

todo caso, cuatro personas, actores, intérpretes, personajes o como demonios quieran ser llamados, que daban toda la sensación de ser ellos mismos y se progran imprimir al espectáculo (dirigido por Jan Lauwers) un ritmo de locos que no permite al espectador meditar demasiado, ni falta que hace. Tiempo después, ese ritmo sigue cosquilleando por los rincones de nuestra sensibilidad. En escena: Simone Moen, Afra Waidhor, Erick Clauwens y Mark Wallens.

„Está sinopsis, invertida que figura

Esta sinopsis invertida que figura en el programa de *Incident* habla por si sola. Lo demás hay que verlo.

que vino.

"El final de *Incident*: una mujer llamada Simone permanece de pie, delante de una cortina, cantando la-la-la. Con toda convicción, y con una creciente intensidad, sigue repitiendo esa misma sílaba. La música de fondo está compuesta por mil ecos de su propia voz. Una mujer y una voz."

"La parte central de *Incident*: un pesado saco de boxeo cuelga de una cadena y es puesto en movimiento. Se balancea peligrosamente, formando círculos; los actores corren delante o detrás en una salvaje huida, con el fin de no ser golpeados. Peleando y agotamiento. Siempre diferentes relaciones, imágenes que cambian siempre."

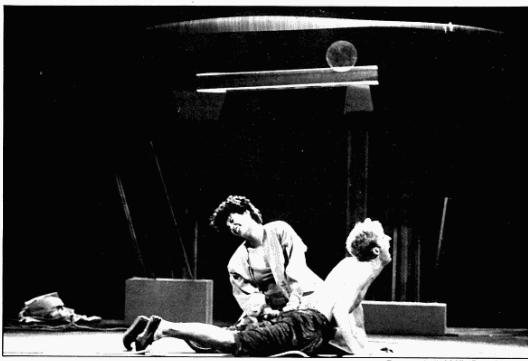
"Y, por fin, 'la palabra', el co-

"Y por fin 'la palabra', el comienzo de *Incident*: Una mujer lee por el micrófono una serie de definiciones de amor en francés, ilustradas con gestos estereotipados de ternura que han

recuerdos de infancia que han perdido todo significado". El efecto de los mismos gestos junto con un acompañamiento masculino termina también con un fracaso del cliché. Para Epigonen, el lenguaje teatralizado es el lenguaje escrito ni en el lenguaje hablado. Lenguaje, para ellos, quiere decir: la imagen, el sonido, el grito emotivo. En Incidente las definiciones aprendidas del propio principio terminan en el obsesivo canto del la-la-lá del final..."

“Negro seco” y Royal de Luxe

Ya en su recta final, el Festival de Granada presentó Negro Seo, producido por el Centro Andaluz de la Música, que en sus casas ver "El Público" n.º 32), y se clausuró con un espectáculo de calle, *El muro de La Luz* (de la mano del grupo de teatro La Caja de Luxe). Una compañía francesa Royal de Luxe. Una豌peña de tebeo ("un combate entre la vida y la muerte") que se realizó en la plaza de la Constitución, donde los personajes se destroncaban ante la muchedumbre "bajo una enorme muralla formada por miles de faros de luces que se encendían". Ese muro de luz que da título al espectáculo es justamente lo más espectacular de un "show" que ya demás menos precisamente se titula "máximo entretenimiento". De todos modos, un final callejero, con animada música rockera en vivo, que lejos los espabilados que se quedaron en casa a escuchar radios gradas y a los camiones cercanos agrediéronse sin prisión.



Escena de "1996". (Foto: Moreno)

MOVIMIENTO/“1996”: Una crónica del fin del tiempo

Cuatro escenas: cuatro estaciones del año. La crónica de 1996: una metáfora. Un esfuerzo creativo y de producción teatral que, después de su presentación en el Festival de Génova, se llevó el premio al mejor montaje de Madrid.

en el F
"Veran

varez— cuya infraestructura hemos utilizado para producir 1996, y que seguirá funcionando". "Esto no supone la desaparición de Tandem o Cocktail, que de sonido... Es decir, es un centro que se bifurca en diferentes piezas. Con un local público pro-

guración de Tartana y Cocktail, que seguirán con sus producciones propias. «Tartana es una forma de cubrir una faceta más, una especie de plurielismo. Un grupo solo no podía abordar la organización de un espectáculo como éste, con nueve o diez actores», Carlos Marquerie y Juan M. Alvarez, respectivamente director y coordinador, respectivamente, en 1996. Cuentan los fuentes que el acuerdo entre ambos se ha mantenido.

turos planes de Movimiento y las visitudes de la producción de su primer espectáculo, cuya dramaturgia es obra del autor Guillermo Heras, con un espacio escénico diseñado por Albert Dierckx, de la compañía holandesa *De Standaard*.

—Tenemos algún proyecto de trabajo elaborado para el futuro, o simplemente la idea de seguir trabajando. Algunos de los temas que todavía tenemos que ordenar cronológicamente pensamos en dos producciones y una tercera que es más bien una especie de «empresa privada» que incluiría tres coproducciones con diferentes grupos. Paralelamente a esto, la otra parte de la «empresa privada» entraría la apertura de un laboratorio permanente de actores y un taller de escenografía.

ción. Hemos visto muchos espectáculos bien concebidos que luego tienen fallos garrafales de producción. Creo que tiene que

producción. Creo que tiene que



Una invitación a la subjetividad. (Foto: Pepe Garrido).

haber una interrelación muy fuerte entre las dos cosas.

—Este tipo de creación no está limitado por una línea estética concreta, sino que es algo más abierto de lo que pueda ser un grupo, que si que tiene que tener un "estilo" o "fábrica" característica...

J. M. ALVAREZ.— 1996 es también el intento de abordar una serie de cuestiones de realidad social, cultural y económica. Cuando comenzamos el espectáculo estábamos convencidos de que el público ya había quedado desengañado. Quiero decir que 1996 nunca se podría haber hecho desde un estamento oficial, porque el público es una cultura tan frágil como un grupo de teatro.

—El presupuesto del que se habla, ¿cuántamente, seis millones de pesetas, ¿no es real?

J. M. ALVAREZ.— Hasta la fecha se ha hecho con tres millones y medio de pesetas, restan los otros seis. Se han hecho seis lo que hasta lo deben el Ayuntamiento y el Ministerio.

C. MARQUERIE.— El espectáculo de 1996 lo lleva a un tipo de producción y no te sale por ese dinero. Hay una inversión de todo el equipo, que ha sido de 150.000 pesetas. Es algo costoso, con la famosa "autoexplicación", un término muy usado, pero que creo que no es exacto, porque hay una serie de cosas que puede crear otras posibilidades de trabajo.

"Un trabajo en evolución"

—¿Cómo habéis sentido la presentación de 1996 en Granada?

C. MARQUERIE.— Naturalmente, uno siempre se hace las mejores expectativas. Pero la verdad es que la acogida del público yo la vi muy positiva. Se puede contar con los dedos de

una mano la gente que se fue, y el Casco V estuvo lleno los dos días. Fue una acogida buena.

Por otra parte, hemos decidido seguir considerando a 1996 como un proceso de trabajo no como un resultado final. Hasta el 1 de enero de 1987, seguiría mostrando, pero como un trabajo abierto, en evolución.

C. MARQUERIE.— Siempre concebimos 1996 como un proceso a seis meses, e incluso a un año de trabajo. Nunca pensamos que queríamos que durara o cuatro meses. Ha sido más por necesidades de las estructuras de producción existentes. Nadie habría entendido qué era una serie de observaciones absolutamente subjetivas...

Los pilares fundamentales son los ocho tipos de acciones que se van transformando a lo largo del espectáculo.

—Pero nosotros no sólo tenemos esa experiencia. Nos interesó el público de Granada, formada durante cuatro años en un tipo de teatro no convencional, por lo tanto, no tienen que ver con las experiencias anteriores como Jan Fabre, Epigonen, Anne Teresa de Keersmaeker o los grupos holandeses... Es decir, otro

tipo de experiencias como espectátor.

—¿Qué podéis decir de 1996 como espectáculo?

C. MARQUERIE.— El espectáculo para nosotros es un sintetizador, en el que se funde la danza y el teatro. No sé si es teatro-danza o danza-teatro, como se quiera llamar. Es una situación que dejó abiertas todas las posibilidades poéticas, de creación de imágenes, de que el público pudiera entrar en una serie de observaciones absolutamente subjetivas...

Los pilares fundamentales son los ocho tipos de acciones que se van transformando a lo largo de la creación. Nunca hay un objetivo a realizar.

—¿Qué tipo de acción es la que más nos interesa en este proceso de investigación?

C. MARQUERIE.— Creo que es un espectáculo hecho a base de golpes de teatro, con mucha violencia, que se basa en el teatro que se acerca a la imagen. Hemos buscado una coherencia dentro de la imagen, la composición, la utilización del espacio... Incorporo-

rando procesos personales de cada miembro del equipo de 1996. Hay, por tanto, también lecturas subjetivas de cada espectador...

Influencias y coincidencias

—¿Se puede hablar de influencias explícitas? Se ha mencionado a Wilson, entre otros...

C. MARQUERIE.— No cabe duda que la función de una estructura rítmica como base del espectáculo tiene muchísimo que ver con las concepciones de Wilson, con conceptos de "ópera", en el sentido de buscar una melodía de la imagen. Pero, al menos en mi caso, creo que las influencias más fuertes van desde la pintura expresionista alemana hasta Van der Weyden, pasando por la geometría. Personalmente, lo que me sorprendió con los que más teatro he aprendido ha sido con Picasso, de modo que supongo que su influencia también está ahí.

Todo lo que he visto y aprendido como túva se refleja en lo que haces. Las influencias pueden ser muchas más; para mí es de infinito valor la historia y

de la realidad que se va planteando cada día en el local de ensayos.

—La idea de Bob Wilson de usar una estructura rígida para un teatro subjetivo es uno de los grandes caminos que se abren a través del teatro. En el sentido de que 1996 me llevó a querer ver con Wilson, pero el tipo de estructura que plantea Wilson es lo que yo quería evitar. Los momentos en 1996, una estructura rítmica temporal, con divisiones de diez y de dos minutos, con mucha violencia de impacto entre cada bloques. Por lo demás, creo que habrá muchas más influencias de las que podemos descubrir. No cabe duda.

J. M. ALVAREZ.— Influencias y coincidencias...

—En esa estructura puramente formal, ¿qué tipo de efecto juega el dramaturgo, que es el nivel en el que os planteáis "una reflexión sobre la cultura occidental, la historia del arte y la historia del armamento", la dualidad entre la creación y la destrucción.

C. MARQUERIE.— Yo creo que el dramaturgo no sólo en el sentido de texto, sino que permite canalizar las circunstancias que rodean a la creación.

—En un principio pensabais incorporar textos...

J. M. ALVAREZ.— Mantuvimos esa idea casi hasta el final del proceso. Hacía textos escritos, que al final decidimos no utilizar. No había ningún inconveniente de principio en utilizar textos.

C. MARQUERIE.— Hay una coherencia en el proceso de gestación y en el proceso de exposición. Es decir, el orden en que suceden las cosas es importante. Una estructura que coincide también sobre la selección de los temas a tratar. El espectáculo va planteando ideas, ideas o series de ideas que se van transformando plásticamente a lo largo de una hora.



Puerta de salida para un teatro físico. (Foto: Pepe Garrido).