carrión se corona como una especie de subversión existencial y escénica sobre el proceso continuo de hacer y deshacer, aparecer y esfumarse, que conforma cualquier identidad. Después de la muerte o en esta vida. Como si invocara a Judith Butler y a Simone Weil al mismo tiempo: la identidad como una construcción social en proceso continuo y como un renacer trascendental al final del túnel.

Carrión arranca la pieza en medio de una luz roja que la envuelve desde atrás. Como situada en el epicentro de algo, de las tripas de un volcán, de un *after* de Murcia o del mismísimo infierno. Y pronto, la respiración, y su sonido y gestualidad, abarcarán la atención de esa fuerte presencia que desprende. Carrión sostiene lo circular, el *loop* corporal y espacial, con una metodología de movimiento propia que llama *La energía de la serpiente*. Retuerce su torso y recorre el espacio escénico, ya sea desde el suelo o desde lo vertical, y acentúa con ello el carácter de ritual que también se desprende de este primer trabajo sobre la identidad y la muerte, en el que se



escucha un grito: “no puedo”. Preguntada por el uso de la voz, la bailarina explica que necesitó acudir a ella porque hubo momentos en los que el cuerpo, el movimiento, no le eran suficientes.

Ganadora del festival CreaMurcia 2021, *Más allá de la muerte* aún danza exigente y personal, interpretación y teatro, para atravesar lo identitario desde la pulsión animal de cualquier origen.







Corporal

FE03_CORPORAL

MIGUEL DEBLAS

LO QUE PUEDE UN CUERPO

18:00HS

Force Song

A la entrada de *Force Song*, el público es separado. Es decir, que, si se va con alguien conocido, o en grupo, nadie quedará sentado próximo a su acompañante. La audiencia, como concepto global, se torna individual. Cada persona con su cuerpo y cada cuerpo, más o menos aislado, se prepara para la incógnita. En este sentido, aparece el concepto de lo frágil (de la existencia, en los afectos, de lo profesional) desde el inicio de esta pieza, inicio que se sitúa en la cola de entrada. De lo frágil de la exposición, pero, sobre todo, de ese tono permeable que se adhiere a un individuo sin colectivo cuando se expone a aquello que es alterado en sus principios.

En la zona de la escena, se disponen sillas individuales o en dúos y tríos. Dibujan un círculo más o menos regular; en la distribución que se propone, queda espacio a espaldas del público y delante, en el centro. De esta manera, las personas que de manera “personal y única” (parece que se nos dijera sin decir), forman la audiencia, también se convierten en objeto de ser miradas. Y aquí se materializa la primera premisa que plantea este trabajo de Miguel Deblas: la ruptura de cualquier relación para, posteriormente, entablar un paralelismo entre los vínculos laborales y los afectivos. Del aislamiento de todo cuerpo privado, al mimetismo global marcado por la manera de relacionarnos en uno y otro plano.

El espacio escénico que se ha configurado y todo lo que lo compone (las personas-audiencia, pero también, la papelera de la esquina, el altavoz del fondo, ese extintor con el que se encuentra en el peregrinaje de la subsistencia en el que se enmarca *Force Song*...) es elemento fundamental en la arquitectura y dramaturgia de la performance. Deblas lo atraviesa una y otra vez. Por el espacio que queda detrás de nuestros cuerpos o en el que queda delante. Arrojándose hacia quienes formamos el círculo e incluso aferrándose a nuestras piernas, zapatos para alterar los cuerpos y el lugar y construir un relato nuevo desde lo fragmentado. Incidiendo en esa fragilidad que como público se nos anunciaba desde el principio que íbamos a experimentar. La manera de apuntarlo, por cierto, desde lo no explícito, y ese interrogante continuo que se asienta en las caras y mentes de quienes miramos, atraviesa esta pieza con inteligencia y tacto. Desde el principio hasta el final una pregunta revolotea: “qué pasará ahora”. Un interrogante, por cierto, extensible a cualquier tipo de relación significativa. “Y ahora, ¿qué viene?”

La primera vez que Deblas irrumpe en el espacio lo hace con la cabeza oculta por una capucha. Da una vuelta alrededor de nuestras espaldas y se va. Las veces siguientes, el intérprete alarga el tiempo entre nosotras conforme se despoja de ropa. Acaba con una camiseta de tirantes blanca y el cuerpo, el suyo, desplaza el foco. Si hasta ahora, el movimiento, de entrar y salir, correr hacia adelante y hacia atrás, marcaba la presencia, ahora es el peso de lo corporal el que cuenta cosas. Y abre y cierra puertas, ingiere un plátano, se lamenta en un murmullo en una esquina.

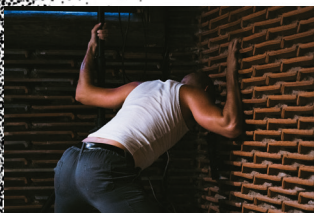
Empezan a escucharse los primeros textos que sonarán en la performance y con ellos se asienta el pulso de tristeza y dolor que se venía barruntando. “Pensaba que había dejado todas las puertas cerradas”. “No hay calles de Oslo, Bolonia, Barcelona, Madrid... sin lágrimas”. Más plátanos, cuatro cigarrillos al mismo tiempo, una garrafa de agua, un bote de queratina concentrada, una lata de Red Bull... Deblas juega con diferentes tipos de estimulantes para soportar la interacción. “En la web de la Seguridad Social me dicen que no llevo ni un año enamorado”, se escucha. “Entro en



Gmail y escribo a tres oligarcas de la creación. Tengo una respuesta, me piden que haga ideas nuevas". Y una confesión tras otra se entrelazan de lo afectivo a lo laboral para hablar de lo mismo: la dificultad, el abandono, la desesperación.

El cuerpo de Deblas es su mejor aliado en esta propuesta que mantiene la incertidumbre y, por lo tanto, la curiosidad, hasta el final, a través de sus acciones. Se trata de un cuerpo poderoso y descontextualizado (sin pasado, presente o futuro), que aparece y desaparece, se queda y se va, se arroja y se desliza, se nutre de estimulantes, y se manifiesta como soporte fundamental de cualquier interrogante vital. Que usa la fuerza y el aparente descontrol para construir relaciones. Que bebe agua de la garrafa, de pie, a la vista de todos y la escupe sobre sí mismo creando pequeños charcos sobre los que se lanza y desliza, con más tormento que juego. Y aunque las palabras se presentan como algo repetitivo "solo para los débiles", quedan suspendidas en una especie de poética de lo cotidiano que suman en calidad y significado.

Lo que se hace y lo que se dice, lo que se ve y lo que se escucha, se enmarca en una especie de metaperformance, ejemplo del trabajo que interesa al joven creador. Junto a Óscar Nieto y George Marinov dirige la compañía ÉSKATON, que fundaron en 2021. Sobre ella se puede leer que "utilizan elementos y dimensiones del teatro para la expresión de un pensamiento". Sería, de una manera muy reducida, la síntesis de este trabajo que Deblas comenzó a desarrollar en una residencia de la Sala Réplika Teatro.





Corporal

FE03_CORPORAL

CELIAREYES

DESCOLONIZAR (Y RESIGNIFICAR) EL CUERPO

19:30HS

Self,
Pleasure

Si la hegemonía heteropatriarcal y su mirada se imponen sobre el cuerpo de la mujer desde los siglos de los siglos hasta convertirlo en mero objeto, aquí y allí, en la vida y en el arte, imaginen cómo es de grande el estigma que se arrastra al respecto en el mundo de la danza, en el que el cuerpo de la mujer, de la bailarina, nace sometido al reduccionismo del deleite visual. Un cuerpo, que ha de cumplir unas proporciones determinadas y que se mueve para gustar. Afortunadamente, la danza también es comunicación, campo de batalla y espacio para la resistencia. Y pronto, creadoras de diferentes partes del mundo comenzaron a resignificar los cuerpos de la mujer en la danza y a construir nuevas narrativas enmarcadas en los feminismos.

Algo parecido a esta reapropiación del cuerpo desde un lugar (y significado) diferentes fue lo que le pasó a la coreógrafa, bailarina y docente Celia Reyes cuando decidió recuperar el placer que sentía al bailar las danzas neofolclóricas y fusiones de danzas del vientre, que practicaba antes de adentrarse en la creación e interpretación contemporánea del movimiento. De ahí el nombre de la pieza, *Self, Pleasure*. Pero la tentativa duró poco y comprobó enseguida que lo que en un momento le causó placer, en 2024, cuando inicia el proceso de esta obra, le origina una interesante reflexión sobre la huella colonial y heteropatriarcal que arrastran los cuerpos femeninos en la danza oriental. Es decir, cuerpos para ser mirados desde la esquina más hegemónica de la machoesfera. Esa que lo vuelve objeto de deseo, y solo eso, al primer vistazo.

Se preguntó entonces la creadora cómo se miran estos cuerpos y empezó a confeccionar un nuevo lugar y movimiento para ellos. El resultado es una pieza que sigue en crecimiento (Celia Reyes explicó en la charla posterior a la muestra que su idea es la de seguir trabajándola y alargarla) que no solo resignifica el cuerpo de la mujer en un tipo determinado de danza, y la mirada que se deposita en él, sino el discurso corporal que la configura. “Por eso para esta pieza no me interesaba trabajar con bailarinas de danza del vientre, sino de la danza contemporánea para crear desde otras calidades y semánticas del movimiento”, explicó.

En *Self, Pleasure* son varios los elementos que juegan a favor de ese discurso de deconstrucción corporal. Por ejemplo, la música, proyectada en directo y responsable primera del espacio escénico incómodo que se propone. Con un estridente sonido como de carraca gigante, la ruptura que se anuncia llega en formato sonoro. Un desgarró repetitivo que, junto al juego de luces, también inspirado por el fotoflash del mundo del modelaje (en el que la mirada hacia el cuerpo de la mujer lo sitúa en un lugar muy parecido), anuncia la denuncia. Al poco van entrando cada una de las tres intérpretes (Celia Reyes incluida), para ocupar el espacio, sin rozarse, sin mirarse, como en un photocall itinerante de movimiento fragmentado.

La idea corporal que atraviesa *Self, Pleasure* queda asentada rápidamente. El juego de pecho-cadera-ventre, columna vertebral de toda danza oriental, se presenta como motor y desenlace de una nueva lectura narrativa de estos cuerpos enmarcados en la contención. Las intérpretes, juegan con esa trilogía en una esquina y en la otra, caminando, posando, y siempre con la mirada puesta en el público. Es una mirada que contempla, e incluso parece preguntarse cosas, y que, por lo tanto, invierte los roles de la tradicional danza oriental. Se aprecia algo minucioso en la fragmentación del lenguaje tradicional en el que Reyes bucea. Posterior-



mente, ella misma lo aclara. “Cuando empezamos a trabajar en la obra recogíamos esas danzas orientales casi a modo de taxonomía y las deconstruíamos hacia el gesto”. Y eso está, se siente, y se presenta como uno de los grandes aciertos de la propuesta.

Otro es el de la repetición. El flujo de la propuesta corporal reincide una y otra vez en forma y espacio en una clara intención de explorar nuevos volúmenes de la fisicidad de la danza. En el camino, adquiere además la fuerza que se desprende de la reiteración de lo pequeño. “La repetición es clave para mí”, declara Reyes, “porque el movimiento queda integrado y da lugar a una gestualidad más poderosa”.

Self, Pleasure se va cociendo a fuego lento y ahí podría radicar otro de sus aciertos. Nació en 2024 dentro de las residencias escénicas del Centro Cultural Conde Duque y posteriormente fue seleccionado para el Certamen Coreográfico de Madrid en el que consiguió dos residencias más: una en el Centro Coreográfico La Normal (Córdoba) y otra, en La Caverna (Málaga). Posteriormente, ha podido verse en la Sala Réplika, dentro de la programación del Festival Surge, y ahora como resultado de estas jornadas escénicas. “La iluminación es algo que sigue en proceso de investigación. Es clave para colocar la mirada y te permite jugar con lecturas y puntos de vista”. Sobre el trabajo en conjunto de las tres intérpretes, la coreógrafa responde algo que también queda latente en la obra. “Me interesaba indagar en cómo entendíamos cada una los materiales que trabajábamos. Para encontrar diferentes calidades y poder potenciar la personalidad y singularidad de cada una con diferentes pautas”.



**XI JORNADAS ESCÉNICAS
INJUVE**

**COMISARIO:
ÁLVARO CABOALLES**

**ARTISTAS:
SUTURA
ELENA PUCHOL
DESGARRADURA / VÍCTOR LONGÁS - LUCAS ARES
GEORGE MARINOV
IVER ZAPATA
JUAN CARLOS PANDURO
ANDY DE LA CRUZ (ANDREA CARRIÓN)
MIGUEL DEBLAS
CELIA REYES**

**TEXTOS:
MERCEDES L. CABALLERO
PABLO CALDERA
AMANDA H C**

**DISEÑO Y MAQUETACIÓN:
ESTRELLA & BAIGORRI**

**FOTOGRAFÍA:
RAIMUNDO MESSINA**

**VIDEO:
AMAPOLA CREATIVA**

**TÉCNICA:
AUDIOVISUALES FADER, S.L.**

**ORGANIZA:
INSTITUTO DE LA JUVENTUD
DIRECTORA GENERAL: MARGARITA GUERRERO CALDERÓN
SUBDIRECCIÓN GENERAL DE INFORMACIÓN, PROGRAMAS E IGUALDAD
SUBDIRECTORA GENERAL: TANIA MINGUELA ÁLVARO
JEFA DE SERVICIO DE CREACIÓN: MERCEDES GARCÍA GARCÍA
JEFA DE SECCIÓN DE CREACIÓN: MARÍA MARTÍN ÁLVAREZ**

**COLABORA:
CEULAJ. CENTRO EUROLATINOAMERICANO DE JUVENTUD
MATADERO MADRID. CENTRO DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEA**

**DEPÓSITO LEGAL: M-2203-2026
NIPO (PAPEL): 160-25-010-9
NIPO (DIGITAL): 160-25-011-4**



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE JUVENTUD
E INFANCIA

injuve