

TRANSCRIPCIÓN DE ENTREVISTA

Pau Masaló e Irena Visa

20/06/2023

Duración: 1:10:10

Pablo Cisternas Alarcón

La primera duda que tenía sobretodo cuando vi *Ciutat dormitori*, como la inserción del no actor en la obra, que me pareció súper interesante, sobretodo en la conexión de las dos, como ver los cuerpos indistintos en *Ciutat dormitori* y también lo que pasaba como en *Petroleum* al final con los moteros y también por qué desecharon en un minuto el trabajar con moteros y empezar a trabajar con actores, ¿por qué hacen esa diferencia en términos de cuerpo?

Pau Masaló

Ok...

Pablo Cisternas Alarcón

Y también, claro, y la otra impresión interesante es que, claro, en general cuando alguien trabaja con no actores trata de invisibilizar ese cruce entre actores y no actores, y en el de ustedes en general siempre es súper visible cuando es un no actor y cuando es un actor.

Pau Masaló

Sí, empiezo yo y tú vas tirando.

Irena Visa

No, sí, sí, eso es una decisión de Pau.

Pau Masaló

Sí, siempre digo que la decisión de trabajar con no actores no nace tanto de una decisión formal o consciente de a partir de ahora vamos a hacer trabajo con no actores, sino que el tipo de proyecto que me interesa implica dialogar con conocimientos que no parten necesariamente de la escena, y para mí hay algo importante en la idea de que si yo entro en diálogo con personas que no forman parte del mundo de las artes escénicas y los necesito, necesito sus conocimientos, su sabiduría, su (no se entiende 01:33) que llaman ahora, para la pieza, tiene sentido pues directamente que estén en la pieza, es como también para que no haya esta cosa de apropiarse de un discurso para luego transformarlo en otra cosa. Y también creo que yo tenía una compañía durante mucho tiempo que eran 6 actores y la compañía se cerró, creo que estaba un poco cansado de las dinámicas de ensayo con el actor en sala y quería explorar otras maneras de crear, de hacer teatro sin esa necesidad de estar en diálogo constante sobre psicologismos, sobre personajes, sobre, sí, o sea buscar otras maneras de crear que no fuera replicar patrones de producción que ya conocía y que me habían dejado de interesar por cuestiones personales y laborales previas. Y también porque de repente me entraron

muchas ganas de conocer a gente y hablar con gente que de otra manera no me cruzaría con ellos y la creación escénica me permitía dialogar con eso.

Pau Masaló

En la primera pieza *The National Body* teníamos a Kike que era un ex gimnasta, yo no hago deporte, la única manera de poder conocer cual era la visión del mundo y la experiencia de alguien que ha hecho deporte de élite toda su vida era contar con alguien que ha hecho deporte de élite toda su vida. En *Ciutat dormitori* lo mismo y *Petroleum* si hubiera habido mucho más dinero a mí sí me habría gustado trabajar más la parte de exterior con los moteros, o sea poder darlos de alta, no trabajar más como si fuera una producción normal pero no era posible por presupuesto y tampoco era lo que nos pedía el teatro Lliuvra y descartamos trabajar con moteros y pasamos a actores, esto lo puedes tomar tú que he hablado mucho...

Irena Visa

Pero lo voy a... ah, pero es que igual no pensamos igual. Bueno pues ya, o sea...

Pau Masaló

No, pero sí la conclusión con la que llegamos era...

Irena Visa

Sí, o sea como hacemos unos procesos, yo ya había trabajado con Pau en *The National Body* que se parece un poco más a *Petroleum* en el sentido de que se ensayaba en sala, *Ciutat Dormitori* no. Yo ya me había dado cuenta que los ensayos en realidad no son ensayos de repetición sino que es proceso creativo y yo lo que veía es que con no actores yo me sentía un poco en falso en el sentido de un poco vas a ciegas y si no hay alguien que tenga la suerte de que entienda muy bien que el proceso creativo es esto de estar un poco perdido, puede ser un poco violento, sabes, de repente llevar gente que no está familiarizada con el teatro y decirles bueno, hoy quizás vamos a pasarnos 4 horas imitando vegetales, sabes. Y esto, o sea pensé que no sería mejor unos actores aliados, aunque no fueran ni los mejores actores ni lo más reales pero sí que fuera gente que pudiera, sabes, ¿me explico?

Pablo Cisternas Alarcón

Pero en el caso de Kike él en un minuto terminó repitiendo una partitura.

Irena Visa

Sí, pero tardamos mucho en llegar a eso, entonces claro, teníamos una persona que sus expectativas eran las de seguir siendo gimnasta e irse con el Cirque du Soleil a Canadá y un proceso de trabajo que duró más de 1 año porque hubo la pandemia, en el que no sabíamos de inicio lo que íbamos a hacer y esto fue duro, bueno para mí que nunca había hecho teatro, para Pau no tanto, ¿no? (no se entiende 05:28)

Pablo Cisternas Alarcón

Y en *Ciutat Dormitori* hay un texto que construyen las personas pero después la repiten a través de una construcción que probablemente metiste mano tú o tú,

pero ¿cómo ese tránsito es similar al *The National Body* o es como otra metodología de trabajo?

Irena Visa

Más rápida, ¿no?

Pau Masaló

Sí, es otra metodología, también creo porque en *The National Body* no sabíamos qué queríamos usar, teníamos intuiciones pero no sabíamos qué necesitábamos exactamente de Kike, no sabíamos cuál iba a ser la partitura final de la pieza y en *Ciutat Dormitori* es que tenemos mucho más claro qué queríamos de estas personas que no son actores, digamos. Es un relato de vida y es algo que ellos saben construir mejor que nosotros porque es su vida, y sabíamos que teníamos que hacer un proceso de entrevistas, de vaciado de esa información. Que con toda la información que sacáramos hacer una dramaturgia que tuviera coherencia en su totalidad y después pasársela como un guión a cada uno de los trabajadores con lo que nos gustaría que contaran para...

Irena Visa

De lo que habían dicho.

Pau Masaló

...de lo que nos habían ya contado.

Pablo Cisternas Alarcón

¿Y por qué les parece interesante esa metodología de trabajar con el caso, con la persona, y luego armar como una reinterpretación de lo que dijo y luego corporizar el mismo cuerpo ese discurso y no trabajar con un actor, por ejemplo?

Irena Visa

Eso tenemos discrepancias. Discrepamos yo y Pau.

Pablo Cisternas Alarcón

Porque quiero conocer como estas visiones para después pasarme a *Petroleum* que es como más lo que se planteó con los moteros.

Pau Masaló

Sí, para mí hay algo del texto preescrito y aprendido que dejó de interesarme como metodología de trabajo en artes escénicas. No quiero decir que en lo que hacemos no haya parte de eso pero presuponer que la manera de trabajar en artes escénicas es escribir un texto, un actor se lo aprende, se monta, se estrena y se repite me parece que es una posible forma pero no tiene que ser la única. Y en el caso de *Ciutat Dormitori*, y esto si que lo habíamos hablado una vez, no tiene sentido que lo hagan actores a ver si pasan cosas, como la última vez, uno de los protagonistas no puede estar y hay que sustituirlo rápido pues cogemos a alguien que no es trabajador del cementerio pero que pueda reproducir ese discurso. Pero yo creo que fui capaz de hacer esto, esta segunda vez que hicimos *Ciutat Dormitori* porque ya habíamos pasado por la primera vez y es

como vale, ya sé cómo funciona el proyecto, ya sé cómo funciona la dramaturgia, ya sé lo que me da casa uno. Pero incluso en ese caso que David no pudo hacer las funciones, que era el vigilante de seguridad, no decidimos coger a un actor profesional sino coger a alguien que pudiera sustituir esa voz de David. Creo también para precisamente marcar mucho más de manera diferenciada los materiales dramatúrgicos que están pensados para responder a una teatralidad más convencional, que es un actor interpretando un texto, y otras formas de decir en escena que no responden a esa dinámica y por lo tanto son más libres, más espontáneas, más incontrolables, incontrolables si se quiere y ese contraste a mí me interesa. Por eso también en *The National Body* había como esta cosa tan diferenciada que quizás algo se podría trabajar mejor, de un actor diciendo un monólogo de texto aprendido de memoria y Kike que aportaba unos materiales que después sí que vamos fijando y repitiendo pero que nacen desde un sitio distinto, digamos, es como este cruce de voces dramatúrgicas me gusta. También creo que perdí un poco de confianza en la capacidad del texto literario teatral para apelar a algo interesante hoy en día, por eso creo que hay esa tensión.

Pablo Cisternas Alarcón

Igual ahí tengo una duda porque creo que el texto igual está presente, lo que no está presente es como la técnica del actor para interpretar ese texto, y en ese caso ¿cuál es el grado de conciencia que tiene ese no actor actuando a diferencia de un actor actuando con relación al público? ¿Ven que hay una diferencia como en términos...

Irena Visa

Sí.

Pablo Cisternas Alarcón

Es que el salto que me quiero dar tiene que ver con los moteros, que tengo la duda de cuánto funcionó el motero en términos de como del público que vio la función, la última muestra, en relación a la propuesta que se quería plantear ahí, como qué cosas empezaban a jugar un poco como en contra en el sentido de que la gente que llegaba llegaba muchos por el show de motos, cuando había un discurso detrás que ustedes estaban instalando y que tal vez los moteros o el Paul no eran tan conscientes como sí eran los actores, como el poder plantearlo. ¿Entienden un poco a lo que trato como de darle una vuelta, como cuál es la visión que ustedes ven de ahí cómo juega a favor y en contra el hecho de que sea un no actor el que está haciendo esa performance.

Irena Visa

O sea yo en el caso de la segunda muestra, yo personalmente no me veo capaz de argumentar esas decisiones, o sea siento que fueron fruto de un proceso como herencia de un proceso que habíamos comenzado con la versión 1 y que la versión 2 nos llevó a una situación casi de tipo práctico en la que eso no se solucionó, para mí. Pero también, es que no sé cómo, o sea Pau es el que propone trabajar desde un inicio con no actores y yo, esta teoría que Pau explica, yo ahora la comparto porque he aprendido, o sea él me ha transmitido lo que quiere. Pero yo lo veo más como, el mi cerebro es como más

como si fueran unas texturas, sabes, y hay una textura que te da la persona que no es actor aunque repita un texto, como Raúl, que tiene algo eso, que dialoga con el público de una manera que es como de una rugosidad o de un tal que es que es imposible hacerlo con una persona que interprete, ya sé que los actores nos dirían en plan hombre pero trabajamos para eso, pero hay algo como vital, yo creo que el cuerpo hace unos movimientos cuando hablas de ti mismo que es imposible que puedas repetir, además que dramatúrgicamente nos ayudaba mucho escuchar las historias de vida de esa gente porque yo ni en mil mundos los martes y los viernes he hecho un euro millón, sabes, o sea porque pensaría esto es un puto gag, y eso es real, y eso nos pasó con Kike y con los... en este caso de aquí yo creo que para mí, esas texturas de las que te hablo no eran tan necesarias, es decir, que estuvieran los actores era una herencia de la primera parte y que funcionaba como díptico, y que los moteros tuvieran esa presencia tan rara que además se empalmó el bolo con un ensayo con lo cual todavía había como más barullo realidad/ficción, porque era difícil diferenciar cuándo estaba pasando, bueno, yo creo que todo eso se ve así emborroneado por un tema práctico, creo.

Pau Masaló

En este caso sí, yo creo que no había una apuesta dramatúrgica o (*no se entiende 13:43*) tan clara como los otros proyectos en que estaba clara la textura que conseguir, y además en la puesta necesitamos gente que sepa llevar una moto y que pueda hacer una pequeña coreografía, pueden haber sido actores con moto, pero por cuestiones prácticas mejor coger a... pero tiene que ver con el proceso específico de esta apertura que no era un estreno, no era una producción sino una prueba, un work in progress, y eso es lo que te digo, en este caso si eso se siguiera explorando ahí habría que hacer una reflexión sobre de qué manera estas personas que son motoristas, no son actores, participan en la acción dramática, qué papel cogen frente a la acción que nosotros estamos proponiendo y los actores igualmente, es como trabajar eso, qué representa que haya 8 motoristas que no son actores haciendo esto, qué representa que haya dos actores vestidos de motorista acompañándolos, ahora no había un diálogo consciente en eso, o sea sería como...

Pablo Cisternas Alarcón

¿Y cómo se imaginan ahora proyectar la obra? O sea seguirían trabajando con el motorista, ¿cómo harían la continuación de lo que hizo en la primera muestra con la segunda, o habrían cosas que eliminarían de cuajo?

Pau Masaló

Yo creo por ejemplo que la idea de motoristas empieza más como un arquetipo, una idea casi literaria de lo que es un motorista, creo que no requería finalmente que fueran motoristas reales quienes estuvieran haciendo la fiesta, o si fueran motoristas reales creo que la escenificación debería ser distinta, porque debería dar más protagonismo a la idea de esto es una realidad que se está confrontando con una ficción que la estamos poniendo encima. O sea el dispositivo podría ser lo mismo, o sea dos motoristas que hacen una fiesta con un actor (*no se entiende 15:37*) pero creo que la dramaturgia sería distinta en ese caso. Yo creo que con actores la idea funciona igualmente y se transmite la idea. En el caso de la muestra de exterior, no sé cómo podría ser la evolución

dramatúrgica de esto para que este diálogo de actor, no actor, estuviera más integrada, pero por ejemplo sí que yo presenté una tercera propuesta a las becas de Barcelona, que era una evolución de esto y era un actor haciendo de juez en una competición de Scalextric en que los que competían eran conductores reales de coches de la ciudad, o sea volvíamos a esta idea de hay un actor que es como un maestro de ceremonias pero simplemente se le invita a organizar las voces múltiples de gente real que cuenta sus historias mientras hace una acción escénica que en ese caso es jugar al Scalextric. Esa es como la posible evolución porque es una idea que está ahí, creo que tampoco sé si se hará...

Pablo Cisternas Alarcón

Lo otro que me fijé dentro del proceso, que es algo muy interesante, que es el juego que hacían con, por ejemplo con la pizarra para poder hacer las escaletas o pa empezar a... no sé si es una estrategia que han utilizado antes, como de ir trabajando como de hitos y desde ahí estructurar el proceso, que lo vi también, o sea en todo el rato estaban hablando como con listas y como que desde ahí estructuraban. ¿Es algo que continuamente hacen como que hicieron en los otros procesos?

Irena Visa

¿Qué te refieres con hitos, o sea qué tipo de...

Pablo Cisternas Alarcón

Por ejemplo lo que hacían era...

Pau Masaló

Post it.

Pablo Cisternas Alarcón

... claro, los post it, que al final son como, acá es la escena no sé, de...

Pau Masaló

Núcleos de acciones.

Pablo Cisternas Alarcón

... claro, como de acciones concretas en las cuales van hilando como un hilo conductor, que no es una dramaturgia sino que como hitos que van generando esa ruta.

Irena Visa

Yo creo que tú y yo sí, pero claro yo no sé si tú antes.

Pau Masaló

Sí, yo lo hacía mucho también.

Irena Visa

Ah vale, vale.

Pau Masaló

Sí, en *The National Body* también trabajamos con post it y cambiábamos orden y sí, y yo antes incluso los utilizaba cuando armaba una dramaturgia convencional, incluso cuando hacía una adaptación de Chejov, hice una obra de Chejov y tenía como 50 post it también que eran unidades de acción, personajes que podía ir cambiando según... cómo decirlo, es como tener que cocinar un plato donde tienes como todos los ingredientes y es como vale, con estos ingredientes hoy puedo decir que hago una paella pero quizá mañana hago un risoto...

Pablo Cisternas Alarcón

Y si pudieran comparar los primeros post it con los últimos o con la última pizarra como marcada, ¿qué diferencias ven en términos de ordenamiento de las ideas o del viaje que hubo?

Irena Visa

De sacar, porque habían muchas y al final quedarte con pocas, eso para mí es lo que más...

Pablo Cisternas Alarcón

Pero con qué sacaban, porque por ejemplo la idea de la fiesta se pensó ya como cuando ya estaban los actores ¿o no?

Irena Visa

No.

Pablo Cisternas Alarcón

O al menos cuando yo entré ya estaba la idea de la fiesta que fue cuando hicieron la prueba del sicólogo me acuerdo, como ese juego para sacarle información a (no se entiende 19:06).

Irena Visa

Sí, pero ya estaba de antes, así es, sí.

Pau Masaló

No como elemento que estructuraría como toda la propuesta, era como una de las posibles situaciones.

Pablo Cisternas Alarcón

¿Y antes qué había como hilo conductor o qué es lo que organizaba ese post it ese...

Pau Masaló

La idea del viaje creo, ¿no? Sí, yo estaba como muy empeñado con la idea de viaje, que era o sea la intuición inicial del hilo dramatúrgico era realmente trabajar con la idea de los motoristas como casi caballeros medievales que iban a la búsqueda de yo qué sé, de la santidad o de la guerra santa, y trabajamos mucho la idea de 2, 3, de hecho eran 3 motoristas que están haciendo un viaje para despedirse del petróleo, están haciendo una peregrinación para llegar a un sitio concreto que es una idea mística casi mística de dónde está el petróleo, hacer este viaje la idea era sin motos porque no existía gasolina, iban con todo su uniforme de motorista pero no tenían sus vehículos de transporte y llegaban a un sitio donde había un ritual colectivo de despedida del petróleo, era como que todos los motoristas del mundo se habían quedado para hacer una fiesta de despedida para hacer una fiesta de despedida y quemar los últimos litros de gasolina, hasta que las motos dejaran de... o sea como la intuición inicial.

Irena Visa

O sea lo primero que me dijo Pau fue quiero hacer un réquiem para el petróleo, eso es lo primero que me dijo y a veces pasa que empiezas ahí que si caballero, que si viaje, que si cueva, que si virgen, que si no sé qué...

Pau Masaló

Una cueva

Irena Visa

Sí. O el oráculo, un coche, que era un oráculo también, ahí nos embarramos. Y al final yo siempre vuelvo como a la idea que me dijo Pau como idea genuina, y claro para mí réquiem ya tenía como el embrión de fiesta o de ceremonia, sabes, entonces volví ahí como en plan olvídate de caballeros y con *Ciutat Dormitori* nos pasó lo mismo, que hicimos, dimos mil vueltas y tal y al final fue como a ver, Ciutat dormitori, en plan dormir es descansar pero también dimos unas vueltas, también eran réquiems y movidas y de todo y musical también.

Pau Masaló

Era como que la estructura era la misma pero lo que es la estructura era distinto en el caso de *Ciutat Dormitori*, porque antes no hablaban trabajadores del cementerio sino familiares o amigos de gente que estuviera enterrada en el cementerio y era hacer como un pequeño mapa de memorias individuales para intentar entender cuál era la memoria colectiva de la ciudad y después justo tú estabas leyendo una cosa, yo estaba leyendo otra, dijimos vale *Ciutat dormitori* y acabamos con la idea del trabajo y del descanso.

Irena Visa

Sí, ¿te sirve lo que te decimos?

Pablo Cisternas Alarcón

Sí, es que de hecho lo que yo estoy más perdido es lo que pasó antes de que yo llegara a los ensayos.

Pau Masaló

Nosotros también estábamos perdidos.

Irena Visa

Qué suerte que no estabas.

Pablo Cisternas Alarcón

Porque creo que llegué cuando se decidió que Melchor iba a ser Petroleum, porque antes eran 3 motoristas, ahí está la decisión y pensé que la fiesta ya estaba instalada como de antes.

Pau Masaló

No, era una de las posibilidades.

Pablo Cisternas Alarcón

Partamos como del inicio, porque ¿este proyecto parte por el fondo que concursaron o por la idea que tenías como originalmente...?

Pau Masaló

Esto parte después de hacer *Ciutat Dormitori*, creo que los de Lliuvre quedan como contentos y yo les escribo un mail en plan oye qué hay que hacer para ser artista residente, y me dijeron bueno pues decirlo y lo veréis, quiero decir que ellos ya habían pensando en como para que fuera artista residente.

Pau Masaló

Y claro, una entrada en un año de creación un poco rara porque yo sabía que sabía que sería artista residente pero no tenía una idea de proyecto concreta, yo antes les presenté una idea que tenía que ver con la desaparición de lo rural por la imposición de lo industrial. Es decir, yo vengo de una zona donde hay pantanos, que en los años 60 se construyeron muchos pantanos y mi abuela era de un pueblo que ahora está debajo del agua de un pantano, y me gustaba mucho como esta idea de confrontar lo pequeño, lo rural, el terruño, el huerto, la vaca, las gallinas, con de repente una pared de hormigón que va creciendo poco a poco frente a ti y que al final te obliga como a irte de casa. Y esa era una idea para trabajar también la idea de jardín, con la domesticación del jardín o de la naturaleza, me gusta como esta tensión, pero como lo de las plantas ya se ha hecho mucho y ya es como un tema ya un poco trillado, al final cambiamos de tema y también venía de una intuición pura que era, no sé por qué, tenía ganas de ver a alguien quemando ruedas en una plaza (**no se entiende 24:21**), que muchas veces tiene que ver con cosas o con deseos que quizás tú has tenido desde que has sido adolescente pero no has sido capaz de realizarlos. Yo me saqué el carnet de moto a los 14, llevé la moto media hora y dije que nunca más, pero me hubiera encantado poder ir con mi moto y llegar a la plaza.

Irena Visa

Pero tenías el carnet.

Pau Masaló

Yo me saqué el carnet, sí, la llevé 1 día la moto y ya está. Sabes, como que creo que esa posibilidad que te da el teatro de vale, yo soy incapaz de quemar neumáticos en la plaza pero quiero quemar neumáticos en una plaza y por eso vino, y después vino toda la parte de justificación de esta imagen a través de la idea del fin de los combustibles fósiles. Pero la imagen inicial es la de un motorista haciendo ruido y quemando un neumático en la plaza como acción teatral.

Irena Visa

Antes que la reflexión sobre el fin del petróleo.

Pablo Cisternas Alarcón

O sea es la imagen de Paul igual.

Pau Masaló

Sí, pero en mi imaginario inicial era como más guerra, no era tan, no había el virtuosismo de Paul.

Pablo Cisternas Alarcón

¿Y de ahí cómo fue evolucionando a la propuesta como ya petróleo como desde ahí, como desde probablemente antropomorfizar el petróleo?

Irena Visa

Uy esto llegó muy tarde, ¿no?

Pau Masaló

Bueno, la idea estaba, yo creo que estaba desde el principio pero no nos atrevíamos a...

Irena Visa

Es una pena que no haya traído mi libreta pero te puedo mandar fotos.

Pau Masaló

Y en el drive hay fotos...

Pablo Cisternas Alarcón

De hecho quiero revisar...

Pau Masaló

Vale, hay fotos de las pizarras, los dibujos que hacemos, sí.

Irena Visa

No, mira, yo creo que el petróleo, a veces hacíamos bromas tipo petróleo es un tío negro. Pero claro, este tipo de cosas las dices cuando estás en plan te digo esto y luego también te puedo decir que, yo qué sé, que el petróleo es una señora con burka o yo decía petróleo es Lady Di...

Pau Masaló

O un perro incluso.

Irena Visa

O un perro, fumando. No sé, o sea, dices barbaridades y de repente queda ahí pero no íbamos a por eso. Yo creo (**no se entiende 26:34**) la ouija?

Pau Masaló

Sí, yo creo que ya había una intuición antes de la ouija...

Irena Visa

Le decimos ouija pero no hicimos ni una ouija.

Pau Masaló

Sí, era el I ching ¿no? Sí, porque realmente para mí el petróleo no es una entidad visible en el proyecto. Me gustaba como esta idea de réquiem de despedirse de algo que no es visible, y me gustaba la imagen de 3 tíos vestidos de motoristas como anti héroes, como esta cosa crepuscular, decadente, de ya no somos nada porque no tenemos motos, pero creo que tú tienes también como algo más, no diría humorístico pero si intentas como hilar las cosas también desde otro lado bueno y el petróleo qué diría o qué haría quizá.

Irena Visa

Bueno, claro, yo ya hay unas cosas como teatrales que no domino, entonces a veces me muevo más por una intuición... o sea yo no te sabría argumentar el papel de un no actor con el papel, cómo dialoga el papel de un actor no sé qué, o sea lo intuyo por el proceso de trabajo pero funciono más a través de intuiciones. Por ejemplo, volviendo un poco a antes a ver si llegamos aquí donde estamos, pero hay una cosa que yo siempre le digo a Pau que es, él se ríe y yo le digo es que no me imagino dos personas hablando en un escenario, es algo que le digo, y Pau me dice pero coño, si te gusta el teatro de dos personas hablando en un escenario. Pero a mí la idea de que 2 personas sepan lo que se van a decir y que uno le diga al otro y qué, cómo ha ido hoy, y el otro responde bien, bien, bien, y cada día esto me parece letal, sabes, o sea me parece la muerte de la vida. Y partiendo de que es imposible que yo escriba algo en esta dirección, o sea puedo apoyar a Pau, no creo que le apoye mucho pero puedo hacerlo, puedo respetarlo, pero en general esto ha dado lugar a una serie de obras en las que esto no se ha dado, esto es por pura intuición. O sea seguramente Pau te podrá decir no porque claro, trabajo con no actor, tal, el cuerpo, el no sé qué, y entonces digo yo es que pues a mí con esto me vale. Entonces a veces me pasa también que estamos hablando de no sé qué y metiéndole humor o una cosa así un poco más abstracta que es del mundo de donde yo vengo, donde la gente no habla porque son artes visuales y la gente no habla, o sea no habla porque ya lo dice la pieza que has hecho. Entonces siempre me sale la metáfora, digamos, igual el sentido del humor se acaba haciendo en una metáfora en plan, pues si estamos hablando de no sé qué, pues en vez de evitarlo todo el rato, por qué no nos centramos en esta cosa, por ejemplo, por qué no hablamos del descanso y

de la muerte y de la vida en forma de vida laboral, esta era la metáfora, la vida laboral. Bueno en el caso del petróleo, pues coño pues que el petróleo es una persona que se pira ¿no? No sé si te respondí.

Pau Masaló

Y cuando apareció la figura del petróleo si que exploramos muchas maneras de que apareciera esta figura, hubo un momento en que la propuesta era hacer como una especie de zoo, había como una jaula en que el petróleo estaba y (no se entiende 29:47)

Irena Visa

Que esto, sí, esto era algo que yo defendía mucho desde mi comodidad, es decir, de repente tener una instalación donde está el petróleo durante días y nadie tiene que decir nada, no tiene que pasar nada, a mí me tranquilizaba como esta dramaturgia porque era muy controlable. Y es algo que, bueno, abandonamos, porque esto es más de arte contemporáneo que de teatro pero es verdad que luego apareció en el altar un poco, esa idea de que, bueno, tú como público das sentido a eso, y también lo del merchandizing, son como metáforas, a veces son muy brocha gorda y a veces no se entiende pero hay algo ahí...

Pau Masaló

Sí, al final creo que va a haber una conjunción entre esta metodología de las artes visuales de la idea se explica por sí misma y no hay que hacerla más compleja de lo que es la idea núcleo y yo que vengo de teatro de texto en el que las cosas se explican, todo tiene que tener no sé cuántas capas y todas tienen que ser coherentes y cerradas y no sé qué, yo creo que hay en ese choque pues encontramos hacer puntos intermedio...

Pablo Cisternas Alarcón

Pero, ya después voy a volver al inicio, pero lo que pasó como en la segunda muestra, ¿qué es lo que creen que pasó con los diversos públicos que hubo ahí? Porque creo que hubo 2 tipos de público, había uno que venía más acompañado de ustedes que era un público que conocía de teatro o de arte, que tenían algún código para poder entrar en el juego y eran los que probablemente hicieron la procesión, entraban la animita y entraban en el juego. Y había otro público que es el que llegó por el motero, pero que no sé si logró entrar en el juego que se estaba proponiendo completo.

Pau Masaló

Yo creo que los que venían por parte del teatro, muchos no entraron en el juego puramente espectacular de alguien quemando rueda y haciendo acrobacias con la moto y los que venían para ver eso no entraban con el discurso así medio irónico de vamos a decir adiós al petróleo...

Pablo Cisternas Alarcón

¿Y qué creen que podrían haber modificado o se pueda modificar para que se pudiera entrar como en esas múltiples resonancias que había para poder entrar en el juego?

Pau Masaló

Sí a mí hay algo que de hecho aun en vez de conseguir integrarlo me gustaría probar algo que fuera aun separarlo más, es decir, de que si a mi me gustan las motos vengo aquí porque sé que hay motos en la plaza, y de repente están todos los signos que yo espero ver, que es motos haciendo algo en la plaza pero no me, o sea, si soy este tipo de espectador lo que veo no me interesa. Por ejemplo ahora pensando estos días a mí casi quitaría lo de Paul y dejaría solo 20 minutos de motos haciendo algo súper fácil, que esto puede ser frustrante para alguien que viene a ver motos haciendo ruido y acrobacias. Quiero decir que sobre todo lo que pasa en calle, a mí creo que hay algo interesante que es cuando los signos los entiendo todos pero la forma final no es lo que yo vengo desde casa con la idea de qué voy a ver, porque esto ya pasa en las fiestas mayores o en los actos colectivos en la vía pública que ya sabes, o sea tú, yo qué sé, baile de Sardanas ya sabes cómo es, una rua de cabezudos y gigantes ya sabes cómo es, es como de repente tener cabezudos y gigantes y lo que tu veas no sea la rua que tu estás acostumbrado a ver, creo que eso es lo que a mí me interesa cuando se proponen cosas escénicas en la calle. Por eso digo que no sé si el objetivo sería integrar estos dos públicos para que todo el mundo estuviera satisfecho o precisamente separarlo más para que todo el mundo estuviera como desconcertado. Eso. No sé, son intuiciones, que si bien no he reflexionado mucho sobre esto.

Irena Visa

Yo creo que se nos fue en contra que esto era un proceso con muchos post it y mucha pizarra y en la segunda apertura esto no se vio, entonces había ahí ya una infra información por parte del público teatral, porque claro, como solo pudieron entrar 40 personas el día que lo hicimos, o sea le faltaba como, no era un espectáculo que se aguantara solo por la acción.

Pau Masaló

Por eso digo que si fuera eso habría que... es como que varías tanto los ingredientes, vamos a hacer que el sabor sea rico.

Pablo Cisternas Alarcón

Podemos volver entonces como a la reconstrucción de lo del inicio. Lo que me decía Laila, por ejemplo, ella lo tenía más claro como en su cabeza, que la obra partió en septiembre según ella, del año pasado, como el proyecto, y en noviembre-diciembre ella recién se juntó contigo y luego en enero era la fase que empezaban con los actores y ahí más o menos calza con lo que yo tenía. ¿Más o menos esos eran los hitos, como las fechas?

Irena Visa

Sí.

Pablo Cisternas Alarcón

Y en ese período de septiembre a noviembre más menos que ya podían comunicar como a otros roles, como en el caso de Laila, ok esta es la propuesta, etc. ¿Cómo fueron trabajando ustedes, como que se juntaban a conversar, qué anotaban, cómo fueron decantando la idea?

Pau Masaló

Sí, diría que en general teníamos un calendario muy general que era diciembre, finales de año, tenemos que tener una intuición de qué vamos a hacer y al final es de enero, principios de febrero, que es cuando entraban los actores si no me equivoco, esta intuición tiene que estar más clara para poder trabajar directamente con los actores. Luego entre septiembre y a principios de octubre que empezamos a... la última de septiembre creo, a currar, como regularmente a vernos, que nos veíamos 2 veces por semana y pues mucho de dar vueltas.

Irena Visa

Sí también aplicamos a dos becas y eso también...

Pablo Cisternas Alarcón

¿A qué?

Irena Visa

A dos becas, a dos otras becas, entonces nos quitó tiempo.

Pablo Cisternas Alarcón

¿O eso les permitió ordenar un poco el proyecto?

Pau Masaló

No porque una era un proyecto distinto. No y de hecho la otra que aplicamos era para hacer un mediometraje... pedir esta subvención para hacer ¿cómo le llaman?

Irena Visa

Experimentar, como tú tienes una empresa por ejemplo de libros y haces una peli, otro tiene una empresa que hace pelis y hace un libro, como para salir de tu... me dirás ¿hace falta financiar eso? No lo sé.

Pau Masaló

Vimos que la subvención estaba hecha para dar subvención a dos empresas concretas que necesitaban esa línea de subvención, por eso nos quedamos todos fuera, también ves que a veces las subvenciones están hechas para cubrir demandas específicas de empresas específicas pero bueno. Y pedimos subvención para hacer un mediometraje, que la idea inicial era que era un mediometraje que era un viaje de estos 3 motoristas, o sea yo quería hacer, la idea era hacer una peli de 3 tíos que van por el bosque y hacen fuego, comen, duermen, caminan, es como 3 tíos vestidos de motoristas haciendo eso en un entorno que no les es propio como un entorno natural. Y la idea es

que si esto llegara a suceder, esta película podría llegar a formar parte de la escenificación, es decir que a lo mejor tú como espectador entras, hay alguna acción escénica de 5 minutos y de repente te comes una película de 40 minutos. ¿Te acuerdas que había algo que quería probar de... es una obra de teatro? Pero tú entras y dura 5 minutos y después una película. Me gustaba como también probar qué pasa con la expectativa del espectador cuando vas a ver una obra de teatro y de repente la obra dura 5 minutos. Eso no pasó, porque no nos dieron la subvención.

Pablo Cisternas Alarcón

¿Y es ahí que empieza a aparecer la pantalla o la pantalla emerge de otro lugar?

Pau Masaló

No, la pantalla aparece aquí para proyectar...

Irena Visa

No, antes. Tú tenías una imagen que era que en ese viaje, tenía dos imágenes Pau, que a veces le pasa que tiene visiones, una era que montaban una tienda de campaña, esto tuve que pelearlo mucho para que no sucediera, y la segunda era que en un momento dado hacían cine a la fresca, como un... cine al aire libre.

Pau Masaló

Pero me gustaba como la imagen, sí, son pequeñas obsesiones que lo cogen a uno...

Irena Visa

Y a él le venía *The National Body* ¿no?

Pau Masaló

Sí, lo de cajas dentro de cajas, pantallita dentro de pantallita es algo que, no sé, me gusta, por eso. Justo aquí hay una caja dentro de una caja.

Pablo Cisternas Alarcón

¿Pero no está instalado igual el cine al aire libre acá? Si estaba el caucho donde se sentaba la gente.

Irena Visa

Sí, por eso, que derivó en eso.

Pau Masaló

Se transformó en que no era una proyección sino que la proyección pasaba en directo. Pero la idea de la proyección inicial a mí me gustaba ver, no sé por qué me gustaba mucho la imagen de 3 tíos en medio del bosque montando una pantalla y proyectando grandes momentos de la historia del petróleo, sabes como con esta cosa de estamos mirando cosas que hemos perdido y que nunca más volverán a suceder. O sea me gusta mucho ver a 3 tíos que se supone que son duros, ruidosos y un poco agresivos, medio tristes, enterneados, viendo como si fueran casi videos de su infancia. Esta imagen me gustaba y por eso me obsesionaba.

Pablo Cisternas Alarcón

Duda temática. Como que todo el momento en el proceso siempre me cuestionaba cómo se vende una obra que va como en contra de todo el movimiento ecologista que hay en este minuto.

Pau Masaló

Fatal.

Irena Visa

Mira, pues tuve una conversación, una programadora diciendo claro, está muy bien... muy bien...

Pau Masaló

Una programadora que el día antes había dicho...

Irena Visa

Había dicho que lo programaba.

Pau Masaló

Y al día siguiente...

Irena Visa

Al día siguiente me la encuentro, aparte que yo no me gusta vender nada y Pau estaba en Praga y nos pilla a mí y a Laila, claro, esto no lo puedo programar porque claro esto está a favor del petróleo, esto son unos valores que yo no puedo defender. Porque claro es que le digo yo a la gente, van a hacer ruido, tal, no sé qué. Y claro yo y Laila así, Laila como haciendo pasos para atrás y yo callada, intentaba decirle algo pero se tenía como un discurso y al final yo y Laila fue como ya bueno, en plan le dijimos nosotras como creadoras no intentamos educar a nadie, porque ella decía claro es que hay que educar a la gente y no sé qué, y nosotras no tenemos ambición de educar...

Pablo Cisternas Alarcón

Ya tal vez no es educar pero sí estás instalando un tema...

Irena Visa

Sí pero si eres tan tonto que no ves que ahí hay una distancia irónica y una crítica al sistema que hemos montado de que hemos vivido en una fiesta y nos vamos a morir, o sea no sé, creo que esa mujer paternalizaba mucho a su público, en plan son idiotas y van a pensar que el petróleo está bien, si estamos a las alturas del partido ya qué muy idiota tienes que ser.

Pau Masaló

Sí, y creo que también con ese discurso se pierde la potencialidad política de la pieza precisamente que es de repente no sabemos exactamente por qué, petróleo malo, es como responde, te digo yo, a intereses que son superiores a nosotros. Y desde ahí a

partir de lo malo es como que hay un rompimiento, una brecha, es como hasta aquí qué bien el petróleo, a partir de ahora el petróleo es malo y es como vale pero podemos hacer una transición, un duelo, un réquiem, es como vale, si hemos decidido que el petróleo es fatal, antes de tirarle piedras podemos agradecerle todo lo que hemos abusado de él. No, pero es que creo que tiene como toda la potencialidad política de decir oye no seamos maniqueos, ni todo es tan bueno ni todo es tan malo, depende como lo utilicemos.

Irena Visa

Claro, es como las eólicas ahora, que la gente dice ah claro con la fuerza del viento, ya, pero te estás cargando paisajes naturales en los que instalan unos molinos que te cagas. Bueno o sea que al final, a mi me pareció, a mí cuando se pone la palabra educación en la creación me da una pereza terrible porque bueno es que no sé...

Pau Masaló

Sobretodo si no es tu, o sea tú puedes hacer arte educativo, utilizar el arte como herramienta educativa pero es una parcela muy específica del arte que tiene sus propias metodologías, que tiene sus propios estudios, que tiene sus propios profesionales, o sea hay otro arte que no puede competir con eso porque es como si tu vas a un cocinero y le dices no es que yo también hago paellas en mi casa, apártate y ya, cocino yo. Es como no, a ver, si quieres educar a través del arte ese es un objetivo concreto de la creación artística, no puedes pretender que cualquier creación que hagas eduque porque sí o que tenga que ser educativa.

Irena Visa

O que transmita unos valores, que no sé qué. Bueno no sé, me pareció confiar muy poco en tu público. O sea ella tiene un festival que, hombre, sí hay una parte infantil pero si programas cosas por la noche...

Pablo Cisternas Alarcón

Pero mi duda es en relación a cómo ustedes lo trajeron de vender. Porque efectivamente el programador se va a quedar con la primera capa, entonces ¿cómo ustedes lo presentan, para que esa primera capa no tenga tanto protagonismo y uno diga como efectivamente hay un discurso también?

Pau Masaló

No lo hemos vendido mucho porque lo hemos hecho ya estando vendido, pero yo creo nuestro punto de enfoque sobre la transmisión de lo que estamos haciendo va mucho en esta idea del réquiem...

Irena Visa

Del agradecimiento...

Pau Masaló

Exactamente, de decir gracias y nos despedimos porque ya está, porque esto ya no puede continuar así, somos conscientes de esto y vamos a agradecerlo también. Creo

que la manera de venderlo sería mucho esto de decir no podemos ahora olvidarnos de que el petróleo ha existido, es como, ha dado forma a nuestra sociedad contemporánea, no seamos ingenuos, no seamos tontos, o sea hacer bien el proceso de duelo.

Irena Visa

Y que derivado del fin del petróleo pues también se deriva pues unos cambios de poder, un fin de una masculinidad, un fin de una serie de actividades. Pero yo creo que en *Ciutat Dormitori* nuestro claim ya cuando alguien de los 2 o los 2 hemos dado una entrevista decimos es un musical anticapitalista, y así pues es la peña, musical anticapitalista, qué locura. Y en este caso yo siempre digo, no era una obra de agradecimiento al petróleo por todo lo que nos ha dado y ahí ya, sabes, porque mirar el petróleo desde un punto de vista de agradecimiento porque es verdad que nos ha dado mucho, ya es suficiente como para que...

Pau Masaló

Sí, creo que si como programador o programadora eres listo, creo que puedes ver incluso una capa más que no es muy evidente pero está toda esta mirada no antropocentrista que creo que es más honesta que muchos de los espectáculos que claramente se dedican a poner en el centro el no antropocentrismo, que tiene que ver con la idea de en vez de hacer hablar las plantas y las piedras, por poner un ejemplo, porque en el futuro las plantas y las piedras, podemos ser conscientes cuando decimos que hay que salvar el planeta estamos diciendo que queremos salvarnos nosotros, no salvar el planeta. O sea si partimos de esta auto crítica es más fácil decir, vale, vamos a hablar del post antropoceno que implica que a lo mejor nosotros no estemos y quizás es una opción y las plantas hablarán y las rocas hablarán cuando nosotros dejemos de hablar, sabes, como que incluso cuando hacemos hablar las plantas ponemos nuestra voz y nuestros deseos en primer término y creo que aquí había como esta idea de decir es que a lo mejor el petróleo sigue y lo que tenemos que pensar parece somos nosotros y está bien.

Irena Visa

Pero es que aparte el tipo de obras que hacemos nosotros, quien no tenga la vista de entender esto. Yo me quedé flipando con esta señora, no me lo esperaba, porque pensé tía, sabes, no eres el centro civic del pueblo de Pau o de mi pueblo, o sea...

Pau Masaló

Sí, sí, es una mirada crítica sobre el mundo y las creaciones.

Irena Visa

No es difícil a mí me parece vender esta obra.

Pablo Cisternas Alarcón

Quería revisar con ustedes la carpeta. Sobretodo la parte de los referentes que ahí no tengo no tengo mucha claridad de dónde vienen, por qué vienen...

Pau Masaló

Muchos estarán desfasados totalmente.

Pablo Cisternas Alarcón

Pero creo que eso es lo interesante, podemos ver... voy a ir abriendo y ahí me van contando.

Pau Masaló

Esto viene... las sillas ya vienen porque las sillas de plástico blancas me gustan mucho y viene de rizar el rizo de la idea de los motoristas viendo grandes momentos de la historia del petróleo, de repente hubo un momento en que fue como la idea que había era como pues qué pasa si esto no lo miran los motoristas sino lo que pasa en la plaza es una proyección, un cine al aire libre de grandes momentos de la historia del petróleo. O sea del cine a la fresca, no sé cómo se dice en castellano, me gusta mucho esta cosa popular.

Pablo Cisternas Alarcón

Pero por ejemplo acá tu llegaste primero a la idea y luego buscaste imágenes que pudieran conectar con...

Pau Masaló

Sí, yo tenía la idea y esto es de un proyecto de un teatro griego que lo tengo en el Facebook y me apareció esta imagen y fue como coño pero es que esto es lo que yo tenía en mente.

Irena Visa

¿Esta?

Pablo Cisternas Alarcón

No, la anterior.

Irena Visa

Ah, vale.

Pau Masaló

O sea es el mismo proyecto.

Pablo Cisternas Alarcón

Y la idea de esto de la cueva, como el agua...

Pau Masaló

Sí, esto no era tanto para la cueva sino para, se ve, está aquí, esto es *Uncle Boonmee* y esto era más un referente para la encarnación del petróleo, que el protagonista de esta peli es un monstruito negro con ojos rojos, que es esto, es la misma peli.

Pablo Cisternas Alarcón

Insisto, de nuevo, tenías la idea primero y luego llegaste a la imagen o...

Pau Masaló

No, creo que aquí fue bastante en paralelo, pensando cómo podía ser el petróleo...

Irena Visa

Yo creo que esto fue antes porque en un momento dado nos pidieron 3 padrinos, 3 padrinos como tutores, entonces dijimos Apichatpong, Claude Schmitz y Fritklein. Y entonces yo creo que ya estaba, ya estaba, pero lo pensábamos más en términos como del viaje, no era por esto.

Pablo Cisternas Alarcón

Y en un momento estaban pensando como en la transformación del petróleo dentro de escena ¿no? Que era como de animal, no, como petróleo como material hacia lo humano, ¿por qué se descartó como ese tránsito?

Pau Masaló

Pues que ocupó muchas pruebas, bueno muchas tampoco, pero muchas ideas, había un momento que la idea del petróleo fuera casi un brazo robotizado, o sea que no hubiera...

Irena Visa

Sí, que fuera como una instalación, exacto, como esta.

Pau Masaló

O sea que no fuera, que realmente no tuviera ninguna forma antropomórfica

Irena Visa

Un robot

Pau Masaló

Que incluso los movimientos que tuviera fueran claramente no humanos. Y por eso había la idea del brazo robótico, y también porque en esta instalación que es súper famosa, tiene esta cosa también decadente, triste, nostálgica que es algo que creo que me interesaba, nos interesaba buscar para todo el proyecto, que es, no sé si conoces esta instalación, es esto que sale es el propio líquido hidráulico que hace funcionar el brazo robótico y el propio robot intenta como recuperar esta sangre que le permite funcionar, es como esta idea triste de estoy condenado a hacer mi trabajo para mi propia subsistencia y sí, esta cosa decadente triste me gustaba, y la intentábamos asociar mucho al petróleo, esta cosa...

Pablo Cisternas Alarcón

Bueno y acá aparece más el plástico o no, que era como...

Irena Visa

¿Esto lo colgaste tú Pau?

Pau Masaló

Sí, esto también era de un espectáculo de Julian Hetzel y era para buscar formas de representación escénica del petróleo cuando la idea era que no fueran formas humanas. Y estos son globos de helio y otros de plástico que se movían por el espacio con ventiladores y la imagen me gustaba, como esta presencia casi amenazante, es un globo pero tiene algo de peligroso y autómata, de hecho lo probamos esto.

Pablo Cisternas Alarcón

Sé que descartaron algunos como la bolsa cuando estaba porque sonaba mucho, lo otro es el peso también que tenía ese caucho, pero ¿había uno que visualmente les parecía mucho más interesante que la tela?

Pau Masaló

Que consideremos que era más interesante que la tela... es que la tela partía mucho de la seta loca que decíamos, que era con la bola de polex, cubierta de una tela negra que se movía... que visualmente era muy bonito, y creo que ahí hicimos la reducción, de hecho al principio el Molcio llevaba la bola de polex atada al casco.

Irena Visa

¿Tú estabas cuando hicimos la pruebas con palestinos atadas?

Pablo Cisternas Alarcón

Sí, pero ahí era más desde lo visual como de la imagen con la tela, pero me acuerdo cuando trabajaron la bolsa, que era muy bonito pero sonaba mucho. O sea eso quería ver como qué... claro, la tela les pareció como una buena solución, pero ¿qué otras soluciones les parecían interesantes pero tal vez perjudicaban en el sonido o en el movimiento?

Pau Masaló

No probamos, no investigamos mucho. Sé que había la idea, te acuerdas, de que la fiesta, el petróleo fuera como más antropomórfico, fuera lo que es ahora y que cuando salía de la caja era otro petróleo mucho más abstracto, entonces como que de repente incluso el petróleo que tú habías visto era una proyección del propio petróleo que se recordaba más humano de lo que en realidad era. Y eso es algo que no probamos porque no tuvimos presupuesto ni tiempo para probar, pero la idea era, o sea una intuición que había era que cuando el petróleo sale de la caja de repente fuera un montón de plástico super abstracto, o que incluso el espacio respirara, te acuerdas que...

Irena Visa

Sí, yo creo que la falta de investigación para mí, la falta de investigación de la personificación del petróleo, es decir que al final hubo muchas decisiones que se tomaron por tiempo, pasta y materiales, pero que si esta idea hubiera llegado antes, la

personificación del petróleo, y hubiéramos tenido más tiempo, y sobretodo más dinero, yo creo que cada una de estas personificaciones hubieran marcado mucho la dramaturgia también.

Pau Masaló

Sí, pues es distinto si el petróleo tiene ojos o no tiene ojos.

Irena Visa

Exacto, o si resulta que es una señora con un vestido apretado de color negro o si es un...

Pau Masaló

Exacto

Irena Visa

Un títere de guante.

Pau Masaló

Exacto, o un robot.

Pablo Cisternas Alarcón

¿Pero porque la dramaturgia estaba como más clara desde el inicio, que no se podía transformar después?

Irena Visa

O sea por ejemplo...

Pau Masaló

Sí, entiendo que si de repente nos hubiera funcionado que el petróleo fuera una bolsa gigante de plástico negro no hubiéramos hecho una fiesta, hubiera sido otra cosa.

Irena Visa

Sí, digamos que la, o sea el momento en que dijimos vale, el petróleo va a estar en la fiesta, pillamos el primer trapo que encontramos en la sala y se lo pusimos a Melcior y a partir de ahí construimos. Por ejemplo nos dimos cuenta que necesitaba ojos, tal. Pero si 3 meses antes hubiéramos entendido ya enseguida que el petróleo tiene cuerpo igual hubiéramos podido dedicar yo qué sé, 7 sesiones a trabajar con, es muy grande, es muy pequeño...

Pau Masaló

Cómo se relaciona el motorista con...

Irena Visa

Exacto, pero ya esto pasó en un momento en el que ya teníamos los 3 actores digamos en escena y ya hicimos algunas pruebas, pero no sé, al final, no sé, no terminó de salir

bien el tema del vestuario, compramos una tela, pesaba demasiado, o la otra hacía ruido, fue un poco en plan, bueno, go.

Pau Masaló

Sí, sí, totalmente.

Pablo Cisternas Alarcón

Ya yo creo que este es un referente como clave como pa la Laila ¿no? porque es muy la estructura de lo que había como caja.

Pau Masaló

Sí, siempre me gusta, o sea creo que aquí lo que funciona respecto a lo que queríamos hacer es esta tensión entre el disfraz y no disfraz, es decir, hay un actor vestido con una tela negra y, a ver, que los que iban de motoristas también iban disfrazados pero eran reconocibles.

Irena Visa

Pero hay otra que es más...

Pau Masaló

Más clave en ese sentido.

Pablo Cisternas Alarcón

Ah la de la... ¿esta?

Irena Visa

No.

Pablo Cisternas Alarcón

¿No? ¿Cuál?

Irena Visa

Una del Phillip Quesne que sale una peña dentro de un sitio muy pequeño, igual no está.

Pau Masaló

Igual no la pusimos, la de del Phillip Quesne... No pero, eso.

Pablo Cisternas Alarcón

Ah no lo había visto. Es muy...

Irena Visa

Muy guay ¿verdad? Yo también porque también porque al final incluso el tema de los leds que, bueno supongo que también es siempre, porque técnicamente...

Pau Masaló

Es una caja con un tul. O sea cajas con tul.

Irena Visa

Mira pero ostia la misma planta.

Pau Masaló

¿Ah si? Eso no lo vi.

Irena Visa

¿No?

Pau Masaló

No me acuerdo, pero sí, también había un moto.

Irena Visa

Mira, una moto

Pablo Cisternas Alarcón

Y, bueno, ustedes llegan a estas imágenes buscando no más...

Pau Masaló

Sí, claro.

Irena Visa

Ah y eso también le gustaba mucho a Pau.

Pablo Cisternas Alarcón

¿Por? ¿La idea de lo difuminado?

Irena Visa

La proyección de una imagen encima de un tul que invisibilizara la casa.

Pau Masaló

La superposición, pero es algo que por ejemplo en *The National Body* ya lo utilizábamos, teníamos un tul y se proyectaban letras de una canción, y bueno un vídeo también al final y Kike estaba detrás, o sea como, a mí como el velado del tul me gusta mucho como para generar imágenes más oníricas o no, que se alejan como de esta cosa más pedestre del actor frente al espectador, o sea esta cosa más nebulosa...

Pablo Cisternas Alarcón

Quería preguntarles lo último sobre el Lliure, no sé si lo hablamos acá, les da lo mismo.

Pau Masaló

Podemos hablarlo acá.

Pablo Cisternas Alarcón

No un poco como funcionó la idea de residencia, cómo lo vieron ustedes, si estaban los límites claros o no, qué perjudicó en el proceso creativo que no se lo habían esperado...

Pau Masaló

No, los límites no estaban claros, de hecho pensábamos que la idea era hacer este proceso para que la investigación que saliera de aquí poderla convertir en producción la próxima temporada, decir como no, de todos los materiales recogidos y demás pues hacer un espectáculo que pudiera ser 2, 3 semanas de temporada, después entendimos que no era así...

Irena Visa

Bueno, lo entendimos una vez estrenados.

Pau Masaló

Exacto, después de la primera muestra y sí, creo es como que se quieren dos cosas a la vez desde la institución y es que realmente tú trabajas la idea de proceso creativo, de probar cosas sin la necesidad de llegar a ningún resultado satisfactorio, al mismo tiempo te piden que compartas ese proceso y esas aperturas, aunque no te lo digan, sí que se espera que tengan una cierta entidad y una cierta coherencia, tienen que ser suficientemente raras y contemporáneas para justificar la idea de artista en residencia que hace exploración sin querer buscar un resultado comercial, pero al mismo tiempo tiene que ser suficientemente digeribles para que se pueda convertir en un espectáculo la temporada siguiente, que al final hemos visto que no era así, y es como sentirse en esa tensión constante entre me libero, que también, a ver, también es responsabilidad de uno decidir liberarse y yo qué sé, hacer algo que...

Irena Visa

Yo considero que igual por desconocimiento de Pau o por lo que sea, o sea digo de Pau porque es su empresa y tal, pero yo creo que cuando empiezas un proyecto hay unas cláusulas mínimas que tienes que saber para trabajar, tipo estamos trabajando en algo que se va a estrenar o no. O sea que esta reunión en la que descubrimos que no había en ningún momento ninguna intención de llevar esto a temporada, que esto ocurriera después de un estreno a mí me parece delirante, es decir, si hacer una inversión en unos materiales y trabajas con unos actores o con un director de luz o lo que sea en unas condiciones, porque igual es la posibilidad de estrenar, trabajas de una manera, si esto solo es una muestra y tal, a nivel de presupuesto, a nivel de calendario, a nivel de expectativas, a nivel de esfuerzo, a nivel de todo, y eso creo que es muy importante para no quemarte en eso.

Pau Masaló

Pero hay que decir también, no por desconocimiento porque se había, o sea a mí claramente me dijeron que esto se convertía en...

Irena Visa

Sí, pero yo me refiero por escrito, o sea como blindarte en ese sentido, porque claro, la reunión que tuvimos con Giurgina fue porque yo la paré, ella se sentó aquí con la maleta puesta y nos dijo que en ningún momento eso se había contemplado, sabes.

Pau Masaló

Que eso era mentira, también.

Irena Visa

O sea que yo creo, de ahora en adelante creo que sí que deberíamos blindarnos con eso, porque esto generó una energía un poco de plan les damos igual.

Pau Masaló

Y también porque nuestro año ha sido el único que no se ha convertido en producción, o sea siempre en los 5, 6 años que dura el proyecto de artistas en residencia siempre ha habido estreno en sala, incluso (**no se entiende 1:03:12**) que lo hicieron el año anterior que también era proceso no era estreno, hacían 5 funciones de cada apertura e hicieron 3 aperturas, en total hicieron 15 funciones, no 2 como nosotros. Entonces también vas con la idea de que el programa es ese y cada año prueban cosas distintas y nos ha tocado lo peor. Y también, perdón, en ese **sentido creo que ha faltado como una, aunque no haya producción, no haya estreno, una voluntad real de acompañamiento en el sentido de entender al artista, los artistas que tienes en tu infraestructura, de hacer un mínimo seguimiento de proceso, de...**

Pablo Cisternas Alarcón

Bueno por ahí también apuntaba mucho porque era como los conflictos que tenían como no, no se puede poner esto, no se puede hacer esto, como esos topes que van teniendo y ¿cuál es el apoyo que tenían concretamente?

Pau Masaló

Era por problemas de producción o producción técnica, o sea los únicos momentos en que hablábamos con la institución y siempre era para que nos dijeran no.

Irena Visa

Claro, **eso yo creo que viene derivado también de este desconocimiento de las reglas del juego, si tú piensas que puede ser que reutilices la caja, reutilices el diseño de luces para estrenas, obviamente exiges una serie de cosas a nivel técnico, pero claro, los técnicos sabían que esto era como one shot, entonces era en plan pero qué movidote si esto no se va a hacer nunca jamás, cosa que nosotros no sabíamos, entonces era como todo el rato, sabes, como dos personas que hablan 2 idiomas distintos y que además lo hacen a regañadientes. Y claro, a nosotros no nos habían dicho que les importaba un pimiento, pensábamos como que era importante lo que estábamos haciendo.**

Pau Masaló

Que era una apuesta que les hacía ilusiones.

Irena Visa

Yo que no vengo del mundo del teatro y lo único que había hecho era *Ciutat Dormitori*, *The National Body*, nunca había visto una regidora. En *The National Body* no tuvimos regidor, y en Ciutat dormitori tampoco, y la primera vez que vi un regidor fue cuando apareció ese chico con barba y Laura en *Ciutat Dormitori*, que durante 1 año no hemos tenido ningún diálogo ni con una regidora ni con una persona de producción que yo descubrí que era una señora el día antes del estreno, o sea, no sé.

Pau Masaló

Nos han dejado ir, por ejemplo yo ahora estoy con (no se entiende 1:05:54) que es coproducción también y hoy que era primer día venía Giorgina, ha venido Martel, ha venido la prensa, ha venido la regidora, ha venido el (no se entiende 1:06:06)

Irena Visa

Imagínate.

Pau Masaló

Y hoy por ejemplo hemos acabado ensayo y yo ya he ido a dirección a pedir cosas que estábamos en el torreón. Hoy faltaba, yo qué sé, un altavoz y he ido allí en plan oye que nos falta tal, para mañana ya está.

Irena Visa

Sí, un día fui a pedir un enchufe y casi me cortan una mano. Ha sido, bueno para mí ha sido muy decepcionante, sí.

Pablo Cisternas Alarcón

Lo último que me había quedado ahí volando es, ¿había un acompañante o no? Como alguien que les daba feedback.

Irena Visa

Sí, ese señor.

Pau Masaló

¿El Tim Etchells?

Pablo Cisternas Alarcón

Ah, ¿y eso venía por la residencia o por otro...?

Pau Masaló

Sí, son estos programas, bueno, en el sector cultural como hay muchas instituciones públicas que tienen que justificar que están invirtiendo y haciendo el trabajo.

Pablo Cisternas Alarcón

¿Y se sacó algo provechoso de esas conversaciones o...?

Pau Masaló

Conocer a Tim que es muy majo, no y es un tío súper listo, con muchas experiencia y te dice 4 cosas y tienen sentido común, porque fueron diálogos de 1 hora, 1 hora y media 3 veces. Tampoco puedes hacer un...

Irena Visa

Yo solo estuve en una.

Pau Masaló

... un seguimiento muy...

Pablo Cisternas Alarcón

¿Y qué sacaron al limpio de esas reuniones?

Pau Masaló

Básicamente insistía mucho en la idea de la base y la intuición la tenéis, apretad al fondo, y dadle valor teatral, si lo importante es el ritmo pues explorad el ritmo, si lo importante es yo qué sé, el discurso catastrofista del petróleo, que no es el caso, pues explorar eso, como mucho la idea de una cosa a fondo. Porque también es su manera de trabajar.

Irena Visa

También, o sea yo solo estuve en una, insisto, pero también era como un poco como ir al psicólogo, que a veces no te dice nada pero el hecho de hablar tú con otra persona te ordena las ideas, pues como yo y Pau siempre hablamos el uno con el otro un poco, de repente tener un interlocutor que habla otro idioma, que eso ya te hace simplificar un poco la movida, y tú hablabas y le ponías más el acento en algo que sin darte cuenta querías que él entendiera y ahí de repente te ordenabas, sabes, pero no por él sino por el hecho de hablar. Y también a veces veías, que esto lo hacemos todos, que él tenía otra obra en la cabeza y a veces te daba como tips y era como ya bueno, pero yo no soy tú, sabes.

Pau Masaló

Sí, sí, porque yo también estuve con a tres bandas con el Marcus y Marcus era otra cosa, en plan sí, sí, esto está bien y luego que aparezca un niño y lo descuartizáis, sabes, como ese tipo de intervención.

Irena Visa

No pero que, o sea, siempre entendió muy bien el proyecto y todo, pero Marcus no sé qué dijo un día y fue como ostia esto es lo tuyo, sabes.

Pau Masaló

Exacto. Teníamos dudas de yo qué sé de la concreción del dispositivo, en plan vale pero cómo es la pieza. Y él a veces proponía en plan pues son los 3 actores vestidos normal y un micro y empiezan a decir fragmentos de yo qué sé, documentos sobre el petróleo,

así, muy fragmentado. Y digo vale es que esto son tus obras, sí. No, pero súper majo él y está bien tener su contacto.

Súper.