

todo caso, cuatro personas, actores, intérpretes, personajes o como demonios quieran ser llamados, que daban toda la sensación de ser ellos mismos, logran 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 Moesen, Afra Waldhor, Erick Clauwens y Mark Williams.

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

"El final de *Incident*: una mujer llamada Simone permanece de pie, delante de una cortina, cantando la-la-lá. 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."

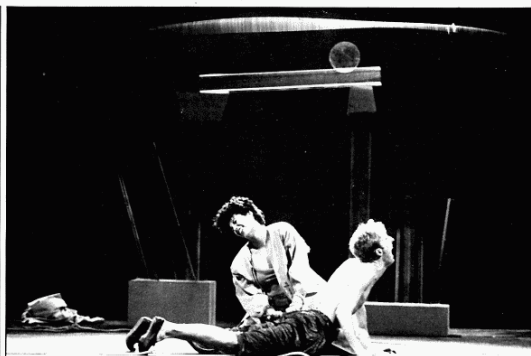
"La parte central de *Incident*: un pesado saco de boxeo cuelga de una cadena y es puesto en movimiento. Se balancea peligrosamente, formando círculos; los actores corren delante o detrás en una salvaje huida, con el fin de no ser golpeados. Peligro y agotamiento. Siempre diferentes relaciones, imágenes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

"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 perdido todo significado."

"El ensayo de los mismos gestos junto con un acompañante masculino termina también con un fracaso del cliché. Para Epigonen, el lenguaje teatral no es el lenguaje escrito ni el lenguaje hablado. Lenguaje, para ellos, quiere decir la imagen, el sonido, el grito emotivo. En *Incident* 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 Seco*, producido por el Centro de Nuevas Tendencias Escénicas (ver "El Público" n.º 32), y se clausura con un espectáculo de calle, *El muro de luz* (La demo-final de *waterclash*), a cargo de la compañía francesa Royal de Luxe. Una pelea de tebeo ("un combate entre la vida y la muerte, en el que dos caballeros se destrozan ante la muchedumbre") bajo una enorme muralla formada por miles de faros de coches encendidos. Ese muro de luz que da título en español al espectáculo es justamente lo más espectacular de un "show" por lo demás menos impresionante que aparatoso y eléctrico. De todo modos, un final callejero, con animada música rockera en vivo, que los espatillados que llegaron a tiempo a las improvisadas gradas y a los camiones cercanos agradecieron sin prejuicios.



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 Granada, podrá ver el público de Madrid en el marco de los "Veranos de la villa".

A. F. L.

El espectáculo que abrió la IV edición del Festival de Granada fue, como ya se sabe, 1996. *El mundo del fin del tiempo*, creado por Movimiento, de Madrid, productora teatral cuyo equipo de dirección está formado por Carlos Marquerie, Juan Manuel Álvarez y Paz Santa Cecilia.

Movimiento es y no es la fusión de los grupos Tartana y Cocktail: "En principio —dice Carlos Marquerie—, 1996 surgió como una coproducción entre Tartana y Cocktail, pero muy pronto nos planteamos poner en marcha un proyecto del que Juan Manuel Álvarez y yo veníamos hablando desde hacía tiempo, superar la estructura limitada de un grupo, crear un centro de producción distinto, con el fin de ganar en efectividad". Para ello han contado con la infraestructura de Movimiento, que venía funcionando con anterioridad, con mayor o menor fortuna, como agencia de contratación y promoción de espectáculos de diversas compañías. A ellos ahora les gusta llamarlo "Centro de producción". "Un

Centro —dice Juan Manuel Álvarez— cuya infraestructura hemos utilizado para producir 1996, y que seguirá funcionando".

"Esto no supone la desaparición de Tartana y Cocktail, que seguirán con sus producciones propias. Únicamente tratamos de cubrir una faceta más, una especie de pluriempleo. Un grupo solo no podía abordar la organización de un espectáculo como éste, con nueve o diez actores..." Carlos Marquerie y Juan Manuel Álvarez (director artístico y coordinador, respectivamente, en 1996) cuentan los futuros planes de Movimiento y las vicisitudes de la producción de su primer espectáculo, cuya dramaturgia ha corrido a cargo de Guillermo Heras, con un espacio escénico diseñado por Albert Diederik, de la compañía holandesa Perspekt.

—¿Tienes algún proyecto de trabajo elaborado para el futuro, o simplemente la idea de seguir?

J. M. ALVAREZ.— Hay un semi-plan, que todavía tenemos que ordenar cronológicamente. Pensamos en dos producciones y en una estrategia que llamamos "de empresa privada", que incluiría tres coproducciones con diferentes grupos. Paralelamente, en ese plan "de estrategia privada" entraría la apertura de un laboratorio permanente de actores y un taller de escenografía. En estos momentos existe una infraestructura, propiedad de Movimiento: 72.00 vatios de luz, tres furgonetas, 2.000 vatios

de sonido... Es decir, es un centro que se bifurca en diferentes sentidos.

—¿Con un local público propio?

J. M. ALVAREZ.— En principio, no. Estamos más por la utilización de lo que hay: un local de Tartana en Brunete y otro pequeño de Cocktail en Madrid.

C. MARQUERIE.— Pero estos dos locales no tienen posibilidades de funcionar de cara al público. Por otra parte, creo que sería contraproducente abrir un teatro más en Madrid.

Estética y producción

—¿Hay un planteamiento estético concreto?

J. M. ALVAREZ.— Ético y estético.

C. MARQUERIE.— Todo aquello que dentro del teatro pueda ser una innovación, pero a partir de un proceso de trabajo. No se trata de crear producciones vanguardistas, sino de crear procesos de trabajo que puedan producir espectáculos de hoy, con un punto de partida de investigación y, por tanto, de riesgo.

Lo importante en 1996 es que el proceso de investigación se ha llevado a cabo no solamente en el terreno artístico, sino también en el terreno de la producción. Hemos visto muchos espectáculos bien concebidos que luego tienen fallos garrafales de producción. Creo que tiene que



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

haber una interrelación muy fuerte entre las dos cosas.

Este centro de producción no está limitado por una línea estética concreta, sino que es algo más abierto de lo que pueda ser un grupo, que sí que tiene que tener un sello "de fábrica" característico...

J. M. ALVAREZ.— 1996 es también el intento de acomodar unas estructuras a una realidad social, cultural y económica. Cuando comenzamos el espectáculo estábamos convencidos de que en este país todo estaba descajado. Quiero decir que 1996 nunca se podría haber hecho desde un estamento oficial, pero tampoco desde una célula tan frágil como un grupo de teatro.

—El presupuesto del que se habla públicamente, seis millones de pesetas, ¿es real?

J. M. ALVAREZ.— Hasta la fecha se ha hecho con tres millones y medio de pesetas "reales", pero hay gastados seis. Lo que falta nos lo deben el Ayuntamiento y el Ministerio.

C. MARQUERIE.— Un espectáculo como 1996 lo llevas a otro tipo de producción y no te sale por ese dinero. Hay una inversión de todo el equipo, que ha trabajado una vez más a bajo costo, con la famosa "autoexplotación", un término muy usado, pero que creo que no es exacto. Es una inversión en un futuro 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 Carlos V estuvo lleno los dos días. Fue muy buena.

Por otra parte, hemos decidido seguir considerando a 1996 como un proceso de trabajo no concluido, por lo menos hasta el 1 de enero de 1997, seguirlo mostrando, pero como un trabajo abierto, en evolución.

J. M. ALVAREZ.— Siempre concebimos 1996 como un proceso a seis meses, e incluso a un año de trabajo. Nunca pensamos que fuese a cerrarse en tres o cuatro meses. Ha sido más por necesidades de las estructuras de producción existentes. Nadie habría entendido que unos cuantos chalados estuviesen siete u ocho meses encerrados y sin estrenar.

Para nosotros ha sido toda una experiencia. Nos interesaba el público de Granada, formado durante cuatro años en un tipo de teatro no convencional, por llamarlo de alguna manera, con experiencias anteriores como Jan Fabre, Epigonen, Anne Teresa De Keersmaeker o los grupos holandeses... Es decir, otro

tipo de experiencias como espectador.

—¿Qué podéis decir de 1996 como espectáculo?

C. MARQUERIE.— El espectáculo parte de conceptos muy sintetizados, en los que se funde la danza y el teatro. No sé si es teatro-danza o danza-teatro, como se quiera llamar. Es una salida a la posibilidad de un teatro físico, que deja abiertas todas las posibilidades poéticas, de creación de imágenes, de que el espectador pueda entrar en una serie de observaciones absolutamente subjetivas.

Los pilares fundamentales son cuatro o cinco tipos de acciones que se van transformando a lo largo del espectáculo. Nunca hay un objetivo a realizar, sino un problema a solucionar, como parte de este proceso de investigación. Creo que no es un espectáculo hecho a base de gólpes de efecto, cosa muy corriente en el teatro que se acerca a la imagen. Hemos buscado una coherencia dentro de la imagen, la composición, la utilización del espacio... incorpo-



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

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 elección de una estructura rítmica como base del espectáculo tiene muchísimo que ver con las concepciones de Wilson, con su concepto de "ópera", en el sentido de buscar una melodía de la imagen... Pero, al menos en mi caso, creo que las influencias más claras van desde la pintura expresionista alemana hasta Van der Weyden, pasando por la geometría. Personalmente, uno de los señores con los que más teatro he aprendido ha sido con Picasso, de modo que supongo que su influencia también está ahí. Toda la cultura que vas aceptando como tuya se refleja en lo que haces. Las influencias pueden ser muchísimas, partes de tu información, de tu 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 este tipo de teatro. En su poesía, 1996 no tiene nada que ver con Wilson, pero el tipo de estructura que plantea Wilson es el que nos hemos planteado nosotros en 1996, una estructura rítmica temporal, con divisiones de diez y de dos minutos, con medio minuto de intermedio entre cada bloque... Por lo demás, creo que habrá muchas más influencias de las que podamos descubrir, no cabe duda.

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

—En esa estructura puramente formal, ¿qué importancia juega la dramaturgia, ese segundo nivel en el que os plantéis "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 es un pretexto, pero sólo en el sentido de que nos permita 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. Había 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 inapelable, una estructura que incide también sobre la selección de los temas a tratar. El espectáculo va planteando cuatro, cinco o seis tipos de escenas, que se van transformando plásticamente a lo largo de una hora.