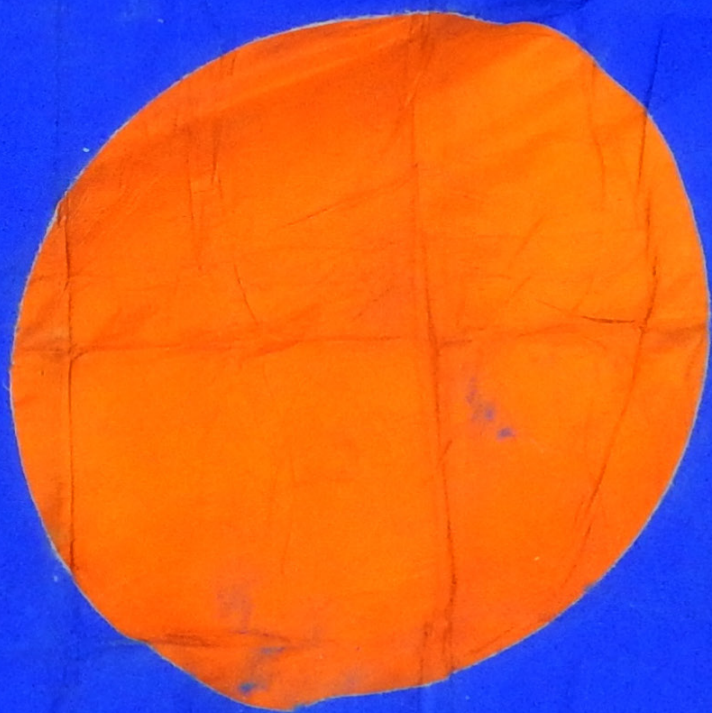




X Jornadas Escénicas Injuve
ELÉCTRICAS UTOPIÁS EN LA NOCHE PÚRPURA
Del 22 a 27 de octubre de 2024
En La Casa Encendida

ÍNDICE

- 1 ELÉCTRICAS UTOPIÁS EN LA NOCHE PÚRPURA
Fernando Gandasegui
- 5 POR LA MELODÍA, ECOLÓGICAMENTE HACIA EL PASADO.
VOCES EN TRÁNSITO Y EXCEDENCIAS TEMPORALES
DE LO HUMANO
Paula Pérez-Roda
- 11 MOURAE: UN MAPA HUMANIMAL VISTO DESDE EL CIELO
Paula Pérez-Roda
- 15 TAN ÍNFIM L'ESPAI QUE OCUPA UNA GOTA:
TARTA RELENA
Paula Pérez-Roda
- 19 BELIAL – TEÚRGIA POR JABERAS
Mar Valyra
- 21 ÁLVARO DEL FRESNO Y DANIEL FLORES – DUSTED
Mar Valyra
- 25 MAR REYKJAVIK – DURACIÓN, DUREZA
Mar Valyra
- 27 ELAINE GRAYLING – MAN MANO, IL TEMPO SCORRE
Mar Valyra
- 30 SOL NARANJA
Sara Manubens

La presente publicación recoge textos e imágenes que permiten adentrarnos en *Eléctricas utopías en la noche púrpura*, las X Jornadas Escénicas Injuve donde compartieron su trabajo, del 22 al 27 de octubre de 2024 en La Casa Encendida: Tarta Relena, Adelaida, Belial, Mourae, Mar Reykjavik, Álvaro del Fresno y Daniel Flórez, y Elaine Grayling.

Eléctricas utopías en la noche púrpura propuso un contexto vinculante para acercarse durante una semana a los mundos de las artistas a través de diversas declinaciones: laboratorios donde compartieron sus códigos y modos de hacer, y presentaciones de sus trabajos en forma de performances, conciertos y proyecciones. De ello dan testimonio, pero sobre todo vuelven a ponerlo en movimiento, los textos de Paula Pérez-Roda, Mar Valyra y Sara Manubens, y las imágenes de Jorge Anguita Mirón, quienes imprimiendo su mirada en estas páginas, crean mundos a partir de otros mundos.

Por primera vez conformaron las jornadas trabajos de los ámbitos de las artes escénicas y la música, conviviendo en estimulante confusión e indisciplina, resignificando la aleación actual entre escena y sonido en un ejercicio de afirmación radical de performatividades de cuerpos y voces. Las jornadas debieron su título a Pedro Lemebel, homenajeando a quien en su libro *Tengo miedo torero*, habló de una casa deseante y disidente donde, pese a las violencias alrededor, “revolotearon eléctricas utopías en la noche púrpura de aquel tiempo”.

Cuando se intentan atrapar o definir en una imagen fija las prácticas artísticas de la juventud de cada momento, éstas logran siempre escapar a constricciones, ya que como indica Andrea Soto Calderon, “lo que hace imagen es el movimiento que vincula, la vibración en la que emerge algo diferente que es lo que se está moviendo”. Quizás, lo único que requieran las artistas más jóvenes del país, sean unas condiciones estructurales a la altura de la calidad y hondura de sus trabajos.

Así, las X Jornadas Escénicas Injuve se dispusieron como una suerte de infraestructura de posibilidades en la que revolotear y vincularnos, de nuevo, en el movimiento de eléctricas utopías en la noche púrpura de este tiempo.

Fernando Gandasegui

Comisario de las X Jornadas Escénicas Injuve





POR LA MELODÍA, ECOLÓGICAMENTE HACIA EL PASADO.
 VOCES EN TRÁNSITO Y EXCEDENCIAS TEMPORALES
 DE LO HUMANO
 Paula Pérez-Roda

pop? ~

~ electrónica?

Reciclaje de *good old times* ~

~ aspiraciones de capturar la
 ansiedad del futuro

Moverse *de lado*, en la abundancia
 del archivo inmediato, hacia el pastiche ~

~ moverse *de frente*, hacia la inson-
 dabilidad sonora de la producción digital

La comercialización del
tributo ~

~ la experiencia extática de
 la imaginación digital

El eje muestra una relación entre el pop (izquierda) y la electrónica (derecha) de poca aplicación a un XXI que ya llega a su 25%. Pero plantea, en su versión y genealogía más simple, la pregunta inicial de la zona musical de *Eléctricas utopías en la noche púrpura*: la de la relación del sonido, y de los cuerpos que en su producción participan, con las temporalidades y sus potencias performativas. Al primer lado de la polaridad, el de lo viejo, estaría el pop, dijo Simon Reynolds (2011). Al otro lado, el de lo nuevo, estaría, o más bien habría estado, la electrónica (lo dijo él también, 2024). La simplificación, que explica parte de los movimientos estético-económicos que la música ha vivido en las últimas cinco décadas, puede que continúe con nosotras hasta que el capitalismo (o el dominio humano) caiga. Al fin y al cabo, remite a formas de generación de rédito: el *core* de nuestro sistema. Pero no sirve para explicar una zona importante de esta época –sin duda, se rompe en lo que aquí escuchamos. En Tarta Relena, Adelaida y Mourae las temporalidades pasan a otra escala, enganchan hacia el detalle

y el matiz de unos trozos del pasado, que resisten al presente como llanura sincrónica infinita e invocan otros posibles. Posibles en los que la compostura de lo humano del XX-XXI se debilita. Un alivio. Es como coger un telescopio, salirse de sí, ganar la dimensión del tiempo para el espacio; reajustar los niveles de la receta del mundo y componer, probar; recolocar las cosas sin el peso del apilado inevitable de días, meses, años, lustros. Siglos, milenios, igual ahí.

¿Qué pasa en el trabajo de Mourae, Tarta Relena o Adelaida?

Lo que traen del pasado y su posible reinscripción sonora, no sólo revela una inquietud en la linealidad de eso a lo que llamamos historia –un gesto que hace temblar la idea retromaniaca del pasado solo inmediato, como si todo hubiera sido el siglo XX–, sino que remite a modos de asistencia de los tiempos que, en abierto conflicto con la idea domesticada de lo nuestro –y en su núcleo, de lo humano– confunden el aire cronológico: con la voz, y sus huecos imaginativo-metafóricos, hacia la alteridad que cabe dentro de una misma. Los animalitos y las piedras. El agua y los fuegos. El pensamiento vía el sonido, pone de lado esa coherencia muteada de lo literal: la información, las etiquetas y las cajas.

En *Sonic Agency*, Brandon LaBelle habló de los modos en los que el sonido puede generar instancias desde las que activar políticas y sensibilidades en las que lo común abandona las ficciones de lo aparente. El lugar al que lleva el sonido con agencia es una experiencia de arte duracional, pero mueve al tiempo fuera de sus ejes. Desde el sonido, en concreto, la voz puede perderse del mandato de la comunicación, y dejarse, descomponerse, en sílabas, ecos, rugidos. Steven Connor habla del “cuerpo vocálico” que se puede imaginar a partir de una voz grabada (Ferrete, 2020)¹; Roland Barthes habla del “grano de la voz”; Kit Macintosh habla de la “psicodelia vocal” del mundo sonoro post-autotune. El gesto de temporalidades y humani(mali)dades expandidas y menores de los sonidos/universos de Mourae, Tarta Relena y Adelaida se mueve con todas estas cosas. En cada caso, suma unos símbolos y formas lingüísticas que reconectan con restos, ruinas, preguntas y ecologías con las que conectarse a zonas patrimoniales de lo humano que ponen en cuestión el cierre de esta categoría que heredamos del siglo XX.

1 En *Bodies Reappear as Action. On synthetic voices in performance*

Adelaida compone *Muérdago* con un conjunto de cantos de humanos, pájaros, gatos, ranas. El comienzo es como entrar a una instalación sonora en la que lo que sale de nuestras gargantas ha perdido la lengua. Al estado bebé de esto Daniel Heller-Roazen lo llama ecolalia. Al estado *médium*, Michel de Certeau y otros, le dijeron glosolalia. ¿Cómo llamar al estado de la voz que abre este concierto? Por unos segundos, se vive una rotura de la voz hacia el insecto, un devenir-insecto de la voz. Todo el concierto está marcado por un minimalismo que pone el foco en la voz: el tránsito va de lo virtuoso, sin duda, a lo pequeño y cotidiano, el susurro, el ruido. Lo sencillo y despojado se aparece no como concepto o experimento formal, sino como experiencia estético-política: me digo, que de descanso, o tal vez de huelga de la sobreestimulación. Es una propuesta de “atención creadora”, como diría Rafael Sánchez-Mateos Paniagua (2023), que nos pone en nuestra “capacidad de hacer mundo” por medio de la escucha y lo pequeño, (id., 2023)

Adelaida, en *Muérdago*, canta en inglés y, en algunos momentos, castellano y catalán. Aunque cueste aceptarlo, estamos frente a un uso del inglés diferente tanto de la lengua global de internet y de los catálogos de arte, como del inglés prestado del indie: se trata del inglés de las migraciones del siglo XXI del sur de Europa. En una entrevista con la Radio del Primavera Sound, Adelaida cuenta que *Muérdago* orbita en torno a una casa victoriana en la que vivió -por Londres-, y en la que todas las habitaciones tenían chimenea. Un tipo de espacio con un peso cultural muy concreto en el contexto inglés: por ejemplo, el del espiritismo, pero también, el del paso de una sociedad rural a una sociedad industrializada. Una casa victoriana es como un portal que une el presente de quien la vive, el futuro del presente pasado que la imaginó (con sus ventanas triples) y el pasado rural desde el que se concibió. En una canción como *Humble Gardener*, dos voces, mezcladas sepulcralmente con una malla sonora sin *beats*, parecen llegar del pasado y entrelazarse como dos ramas: la misma planta, pero diferentes vías.

Adelaida dice que es «sirena en invierno y bruja en verano». Pero su portada dice que es flor. Escuchando su voz, siento que es más (o también) como un pájaro. En *Los filólogos* (1925), una obra de teatro extraña y casi perdida del escritor José Bergamín, pensada hace un siglo, unos pájaros se enfrentan a los planes de estandarización lingüística de los gramófonos. La posibilidad de grabar la

voz, claro, desestabiliza las imaginaciones verbales de finales del siglo XIX y comienzos del XX; si este es el caldo de cultivo de las psicofonías, también lo es de la fonética prescriptiva, los *listening* de las clases de inglés y las imaginaciones de la poesía que llevarían a cosas como los gritos en el MoMa de Yoko Ono o las técnicas vocales de Joan La Barbara. Los pájaros-poetas de Bergamín quieren jugar con los fonemas fuera del mapa sonoro de las cinco vocales del castellano. No hablan humanamente: cantan por fuera del cierre de los significados. Vuelan, y señalan la exorbitancia de lo humano. Ese más allá, donde podría ser una cosa colectiva, acercarse a la luna, otra vez por la textura modificada del cuerpo que puede hacer algo más que las vocales y consonantes designadas por cada lengua.

En el momento contemporáneo, en el que el trabajo artístico con la voz atraviesa varios campos, hay pájaros en las artes escénicas, las performativas, las propiamente poéticas y hasta las visuales. Adelaida dice que «vive y trabaja en la luna». Parte de la música y atraviesa todas estas tradiciones de trabajo con la voz, me parece, pero opera en su concierto, desde el instrumento optimizado de su cuerpo y aparato vocal, una suerte de lamento que transita este espacio pájaro: melodía y belleza que, por momentos, se hace gritos. Es un canto un poco de maestra de ceremonias: abre a quienes la escuchan juntas la experiencia vibracional del sonido de la boca ajena; modifica así las medidas de los cuerpos, y genera, por la escucha, a nuestro otro cuerpo vocálico, nuestra otra caja torácica. Ahí está, generado con la atención, permitiendo descansar de la persistencia de lo propio, ese otro cuerpo sin carne. Confundiendo, en todo caso, por la escucha, las zonas de nuestro interior que presuntamente conocemos.





El orden del mundo no siempre fue el orden del mundo. Pensando en algo poco remoto: hasta principios del siglo XX d.C., los niños de occidente no contaban con un universo textil propio. Iban por ahí sin repertorios de género, en la indefinición, hasta los siete u ocho años. Luego se convertían en adultos en miniatura textil. Fuera del cierre *insider* de las culturas humanas, aunque el encuentro histórico con otras especies ha tendido al dominio –si no a la violencia–, la exclusión efectiva de los animales no domesticados de los asentamientos humanos es, en concreto, un fenómeno relativamente reciente. La ruptura con todo lo que huele a rural, y particularmente con los complejos vínculos interespecies, acompaña a los procesos de urbanización e higiene del siglo XIX y a sus nuevas definiciones del espacio público. Pero parece estabilizarse en el siglo XX: es entonces cuando, gradual y aproximadamente, se consuma el despeje de los espacios y paisajes de interacción humana de sus *outsiders*.

Sin embargo, antes del marco de modernidad que guía el pensamiento-túnel del siglo XXI, en una temporalidad mucho más larga, sobre la que se sitúa Mourae, la gran mayoría de los humanos no viven en fincas nobles ni en núcleos urbanos. Operan en un diagrama relacional que incluye plantas, hongos, agua, oscuridad, bichos y mamíferos, se ensamblan de manera cotidiana con la posibilidad de lo otro no humano. Se abre el universo mitológico. Mouras, barruguets, momotxorros y demás criaturas, (un poco pero no lo suficiente humanas) dan cuenta de esta relación y operan de *médium* entre prácticas, afectos, órdenes, *aisthesis* distintas a la cultura dominante. Pero, –si acaso lo permite la experiencia personal de la Guerra Civil española– el relato siempre es más o menos el mismo: les nacides en las décadas de 1920 y 1930 suelen ser los últimos que conocen realmente bien estas historias. Salvo que se active la operación de rescate. Esto hace Mourae.

Mourae aparece con una estética que, enlazando con otras figuraciones trans-feéricas recientes (pienso, por ejemplo, en *El hechizo del viejecito* de Jovendelaperla y Berenice, o en el proyecto musical Manel de Aguas, o en Élan d’Orphium y Belial), actualiza la posibilidad humana de ocupar su otro. Aquí, desde una zona gallega: las mouras. Una suerte de humanas-otras “estrañas, hermosas, ricamente vestidas, tanxendo instrumentos e contemplando grandes tesouros”

(Quintía Pereira, 2005, p.15)² que viven en el espacio no tomado por los humanos (bajo tierra) y se vinculan con una temporalidad que es inaccesible desde el discurso e irrastrable desde la historia (pues exorbita los registros escritos). Las mouras existieron antes de la gente, según Mourae en *Megalito* “nos xa estabamos aquí antes de que pensaras vir”, hicieron sus dólmenes en un pasado remoto; a la vez, las mouras existen, en remoto, pero en presente, aún allá donde la posibilidad humana común se aleja de su hábitat. En la oscuridad, el oro y el agua. Y, si acaso hay voluntad de contacto con un humano al uso, bajo la forma protectora de una serpiente (*Serpes*).

La transposición corporal de lo humano fuera de sus códigos normativos hacia la hiper-y-postproducción pseudomamífera, por un lado, estimula la actividad sensorial al desafiar los contornos de lo conocido. Al mismo tiempo, me parece, lleva a un lugar algo contraintuitivo: en el pasado remoto de Mourae y sus mouras veo un mundo de sencillez y misterio que nunca tuvimos las que hoy estamos vivas. El misterio, hoy, me parece necesario para concebir que podremos disentir y hacer vida fuera de las cajitas identificadoras del capitalismo de datos. La sencillez a la que me desplazan, tiene una textura nueva y mutante, y resulta de mayor inquietud: si no la ha conocido mi cuerpo –como cuerpo muestra de todes les que no conocen realidad adulta sin sobreestimulación capitalista–, ¿será el otro cuerpo el que lleve a ella? ¿no es algo así a lo que se refiere el “cuerpo vocálico” de Connor? El cuerpo sustituto al que llego desde la recepción de la voz de Mourae: en su escucha, me convierto. Salgo de mi cuerpo, miro el mapa del mundo y me reinserto en el cuerpo otro, el de la moura, que activa performativamente la memoria del enigma del encuentro humano que mereceríamos con eso que nos excede. ¿Será todo ya avatárico porque la única vía para imaginar el futuro del mundo es imaginarlo sin la epidemia ecológica humana?

2 “Mouros e mouras Na procura de nós mesmos”, de Rafael Quintía Pereira, en *Actas das V Xornadas de Literatura de Tradição Oral. Os mouros e as mouras: máxicos enigmáticos da mitoloxía popular*.

Ser una moura logra oponer una alternativa a la presión de uniformidad esteticien de nuestra época –invocando el hecho verídico de que lo que se piensa que define lo humano no lo definirá para siempre–. Logra un poco reducir el estrés de la crisis económica permanente –las mouras parecen siempre tener tesoros, perfecto– por un momento. Megalitos que una hace, serpientes que una es y tesoros que una tiene: situados sobre el presente urbano, generan un aura de ajenidad y lejanía temporal, y apuntan a la necesidad de medir los tiempos no en el marco de Cristo, sino geológicamente. Se va del “canta conmigo para ser más eterno” (*Pente*) a la monstruosidad colectiva (*Serpes*) y al tiempo de tribus ¿por venir?, pero el viaje en más se dirige a la ruina (*Tesouro*) y a lo opaco (*Poço*), donde, tal vez, como han dicho tantas veces Agamben o Benjamin, se encuentre la clave para retornar a la experiencia. La pregunta sobre si esa experiencia incluirá una versión de lo humano, al fin despojada del parque de atracciones *insider*, más cercana a lo mourae, o una versión de la ecología terrestre, de plano, sin lo humano, no se resuelve.



Tarta Relena comienzan la explicación de su proyecto creativo con *Crit premonitori*, una canción construida sobre el retrato y la reflexión del instante vital antes de un giro de guion: “Una gota serà desbocat quan el got sigui ple, però és tan ínfim l’espai que ocupa una gota”. Ese momento en la no-ficción de cada uno en el que todo cambia, la gota se sale del vaso y, aunque no sabes qué, percibes una especie de anagnórisis, intuitiva y de bajo perfil: todo va a cambiar. El mantra se puede alargar lo que necesites para aceptar el cambio “trágico” que toca. Esta vez, quizás, ¿por el canal melódico del sosiego? Si pudiéramos tomar esta parte de la caja de herramientas de las prácticas espirituales contemplativas, los cauces de la alteridad del siglo XXI serían seguro otros.

Las temporalidades que Tarta Relena construyen en su disco suenan, principalmente, a Edad Media. En la Edad Media, los sistemas de interpretación de la vida basados en la predeterminación y el hado (*fatum*), en la fortuna y en el mérito responsable, convivían de forma ecléctica. El remix *fatum*-mérito de la tradición cristiana medieval, en fin, llenaba los corazones de altibajos y de temores, al tiempo que dejaba muchos huecos para el misterio y la herejía. Como estructura conceptual, cabe especular su supervivencia sin balance en los eslóganes del sueño americano del siglo pasado –“*fake it till you make it*”, “*the sky’s the limit*”, etc.: todo volcado a la obligación de esfuerzo y éxito–. La recuperación del destino como “lo que sabes que va a suceder y solo puedes aceptar” que refieren Tarta Relena resulta, en la agencia relacional que plantea con la tradición de un occidente menos monolítico, liberadora e interesante.

És *palabra* busca ahondar en “las consecuencias imparables de las cosas”, dicen. Las cosas ajenas al control del yo, cosas que piden ser observadas y atendidas, sin ansia, sin dominio, como un río cuyo cauce podría haberse respetado. El destino, pienso, es también un concepto que oponer a la irresponsable responsabilidad cultural del *laissez faire* que marca las subjetividades del capitalismo global. Creo que, al fin, Tarta Relena traen al universo de las músicas populares y las texturas musicales electrónicas los cantos de raigambre y tradición religiosa no solo en su “grano” vocal o en su folklore visible, sino en su fuerza espiritual.

Tamarindo, que según refieren Tarta Relena condensa los elementos simbólicos del disco que presentan, hace un grano de la voz al revés –como otra versión del mundo– y plantea una escena de

estilo pastoril que supone, de hecho, un planteamiento de los elementos básicos de la tierra como agencias que están ahí. Que siguen (que habrían de seguir) su curso más allá de la farándula contemporánea: el sol, la sombra, la semilla, el árbol, el agua, los peces, la cierva.

*yo-o planté un árbol / semi-illa de tamarindo /
esta-aba debajo de un pozo / oh-oh-oh-oh junto a un pozo /
yo-o miré en el agua / el árbol que se reflejaba / la ca-ara
me lavaba / oh-oh-oh-oh en el agua / el po-ozo dio peces
/ y el á-árbol buena sombra / oh-oh-oh-oh dio peces / oh-
oh-oh-oh dio sombra / un dí-ía junto al pozo / llegó-ó-ó
una cierva / se desposó en la sombra / y-y-y parió solita /
oh-oh-oh-oh fueron cinco / ci-i-inco cervatillos / y cua-atro
bebieron por la sed de su madre / el árbol fue tumba del
quinto cervatillo / oh-oh-oh-oh el árbol / oh-oh-oh-oh fue
tumba / un gorrión pequeño en su canción lo advertía / oh-
oh, la vida es breve, la sed y el gozo infinitos / los pe-eces
pesaban / la-a moneda de plata y hacia el fondo nadaban
/ oh-oh-oh-oh del agua / y-y-y en lo profundo, la se-e-ed
decía / oh-oh-oh-oh qué buscas? oh-oh-oh tú qué buscas?
/ yo-o planté un árbol, semilla de tamarindo / oh-oh-oh tú
qué buscas? / oh-oh-oh qué buscas?*

La clave de los elementos y su entrelazamiento y circularidad es la clave; no la linealidad histórica, sino los puntos de fuerza articulados del pasado. En parte, los aurales (como la entrada de *Tamarindo* al castellano del revés). *Es pregunta* en conjunto recrea, con una diversidad plurilingüística inigualable en el ámbito de los trabajos verbales con melodía –esto es: en el campo más común y popular de todas las artes con trabajo lingüístico, la música con letra+voz–, diferentes escenarios dialógicos en los que el mundo insiste en la persistencia de las realidades externas al yo. La impredecibilidad de las cosas, y el misterio sencillo de las narrativas planeadas, se encuentran con una propuesta de apertura a la escucha polígota y vocálica. No hay separación entre contenido y forma, sino composición.

En particular, en relación al uso de lenguas, Tarta Relena compone una alternativa de paisajes lingüísticos que pone entre paréntesis –o interrogantes– la insistencia en la homogeneidad de la modernidad que particularmente concierne a las políticas lingüísticas. *Fuck la RAE*, pero distinto a Yung Beef. Ya llevamos siglos penando los procesos que desde finales del siglo XVII persistieron en el borrado del *continuum* lingüístico de las lenguas romances.

Tarta Relena deshacen un poco el camino, juntando en su disco variaciones del judeoespañol (lengua derivada del castellano medieval hablada por las diásporas ladinas), el catalán, el italiano, el castellano, el latín. No se trata de una caracterización regionalista, sino de una exploración de la ganancia de sentidos que hay en los sonidos, y que fuerza a tenderse hacia la escucha, que atiende al hecho de que las lenguas no solo significan, sino que también suenan. Que nos dice que las voces pueden abrirse, y que, ¿qué pasa si una frase te la dicen silábicamente repartida entre dos cuerpos? Algo de la asociación emisor-mensaje de la modernidad se rompe cuando una voz se divide entre dos cuerpos; mucho de la asociación significado-significante se rompe cuando se dispone el entendimiento y la ficción de los diccionarios al *continuum* entre catalán, castellano, italiano y judeoespañol. Donde hay poliglotismo, hay necesariamente un misterio. El trabajo desde la vocalidad y en la intercomprensión de las lenguas romance apunta a la posibilidad de no entender del todo como el punto cero de la condición lingüística y, por tanto, de los relatos sobre el pasado. El espacio vocálico de Tarta Relena permite ganar en tolerancia y en preguntas, y su mundo simbólico recoge aún la posibilidad de un occidente pequeño, en minúsculas, popular, contemplativo, extraño a sus procesos capitalistas e imperialistas. Por el sonido, el centro desde el que uno imagina que comunica se mueve. Más a lo profundo de los pulmones, en esa ese que no existe en castellano, en la boca de una serpiente que soy, por debajo del agua.



*Canté jaberass de cobre
Y más que cante fue hechizo.
Clamé misera al Gehena
y solo tuve presidio.
Y solo tuve presidio.
Yo te invoqué con verdiales,
canela negra y suicidio*

Así comienza la jaberass “Belial” del poeta Jonathan Heredia Jiménez en su *Un estudio sobre la teúrgia* (Cuadranta Editorial, 2021). Apenas entra Belial a escena y todo lo envuelve el ulular psicofónico de una sierra (literal, de las de serrar) frotada como un violín; es un sonido totalmente quejicoso e imparable, muy increíble, como el del viento cuando hay tormenta sin lluvia, es decir, el de algo invisible y formidable apareciendo sin parar.

Todo se hace mortecino entre eso, la penumbra y el humo: inestable e inexacto, desbloqueado, nada compacto, íntimo y siniestro. Esto se sostiene por su propio peso, como si el espacio entero lo inundara un mucílago, un flujo denso y hechizante de energía ritual, una ciénaga transparente de la que empiezan a surgir cosas.

Surge una presencia en enaguas, cual fantasma victoriano, que deja ramilletes de romero y hierbabuena todo en rededor de una estrella de ocho puntas, un octógono inquietante cuyos vértices el ente ha empezado a llenar de sal. Luego lo va confesar, pero es evidente antes del *spoiler*: aquí están Kazuo Ohno y La Argentina, están el quejío, la jondura, el *butoh*, la sangre vieja y el quiebro vivo de una mística espectral.

De una teúrgia, o sea, de una magia misteriosa, o sea, del mesmerismo secreto que desplaza lo simbólico a través del cuerpo. Un cuerpo que se convierte en la aparición de lo que él no era, pero ahora sí es: el travestismo de carne y sentido en el que estas jaberass están consistiendo. «Como hacer magia tradicional con los ingredientes que tienes por casa», dirá Belial que quería.

*En un corrillo de brujas,
yo te conté mis secretos.
Tú me dijiste tu nombre,
yo confesé conocerlo.
Yo confesé conocerlo.
Por eso puedo llamarte
y desvanecerte, si quiero*

Así sigue. Dentro del círculo de sal, que invoca lo que no deja huir, este espectro cananeo de brillo luciferino, termina de tomar forma. Se ha compuesto sedosa y cargada, enhiesta, una figura condecorada de satén, que se mueve como paralizada, es decir, como si algo la moviera, a veces con sus propios brazos y otras con otros, meciéndose o retorciéndose sin nunca derrumbarse.

Se ha construido a sí misma una imagen que se ha dado cuerpo, y la sierra sin parar de ulular, y el conjuro sin parar de conjurar, esto mismo que, de esta manera, va a llegar a su final: la aparición coge un óvalo rococó, como de esa madera tallada y dorada al agua con la que se hacían en la España señorial los marcos de los espejos, y lo eleva con gesto “pluscuamsolemne” hasta insertar su rostro, y anudarlo a su cabeza, y observarnos así, y dejárnosla observar, por fin completa.

«Qué duro romper esta dimensión con palabras» dice luego Élan D’Orphium, el exquisito ser feérico que le acompaña al terminar. Hablan de lo que ha ocurrido: la jabera es un palo pregonero, ¡Viene de vender habas! Y nace del verdial malagueño. «¿Te disocia?», le pregunta Élan; «Claro». Aclaran también que las hadas, en el ciclo artúrico, les revelaban a los caballeros sus verdaderos nombres tras sus gestas.

Y lo más importante: ¿Qué pasa cuando se pasa de figura a figurín, de persona a personaje, en escena? ¿Qué ocurre cuando no hay bambalina en la construcción de la ficción posible, y eso es la obra? Dice Belial: «Yo lo que he hecho es juntar cosas que me gustan mucho, y voy a hacer un *show*, y soy travesti». Y así acaba:

*Mira que siempre dijeron
que pactamos con lo Malo
y yo nunca les creí.
Y ahora yo mismo te llamo.
Y ahora yo mismo te llamo
sin usar puñal ni sangre.
Te llamo con seguiriyas,
hierbabuena, amor y hambre*

Qué ambición y qué talento hacen falta a veces para no caerse al suelo. En este *Dusted* hay de ese riesgo, de un funambulismo escénico que avanza, avanza y avanza a solas y en equilibrio, al filo de sí mismo, feroz y espléndido, *glam*, rocambolesco y denso, con un *contour* a contraluz de siluetas de tul. Luce a vodevil absurdista, a desacato *camp* en formato de *spectacle variété* menos por la variación que por el desparpajo o por el ridiculismo teatral de todo; es excesivo y es sobrio a la vez, lo cual está muy bien, y de una incoherencia contumaz y formalista. Hay mucho texto, muchísimo, es una cascada en soliloquio de aforismos y susurros, imparable, que anuncia con regodeo y un constante autoplacer, una reflexión tras otra: «Vivir la existencia como un hecho, no como un proyecto».

Me recuerda al instante a *Queer Hotel*, fugaz obra escénica de un colectivo homónimo logroñés a la que tuve la incomprensible fortuna de asistir en persona: «El amor no se merece», «La uña es el tacón de la mano». Desde aquí les mandamos un beso y una flor. Surge la sospecha de si la disidencia de género, puesta a recitar entre baile y baile, se coagula de inmediato en una constelación de lemas, de frases, de apotegmas, de conclusiones decantadísimas y un poco lapidarias, pero también como frescas y que te guñan el ojo. Aquí la *performer* luce invencible, *fierce*, pero también sutil y pomposa, como una pantera sinuosa hecha de rayos de luna y polvos de talco. Hay que desafiar las normas y hay que ganar ese desafío: si no hay riesgo de perder, sería un poco falsa la cosa. En esta pieza estallan desde monólogos à la Segismundo hasta solos de guitarra, panorámicas forestales, columpios secretos y escaladas imposibles por escaleras en el aire que llevan a la alegría, que es lo que dijo Cortázar cuando vio bailar a Nijinski: enormísimo cronopio y -se podría añadir- fama sin parangón.

Pues en esto de Flores&Fresno (y compañía) te estalla un dramatismo ansioso y una pesadumbre perfumada de sombras y de verbo: todo el tiempo te mece en un bamboleo un poco punzante de deseo muy en forma, pero, a la vez, insatisfecho, con un *display* tenebroso y sexy, austero también, cual bóveda cisterciense. Víctor Hugo, en el segundo volumen de su *L'Illustration*, decía que «Un pedestal es un pequeño espacio rodeado de cuatro abismos», lo cual siempre me hizo pensar que un altar es una simpleza en la que no hay nada, pero ocurren cosas y que eso es lo sagrado,

y es que «El cielo es triste y bello como un gran altar», como confirma Baudelaire en su *Harmonie du soir*.

En *Dusted* sin duda hay cielo nocturno como el de un concubio somnoliento extremadamente compinche, al menos en su intención (que se la ve entre las rendijas de este libreto en celosía), con a veces el *vibe* de una fiesta de pijamas en la que cuentas confidencias bajo la sábana linterna en mano, y otras una ceremonialidad procelosa y grandilocuente y por eso mismo frágil, como si tuviera el alma de porcelana, encaramada a un proskenio construido *express* con más plataforma en los botines de la que sería prudente o verosímil.

Al acabar y leyendo el poso que ha dejado el beberse esto, como una adivina lee el fondo de una taza de té, se medio ve el contorno de una pregunta (no tanto de una respuesta), sobre qué será eso que se invoca cuando se encarna un poderío que no nace de lo que se hace, sino de lo que se es. Arte *look at me*, en el que la soberbia celebración de una presencia se traduce en que debajo de la máscara, haya otra máscara, como en una *matryoshka* escénica perfectamente hueca, estrictamente cortical, sin núcleo, pero con corazón, o al menos sangre corriendo por sus venas, o sea, por la superficie ilimitada que su atrevimiento promete.





El público quizá aún no lo sabe, pero esta película, en cuanto empieza, se ha visto entera. No porque esté comprimida, ni acelerada, sino al revés: porque va a ser un principio (¡un principi!) lento y sostenido, inacabable hasta el final. La imagen en pantalla es un escamoteo semifurtivo de amagos, de tientos, de chequeos sin motivo aparente; una colección de gestos catafóricos que de inmediato recuerdan al *footage* de ensayos de danza o de audiciones, donde a veces se ve a bailarinas extremadamente concentradas estirando con la mirada perdida o, mejor dicho, muy fija en algo interior que sólo ellas saben. Lo mismo con las gimnastas olímpicas: se aprietan el moño con la mente en otra cosa, se recolocan las mallas en estado de trance, completamente disociadas hacia el porvenir inmediato que de ellas depende. Es un jeroglífico corporal, tan imposible de desentrañar como obviamente cargado de un sentido escondido.

Todo está grabado muy de cerca, como al detalle, pero sin precisión, o sea, no tanto acentuando algo particular sino, más bien, quebrando el plano general. La sensación es la misma todo el tiempo: suelo, regletas, notas, llaves, un cartapacio indescifrable, el chándal, la otra cámara (se turnan), el suelo otra vez (importante), una mesa, un libro de Italo Calvino, una ventana a una calle normal. Todo así. Mar se prepara, zanca el espacio y lo deambula como a la vez serenándose y cargando la energía, que es lo que hace la gente que está a punto de hacer algo. Calienta la voz con escalas estridentes, hace flores con las manos (y palomas, y recuadros), se nota que está *ready*: calienta, que sales.

Pero todo esto sin prisa y como relamiéndolo en sí mismo. Me recuerda de inmediato a una pieza, brillante, de Bruno Beltrao, *H2* (2005), en la que bailarines de urbanas hacían *pre-power*, que es el marcaje casi inconsciente que uno hace con las piernas para acotar un espacio y preparar ángulos e inercias para arrancar a volar, *powermove*, pero ahora al revés: era un *pre* que se alargaba hasta el final y que, en lugar de acotar, se expandía, e inundaba un espacio inmenso, y se volvía la antesala de sí mismo, como plegándose en un origami estructural de formas antes nunca vistas. Una preciosidad. Pues esto igual: la cosa va, que va, que va, que va a ir, que va, y ahí está, yendo, o sea, ya en alguna parte, y lo están grabando. Sueña *Menuda*, de Serrat, que si eso no pone a tono ya me dirás qué sí.

Hay muchísimo de epocal aquí, o, mejor dicho, de generacional, si es que no es lo mismo. Me resulta un icono de tantas cosas

cercanas: un ejercicio formal impoluto, y en este caso logrado, con mucho de exigente y muy poco de fácil, un *arte povera* de belleza mental y glamour sin pretensiones que, de repente, hace *click* y funciona y se hace infinito, que es lo que ocurre cuando te das cuenta de que el lugar hacia el que esto iba es el mismo del que venía, como una escultura en movimiento, como un ambiente secuencial, sentado en su propio regazo.

Sin duda, cumple lo que promete en esto del arte procedimental, o procedimentalista. Algo muy científico, por otra parte: comprometerse con el resultado si es que se cumplen unos protocolos. Poner el saber después del hacer implica tomar por criterio lo nuevo. Priorizar potencia sobre contenido, método sobre forma, acción sobre intención, búsqueda sobre resultado. El nacimiento permanente del ejercicio continuo de dar espacio a una posibilidad, sin saber -aún- a cuál. Y que eso sea la obra: *Duración, dureza*. Claro, porque durando se endurece, esto y todo, y porque cuando lo entiendes tú has cambiado, pero esto ya era así, como todo también.

Con esta pieza maravillosa hay que empezar por el final para poder decir: ¡Ay, si el arte siempre supiera ser así de real y de vivo, de simpático y lindísimo como el de Elaine al cocinar! Y si se empieza por el principio, pues qué bien comienza un domingo, si es con un aperitivo y un no saber qué va a pasar. Pasa que nos invitan a sentarnos, en deliciosas mesitas cuadradas de ajedrezado rojo y blanco, *scacchiera rossa*: si por algo vale la pena morir, que sea por seguir comiendo en mesas bajas y sillas con respaldo, frente a la barbie y el terror del equilibrio en taburete y barra. Elaine nos invita y acomoda educada y pizpireta, con una formalidad juguetona y una elegancia cariñosa; se la ve iridiscente de acá para allá, siempre dejando una incógnita muy, muy, muy sutil de cuánto hay de personaje y cuánto de una nueva amiga, cuánto de obra y cuánto de comilona en familia (que esa es la gracia). Nadie evita sonreír.

Está empezando a emplastar masa de patata cocida junto con huevo, harina, una pizca de sal y dos tacitas de agua caliente. El movimiento es totalmente hipnótico y prestidigitador: lo bordea simétricamente, en clipeo ovalado, como una *mandorla* románica, coge harina y vuelve para atrás, la esparce desde las manos en lluvia, amasa, dobla un lado, luego el otro y repite. Todo esto por entre un contoneo zalamero y un canturreo distraído, que de nuevo una no sabe ya si es de verdad o más de verdad aún, parte del guion o de la experiencia, porque ambas cosas se están emulsionando entre sí, como el orbe de *gnocchi* en bruto que ha quedado. Armada de un tenedor, divide con decisión y aplomo dicho globo tubercular en dos hemisferios, cual Tratado de Tordesillas culinario, lo que comienza una división exponencial y compartida: pide ayuda a una persona para repetir el proceso con cada mitad, y luego a otras dos, y luego a otras cuatro, en catarata algebraica hacia la cháchara distendida de cocinar juntas un domingo. El «Arte = Vida» estaba aquí.

Te vas enterando de lo que cocina cada cual en su casa: canelones multitudinarios, carbonaras sin nata (¡importante!), porotos con riendas (plato mágico chileno que junta alubias, calabaza, cebolla y espaguetis); antes de que te des cuenta están charlando, felices, gente de todas las edades, lugares, gustos y formas, como si eso fuera fácil de pretender o, ni mucho menos, de conseguir. Los *gnocchi* finales se miden a pulgar, lo cual da una medida perfectamente aleatoria y nada estandarizada, pero rigurosamente exacta al cuerpo de quien

te ha hecho de comer. La receta, por supuesto familiar, viene de *Castellammare di Stabia*, nombre tan bonito que da ganas de llorar; Elaine está reconstruyendo una tradición, lo cual muestra con precisión cómo funciona la coreografía, que es que, al repetirse, no copia: revive.

Hay que esperar mientras se cuecen los *gnocchi*, que hacen de metrónomo inmejorable para un bailecito ligero y gustoso que ya de por sí a una le calienta el corazón. La cosa es que no se sabe si hay música o no, o iluminación de más o si es que esto es así. Todo te lo encuentras, de repente surge y dices ah claro, está sonando esto, y es una *canzone* napolitana o un *vals* delicioso, un-dos-tres, un-dos-tres, un-dos-tres, lleno de harina y alegría, o una reprimenda dulce, pero firme (mano de hierro con guante de seda), sobre usar orégano en vez de albahaca (*¡basilico!*, perdón) o un piano (*O Sole Mio*) que era imposible saber si estaba ahí desde el principio. O una fotografía atesorada de una abuela queridísima sobre la que el tiempo se ha puesto amarillo hace ya.

Hay tres tipos de recuerdos, aprendemos: recuerdos de vivencias, recuerdos de ausencias (lo que no vivimos, pero nos llega) y recuerdos de cuerpo, o sea, antirecuerdos, es decir, lo que nos transporta de nuevo allí, *gnocchi* con tomate y *mozzarella*, con opción vegana y sin gluten, pero exactamente el mismo amor. Brindamos por la familia, por los recuerdos, por las amigas, por los domingos y por las mesas grandes y llenas. Nos encontramos la receta debajo de la silla (¡una patata por persona!) y por supuesto, por fin, comemos, que hay para repetir.



Diferentes espacios culturales independientes de este país reclaman hoy una gestión comunitaria de los equipamientos en Artes Escénicas. Esto no solo implica la participación de la ‘ciudadanía’ (¿a quién se le permite serlo?) en la elaboración de los programas, sino que la artista de forma inversa, participa también de la mediación con el afuera, con los mundos, con otros cuerpos. Alejándonos de ciertos sectores de la gestión cultural, diremos que la artista puede expandirse más allá de su objeto y que su práctica de investigación es también mediación. La artista debería ver el potencial político del compartir. Y también, en algún momento, debería desaparecer para que la mediación ocurra sin ella, sin el objeto original, para que otros cuerpos se empoderen de la herramienta.

ADELAIDA propone decir nuestros nombres en voz alta. Parece que la plástica de la voz, el timbre y el tono, habla ya de nuestras personalidades. Adelaida viene de la lírica y de la ópera. Está interesada en encontrar experiencias performativas que no sean estrictamente canto, como hacer sonidos de animales, de insectos o el irrintzi. Implica su cuerpo para transformar la voz, buscando alternativas más allá de la técnica. Le interesa entender la voz como un idioma y los códigos vocales como constructores de idiomas. Nos propone componer una partitura colectiva con un looper. Lo hacemos poniendo voces a gestos o dibujos que hacen otras personas, construimos sonidos en colaboración. Resultan composiciones musicales vocales que remiten a paisajes, naturalezas extrañas, cuerpos perdidos. Alguien dice que se ha imaginado una cueva.

BELIAL es Espíritu Santo y arrebatado. Habla mucho de la fantasía como si eso fuera un collage gigante de referencias históricas, plásticas de lo divino en un cuerpo travesti. Con un toquecito de liturgia y otro de magia. Belial se desborda en su propia pasión. Pienso que su investigación artística es casi arqueología. Utiliza el travestismo como invocación, pasando por el cuerpo a las diosas, las artistas originales. El cuerpo travesti invoca, médium de otras que ya fueron. No solo invoca a las artistas originales, sino también aquellas que imitaban a las artistas originales, otras que fueron como nosotras. Belial nos pone a practicar palmas durante dos horas. Estamos aquí, aprendiendo a palmear. Eso es. «Cogemos un fandango y vamos a pasarlo a soleá». Es otra cosa solamente porque ella lo enseña. Puede enseñar lo que quiera sin que haya una mediación queer por en medio ni nada parecido. Ella es la mediación.

MOURAE dice que souvenirizar la mitología es una estrategia de derechas. Y si lo dice Mourae es porque es verdad. La artista revisa la mitología del pasado junto a las estructuras de la música tradicional gallega. Encuentra en la leyenda paralelismos con la actualidad que le ayuda a imaginar otros futuros. Mourae me recuerda la necesidad de volver a presentarse, representarse, para poder hablar de cosas que de otra forma no podríamos. De la urgencia en colarnos en un plano de semi-ficción (quizás nuestros cuerpos también lo son) para cambiar el relato, usando otros relatos antiguos, mitos alimentados de verdades. Ella propone revisar la mitología catalana desde una perspectiva queer y pienso en les dones d'aigua, que son como nosotras, seductoras y peligrosas y los hombres no pueden decir públicamente que se bañan con nosotras. Su práctica tiene augurio y profecía mezclado con chisme y rumor, cosa que desata la crítica política y corrige el sentido de la historia.

MAR REYKJAVIK comparte con nosotras una herramienta fundamental para su trabajo: la traducción afectiva. Tratamos de traducir cosas sustituyendo la efectividad por la afectividad. No es desdoblar la palabra, sino que es dispararla. Subvertir lo genérico a través de la interpretación afectiva. Tenemos que decir la palabra que nos resuena al escuchar una anterior en forma de cadena. Asociamos las palabras por afectos, la voz de quién la pronunció. La relación entre lenguaje y la traducción afectiva, me hace pensar que se necesita de la comunidad para hacer y deshacer las cadenas, entre todas nos acordamos de la historia. ¿Serán estas traducciones afectivas los cuentos, los recuerdos, las películas imaginarias? Estas traducciones son canales de lo poético en la suspensión de los códigos hegemónicos del sentido. El espacio de lo no entendible, es el espacio de la disidencia y seguramente el lugar más orgánico para nosotras.

Me encontré a Eugene y a Fran en el taller de ÁLVARO y DANIEL. Tuvieron una convocatoria muy bonita y cálida, el tejido de la ciudad respondió al llamado. Qué bonito ver a una comunidad activa. Su investigación aborda diferentes ejes temáticos como el deseo o la propiedad privada, apoyándose fuertemente en el fenómeno LGTBIAQ+. ¿Es el deseo narrable? El deseo pone en marcha una serie de performances que tienen que ver con el relato, es decir: cómo nos relacionamos con el objeto de deseo y qué narración se desprende de ello. La fantasía, precisamente, la definen cómo esa pulsión narrativa frente al objeto. Pienso en el peligro que se avecina, cuando ciertas formas estéticas de la heterosexualidad quieren ocupar nuestros espacios. Pienso en la sexualidad queer como un espacio de conflicto, no para nosotras, sino para la hegemonía.

ELAINE dice que lo bueno de los gnocchi es que al hacerlos empieza una sola, pero a partir de un momento la receta convoca otros cuerpos, se necesitan más manos para seguir con el proceso. Ella se pregunta cómo trabajar con la intimidad del comer en relación con la memoria, como el álbum de fotos familiar que se saca en la sobremesa. ¿Es posible ficcionar algo que nunca ocurrió? Elaine usa la dicotomía entre lo cotidiano y lo extraordinario como espacio disparador. Se fija, por ejemplo, en una señora de la calle Valencia que nos espía desde su ventana, detrás de la cortina. Trae la teatralidad a un espacio común, bordea los límites de la representación y busca los espacios del medio. Le gusta que el espectador se olvide que estamos en una obra de teatro, y de repente ella activa la teatralidad para desestabilizar esta experiencia.



Conversación entre las artistas de las jornadas y Noela Covelo Velasco.



X Jornadas Escénicas Injuve
ELÉCTRICAS UTOPIÁS EN LA NOCHE PÚRPURA
Del 22 a 27 de octubre de 2024
En La Casa Encendida

COMISARIO

Fernando Gandasegui

ARTISTAS

Tarta Relena

Adelaida

Belial

Mourae

Mar Reykjavik

Álvaro del Fresno y Daniel Flórez

Elaine Grayling

TEXTOS

Paula Pérez-Roda

Mar Valyra

Sara Manubens

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Andrea González Garrán

FOTOGRAFÍA

Jorge Anguita Mirón

VÍDEO

Amapola Creativa

ORGANIZA

Instituto de la Juventud

Directora General: Margarita del Cisne Guerrero

Directora de la División de Programas: Tania Minguela Álvaro

Jefa de Área de Creación: Lorena García García

Jefa de Servicio de Creación: Mercedes García García

COLABORA

La Casa Encendida

DL: M-14888-2025

NIPO papel: 160250109

NIPO online: 160250114



FUNDACIÓN MONTEMADRID
LA CASA ENCENDIDA



X Jornadas Escénicas Injuve
ELÉCTRICAS UTOPIÁS EN LA NOCHE PÚRPURA
Del 22 a 27 de octubre de 2024
En La Casa Encendida

COMISARIO

Fernando Gandasegui

ARTISTAS

Tarta Relena

Adelaida

Belial

Mourae

Mar Reykjavik

Álvaro del Fresno y Daniel Flórez

Elaine Grayling

TEXTOS

Paula Pérez-Roda

Mar Valyra

Sara Manubens