

FAREWELL, PETROLEUM!

ESTRATEGIAS DE ESCENIFICACIÓN



Resumen

El presente documento se centra en comprender el sistema de trabajo de creación de la compañía Contenidos Superfluos, en el contexto de residencia artística en el Teatro Lliure y el desarrollo de estrategias de escenificación para el montaje *Farewell, Petroleum!*

A la par de la observación de sus prácticas, se ha sistematizado el material registrado, seleccionando algunos elementos que permitan dar cuenta de aquel proceso creativo por las diversas acciones que realizan las personas de la compañía. Independiente si este documento es revisado en versión digital o impresa, se podrá acceder a links que permiten profundizar en algunos conceptos e ideas, a partir de videos e imágenes que complementan la reflexión de los procedimientos desarrollados.

Objetivos

- Identificar las estrategias de escenificación del proyecto *Farewell, Petroleum!* en el marco del programa Artista Residente del Teatro Lliure durante el año 2023.
- Cartografiar las distintas etapas del proceso creativo a partir de las variables de los roles, períodos e instancias de residencia.
- Revelar el modelo metodológico de compañía Contenidos Superfluos para la creación escénica, desde una poética de la visualidad.
- Analizar las posibilidades y dificultades que presenta el contexto de producción de la pieza escénica *Farewell, Petroleum!*

El proyecto se ha centrado en una primera etapa de creación de la obra, cuyo eje temático se centra en la crisis de los hidrocarburos. En un mundo distópico -o quizás vaticinado- donde la gasolina ya es escasa, dos motoristas organizan algunas acciones para poder despedir al Petróleo: una fiesta y un ritual. La residencia de compañía Contenidos Superfluos contempló dos muestras abiertas, con énfasis distintos en la creación de la obra. El viernes 28 de abril se realiza la primera titulada ***Farewell, Petroleum! #1: una fiesta***, centrada en un montaje de 40 minutos de duración, presentada en la sala Espai Lliure del Teatro Lliure, centrados en la figura de Petroleum y dos motoqueros. El 16 de junio se efectúa la segunda muestra titulada ***Farewell, Petroleum! #2: una despedida*** presentando un ritual de despedida de Petroleum, donde participan moteros en la Plaza Margarita Xirgú.

INTRODUCCIÓN

01. Farewell, Petroleum! es el tercer montaje de compañía Contenidos Superfluos, conformada por Pau Masaló en la dirección, Irena Visa en dramaturgia, Laila Rosato en diseño de espacio y vestuario; y Clàudia Robert en producción. En esta producción el equipo lo completa Sammy Metcalfe en el diseño sonoro, Iván Cascon en diseño lumínico, y un elenco conformado por: Melcior Casals, Magí Coma, Aleix Melé y Pol Ferrer. Además de un elenco de motoristas performers que colaboran en la segunda muestra de la residencia.



02. Contenidos Superfluos en el marco del programa Artista Residente del Teatro Lliure

En orden: Pau Masaló (director), Ivan Cascon (diseñador de iluminación), Magí Coma (actor), Melcior Casals (actor), Pablo Cisternas (pasante de observación), Irena Visa (dramaturga), Laila Rosato (diseñadora de espacio y vestuario), Aleix Melé (actor).

Fecha: 26.04.2023

Fuente imagen: Contenidos Superfluos

Enmarcado en la asignatura del Prácticum del Máster en estudios teatrales del Institut del Teatre, durante los meses de enero y junio del año 2023, he observado los procedimientos realizados para una primera etapa de la creación del montaje *Farewell, Petroleum!*⁰¹, en el contexto de la residencia de la compañía Contenidos Superfluos en el Teatro Lliure. El proyecto indaga sobre la crisis energética, centrándose en el petróleo como protagonista de la experiencia. Esta primera instancia creativa cuenta con las ayudas a la creación Carlota Soldevila del Teatro Lliure en el marco del programa de Artista residente⁰². La agrupación conformada principalmente por un director artístico, dramaturga, diseñadora integral y productora ejecutiva, cuenta con dos producciones anteriores que dialogan metodológicamente con esta propuesta: *The National Body* -estrenada en sala Hiroshima en el marco del Festival Grec en el 2020-; y *Ciutat Dormitori* -Festival Viu Montjuic en 2021, Festival Sismògraf en 2023, Festival EVA en 2023 y Teatro Lliure en 2023- (Contenidos Superfluos, 2023).

Para iniciar el trabajo de observación, en el mes de enero se realiza una reunión inicial con el director artístico del montaje -Pau Masaló-, donde presenta los lineamientos principales del proyecto, y da cuenta del recorrido realizado por la compañía. En esta sesión se verbalizan algunas aproximaciones metodológicas del sistema de trabajo que se ha consolidado con el paso del tiempo; primeras referencias del trabajo desarrollado para este montaje; y se conocen algunos aspectos sobre la gestión y producción de la agrupación. A la par de la observación de distintos tipos de ensayo y reuniones, puedo revisar las fuentes de información documental utilizados por el equipo creativo, y que metódicamente van organizando en una carpeta drive que queda disponible para la consulta del equipo. Por último, el acceso a dos grupos de whatsapp -tanto de la compañía, como del equipo del montaje-, permite ir observando conversaciones más coloquiales de avances del proceso que han ido realizando fuera del tiempo de ensayo y que son dialogados por la agrupación. Al finalizar las muestras se realizan tres entrevistas: Laila Rosato -diseñadora de espacio y vestuario-; Ivan Cascon -diseño de iluminación-; y a Pau Masaló e Irena Visa -director y dramaturga respectivamente-.

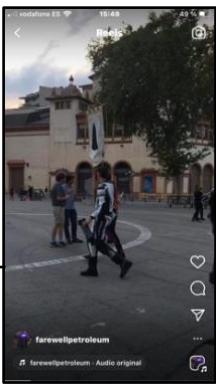
Nos centraremos en la metodología creativa que ha sido aplicada para esta residencia, y que se ha ido consolidando en el trabajo de los montajes anteriores de la agrupación (Contenidos Superfluos, 2023; Isla, 2020), los métodos desarrollados en el marco de este proyecto desde la óptica de las estrategias de escenificación y el trabajo desde la visualidad. Por último, se profundiza en el contexto de producción que permite poner en circulación esta obra, en la particularidad del territorio de Barcelona.

Esta instancia de observación de la creación de una obra teatral en Barcelona, y poder buscar estrategias para desarrollar a profundidad una investigación en torno a los procesos reflexivos de la creación escénica, está en estrecha relación con el resguardo del patrimonio inmaterial del teatro contemporáneo. No cabe duda que las artes escénicas, en tanto experiencia efímera, impacta en la memoria de quienes participaron de la convivio como espectadores. Sin embargo, todo el trabajo reflexivo para poder llegar a aquella experiencia queda en el olvido, siendo un material de vital relevancia para el desarrollo formativo, análisis crítico de las prácticas profesionales, y como insumo para la patrimonialización de las artes escénicas de futuras generaciones.

ETAPAS ESPECULATIVAS DEL PROCESO DE CREACIÓN



03. Registro 1º muestra:
Farewell, Petroleum!
#1: una fiesta



04. Micro registros 2º muestra:
Farewell, Petroleum!
#2: una despedida



05. Emergencia designa la primera fase del proceso de creación, caracterizada por la aparición de la idea de proyecto (Contreras et al., 2020). Para Eleni Papalexiou (2020) es clave la determinación de los **impulsores creativos**, que permiten identificar con mayor claridad la lectura del proceso artístico.

Para iniciar el análisis de la metodología consolidada por la agrupación, además de los métodos y estrategias de escenificación desarrolladas en particular para esta propuesta, primero describiré y analizaré diversas etapas que han permitido desarrollar las dos muestras abiertas: *Farewell, Petroleum! #1: una fiesta*⁰³, presentada el viernes 28 de abril, y *Farewell, Petroleum! #2: una despedida*⁰⁴ estrenada el viernes 16 de junio.

He dividido el proceso de creación en dos ámbitos: uno centrado en las etapas especulativas, donde aún no existe un testeo efectivo desde el trabajo en escena, y una segunda denominada empírica, basada en el ensayo práctico. Las etapas descritas se encuentran sistematizada en el esquema dispuesto al final de estos dos ítems, a través de una cartografía que permite visualizar las interrelaciones entre los diversos agentes, y que cuenta con links a algunos hitos del proceso, permitiendo obtener referencias de cada una de las etapas. El modelo de sistematización utilizado, corresponde a una sección de mi propuesta de trabajo final de máster (Cisternas, 2023), utilizando en este caso las categorías más generales de segmentación del proceso de creación, y que se basa en el trabajo metodológico de autores de diversas disciplinas artísticas (Duarte 2010, 2011; Papalexiou, 2020; Pérez, 2012; Sullivan, 2010).

EMERGENCIA⁰⁵

Un primer rasgo característico del trabajo de la compañía liderada por Pau Masaló, es que la emergencia de la obra se gesta a partir de imágenes visuales. Masaló señala que el proyecto originalmente se gesta a partir del concepto de viaje, con una clara imagen de motoristas metaforizados como caballeros medievales que iban en búsqueda de “algo”:

Eran 3 motoristas que están haciendo un viaje para despedirse del petróleo. Están haciendo una peregrinación para llegar a un sitio concreto, en una idea mística, casi mítica de dónde está el petróleo. Ellos iban a hacer este viaje sin motos, porque no existía gasolina. Iban con 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. Todos los motoristas del mundo se habían quedado para hacer una fiesta de despedida, y quemar los últimos litros de gasolina, hasta que las motos dejaran de funcionar. (Masaló en Masaló y Visa, 2023).

Irena Visa señala que el primer comentario que le dice Pau sobre el proyecto es “quiero hacer un réquiem para el petróleo” (Masaló y Visa, 2023), entregando ya una dirección hacia donde iría el tema de la obra. A partir de aquella primera imagen Masaló señala: “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” (Masaló y Visa, 2023). Ahondando más allá de la imagen, como impulsor creativo, Pau menciona otro fotograma que le rondaba cuando niño, que es la de “ver a un motorista haciendo ruido y quemando neumáticos”. Al desarrollar esta propuesta de obra, esa imagen inicial va evolucionando y lo justifica al pensar en torno al fin de los combustibles fósiles.

Otras imágenes que fueron recurrentes en esta fase inicial, son las del contexto cotidiano y colectivo de los moteros: que montan una tienda de campaña, o van a un *cine a la fresca* (cine al aire libre), lo que se materializa posteriormente en los referentes utilizados.

06. La etapa de las Fuentes (Duarte, 2010) describe la recolección y sistematización de elementos que permiten dar forma al proceso de creación.

Es muy interesante la fuerza que tienen las imágenes de los referentes en la propuesta final de la obra. Sin embargo, esto es un doble filo. Si bien una de las estrategias de creación puede ser precisamente aquel trabajo “duchampiano” de descontextualizar el referente, y recomponerlo en la obra, esta inclusión de los referentes de manera directa, puede producir que el mismo proceso creativo se entrampe en la búsqueda de nuevas posibilidades, porque los objetivos visuales están resueltos en etapas muy tempranas del proceso de creación.

FUENTES⁰⁶

Al igual que el modo de surgimiento de las primeras ideas del proyecto, la referencia a elementos visuales adquieren un gran protagonismo para la configuración progresiva de la propuesta. Masaló y Visa revisan registros de escenografías, productos audiovisuales, imágenes fotográficas de diversa índole u obras instalativas, que dialogan con las ideas que van surgiendo en las conversaciones. El trabajar con imágenes en la búsqueda de referentes no es azaroso. Masaló teniendo un perfil profesional conectado con el área de la visualidad, utiliza estos soportes como lenguajes que permiten acceder a códigos extra verbales para poder comunicar sus decisiones e ideas al resto del equipo creativo. Una estrategia utilizada para ello, es la de disponer de todas sus referencias visuales en una carpeta drive para el equipo artístico. Al finalizar el proceso creativo, se puede identificar que mucha de la información sensitiva que entregan estos referentes, termina plasmándose casi explícitamente en la obra. Esta integración de referentes en la composición final, va generando una suerte de ejercicio duchampiano, donde desconextualizan el referente, y le dan forma en una composición que logra una perfecta armonía y coherencia dentro de la propuesta. A modo de ejemplo, una idea inicial de Masaló del *cine a la fresca*, se fue profundizando y tomó forma, al encontrar unas imágenes con esta escena, con personas sentadas en sillas de plástico blancas:

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 (...) qué pasa si esto no lo miran los motoristas, sino que pasa en la plaza, en una proyección, un cine al aire libre de grandes momentos de la historia del petróleo. (Masaló en Masaló y Visa, 2023).

Pau señala que las imágenes del *cine a la fresca*, correspondían a referentes para un proyecto de teatro griego que tenía guardado en Facebook, y al reencontrarse con la imagen, observa que se conecta muy bien con lo que tenía en mente como experiencia. Como se observa en la tercera imagen, esta idea de proyección derivó en el espacio escenográfico de la obra: un gran cubo con una cuarta pared con tul, que permite a los públicos observar la escena como si fuese una pantalla. Los públicos podemos observar estas escenas, como si estuviésemos en un *cine a la fresca*, dentro de la sala de teatro.



07. *Cinema Utopia* (1985)

Obra chilena dirigida por Ramón Griffero, diseño escenográfico de Herbert Jonckers. Estrenada en la sala de resistencia El Trolley. Santiago de Chile.



Imagen referente *cine a la fresca*

Carpeta referentes

Fuente imagen: Compañía



Imagen referente *cine a la fresca*

Carpeta referentes

Fuente imagen: Compañía



Espacio de presentación

Fecha: 27.04.2023

Fuente imagen: Pablo Cisternas

La conjunción de estos elementos va derivando en una particular propuesta de espacio en torno a lo cinematográfico, generando una idea de ficción como si se estuviese viendo una película. Esta idea de las pantallas como un irruptor de espacios post-apocalípticos, no deja de parecer curiosa, sobretodo por mis referencias cercanas a la historia del teatro en Chile. Esta propuesta la conecta con una obra emblemática chilena estrenada en 1985 en plena dictadura, llamada *Cinema Utopia*⁰⁷, desde el cual el director Ramón Griffero comienza a generar un teatro que irrumpió el modelo de creación tradicional basado en la palabra, al tránsito de lo que él denominaría *Dramaturgia del espacio* (Manzur et al., 2021). En esta obra ficcionada en un cine chileno de 1920, se presenta una película

Griffero con *Cinema Utopia* (1985), utiliza el recurso de la cinematización para distanciar al público sobre los hechos, que entregan una imagen violenta y contingentes a los atropellos a los derechos humanos que se vivían de manera contemporánea en el Chile dictatorial.

El recurso en *Farewell Petroleum!* pareciera utilizar inconscientemente la misma estrategia, para distanciar a los públicos de la crisis actual. El discurso contemporáneo impone una postura negativa inmediata al hablar sobre los hidrocarburos, pero que en este caso, propone una visión distanciada, respecto a no polarizar un discurso: el petróleo no solo nos ha puesto en una crisis medioambiental, también nos ha llevado a un estado de nuevas oportunidades de desarrollo más allá de lo económico.



08. *Can't Help Myself* de los artistas chinos Sun Yuan y Peng Yu's.

“futurista” que muestra un exiliado político en París en un mundo de ciencia ficción distópico. Para ello, construye un espacio escénico distribuido en tres áreas: una primera con butacas de cine con los personajes en los años veinte que ven la película, un segundo espacio que está separada por una mayor altura y una tela de tul, que permite ficcionar la película y una tercera dimensión que muestra un callejón exterior de la ciudad de París, al interior de la ficción de la película. El desarrollo de la propuesta de Visa y Masaló, realiza un juego simplificado a una capa, pero con un interés similar al presentado por Griffiero, permitiendo desarrollar una distancia en torno a las imágenes proyectadas. Con esta idea de la proyección bajo una caja con una pantalla de tul, comienzan a indagar en paralelo a referencias que permitan visualizar el interior del cubo. Uno de los referentes mencionados por Masaló y Visa es la obra *Big Bang* dirigida y diseñada por Philippe Quesne, que trabaja principalmente a través de un espacio vacío en blanco.



Imagen referente

Obra *Big Bang* -estrenada en el 2020- bajo la dirección y diseño de Philippe Quesne

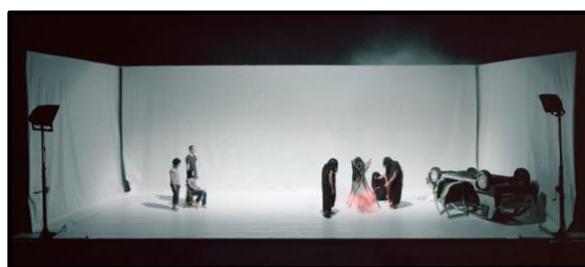


Imagen referente

Obra *Big Bang* -estrenada en el 2020- bajo la dirección y diseño de Philippe Quesne.

Para el desarrollo del personaje Petroleum existió otra capa de referentes que permitían generar propuestas sobre cómo se podría constituir corporalmente. Una de las capas de esta indagación, fue la de observar referentes asociadas a las instalaciones, por ejemplo, se revisa la obra *Can't Help Myself*⁰⁸ de un brazo robotizado, que se consideró como posible inspiración para el personaje, alejándose a una representación humana:

Esta instalación tiene esta cosa decadente, triste y nostálgica que me interesaba... que nos interesaba buscar para todo el proyecto... que es esto que sale el propio líquido hidráulico que hace funcionar el brazo robótico, y el propio robot intenta recuperar esta sangre que le permite funcionar. Es como esta idea triste de “estoy condenado a hacer mi trabajo para mi propia subsistencia”. (Masaló en Masaló y Visa, 2023).

Otro referente es el del diseñador Gertjan Franciscus con la performance *I'm Not Here Says The Void*⁰⁹ desarrollado bajo la dirección de Julian Hetzel, en un espectáculo que combina elementos escénicos con escultura y música electrónica. Las imágenes producidas en este proyecto, han sido un referente clave de exploración del personaje Petroleum a través de las distintas referencialidades utilizadas por el equipo creativo.



Imagen referente

Performance *I'm Not Here Says The Void* bajo la dirección de Julian Hetzel y el diseño de vestuario de Gertjan Franciscus.



Imagen referente

Performance *I'm Not Here Says The Void* bajo la dirección de Julian Hetzel y el diseño de vestuario de Gertjan Franciscus.

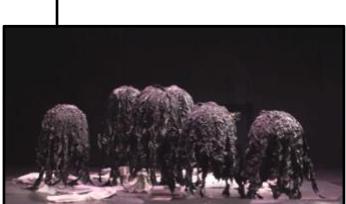


Personaje Petroleum

En escena los actores: Melcior Casals, Magí Coma, Aleix Melé. Diseño de vestuario: Laila Rosato. Fecha: 10.04.2023

Fuente imagen: Pablo Cisternas

09. *I'm Not Here Says The Void* diseño de vestuario de Gertjan Franciscus y dirección de Julian Hetzel.



Luego de muchas pruebas de materialidades para dar vida a la corporalidad de Petroleum, finalmente se quedan con la primera propuesta de la tela y los referentes asociados a la película *Uncle Boonmee*, sin embargo, este referente está muy bien enlazado a la propuesta dramatúrgica original que se realiza en torno al proyecto.

Según lo indicado por la diseñadora, las nuevas propuestas que indagaban en un mayor volumen del personaje o materialidades de otro tipo como el plástico o el poliéster no dialogaban con la propuesta del personaje. En el caso del vestuario con plástico, este no indicaba una dirección de la visión de Petroleum, dado que no tenía ojos, y por ende, no dialogaba con la idea que ya se tenía asumida respecto a cómo debía construirse el personaje.

Para la construcción de la imagen de Petroleum, se indagó en la producción audiovisual *Uncle Boonmee*: un personaje oscuro con ojos iluminados, elementos que fueron consolidándose en la propuesta. En la película corresponde a un monstruo con ojos rojos.



Imagen referente

Película *Uncle Boonmee*, dirigida por Apichatpong Weerasethakul y diseño de vestuario de Chatchai Chaiyon y Buangoen Ngamcharoenputtasri



Imagen referente

Película *Uncle Boonmee*, dirigida por Apichatpong Weerasethakul y diseño de vestuario de Chatchai Chaiyon y Buangoen Ngamcharoenputtasri



Personaje Petroleum

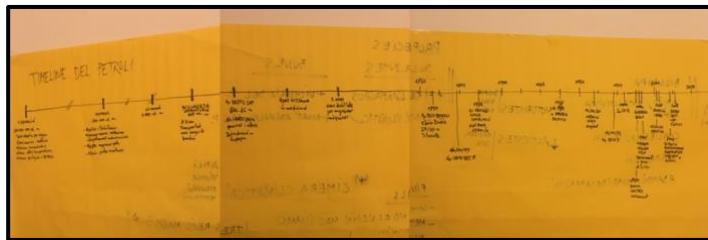
Actor: Melcior Casals. Diseño de vestuario: Laila Rosato.
Fecha: 26.04.2023
Fuente imagen: Sílvia Poch

Junto con el material visual, también existió otro tipo de referentes a nivel textual, principalmente artículos académicos y documentos de difusión, donde se indaga sobre el impacto de los vehículos motorizados en la sociedad contemporánea, el cambio climático, la violencia y el petróleo.

10. Prefiguración permite poner a prueba aquellos elementos basados en las fuentes, en el trabajo de la práctica. Se realizan ciertos ejercicios que permiten nutrir las etapas de experimentación.

PREFIGURACIÓN¹⁰

Esta etapa comúnmente es un espacio de reflexión que se realiza a través de la prueba de materiales en el espacio práctico. En estructuras más explícitas de práctica como investigación, se comienzan a plantear las experimentaciones prácticas a partir de ciertas premisas, lo que dota de ciertos parámetro estructural de creación. En el caso de esta propuesta, se comenzó a configurar en un trabajo de reuniones de Pau e Irena dos veces por semana; el trabajo de prefiguración se realiza tanto desde la especulación teórica, como desde el trabajo de la práctica. A través de la construcción de una genealogía sobre la “vida” del petróleo, se desarrolla una línea temporal que considera hitos históricos, que se dispone en un papelógrafo dentro del espacio de ensayo y es fundamental para estructurar la dramaturgia de la obra:



Línea de tiempo en sala de ensayo
Torreón Lliure, creada por Pau
Masaló e Irena Visa
Fuente imagen: Pablo Cisternas

Desde el ámbito teórico, se desarrollaron hipótesis de cómo podría ser configurado el personaje de Petroleum, basado en algunos referentes iniciales. Se pensó en una especie de zoológico con él en una jaula, también se discutió si era un ente más abstracto o se llegaba a una concepción más ligada a lo antropomórfico. Incluso se apostó por ideas que iban más allá de los límites disciplinares tradicionales del teatro, considerando que fuese una suerte de instalación como con el referente del brazo robótico; esto de todas formas

como señala Visa, fue integrado con la creación del altar y los artículos de *merchandising* de la segunda muestra.



11. Petroleum en terapia

Fecha: 15.02.2023

Improvisaciones: 16:30 a 17:00

Revisión trabajo: 17:10 a 17:10

Fuente video: Compañía.

Con la incorporación de actores en el mes de febrero, el trabajo se concentró mayoritariamente en los ensayos desde la estructura de hitos planteada por Visa y Masaló; sin embargo hay algunos ejercicios de prefiguración que dotaron de mayor riqueza al proceso. Uno de estos es un ejercicio realizado el 15 de febrero del 2023, donde se ficciona que Petroleum participa de una sesión de terapia psicológica¹¹. Esto permite levantar ideas desde la improvisación. Se juega con diversas premisas para poder generar acciones textuales, por ejemplo una de ellas se habla de la tendencia asesina del petróleo, y cómo a partir de la conversación en contexto de la terapia, se devela aquella tendencia que tiene a matar. En esta instancia se prueban también algunos elementos de vestuario como las telas, peluca; a la vez que se juega con elementos técnicos de sonido, al contar con un pequeño sistema de amplificación en la sala de ensayo.

Posterior a la primera semana de trabajo de residencia con actores, Masaló y Visa revisan el trabajo de improvisación y proponen una nueva estructura a partir de lo desarrollado. Además, en esta instancia se vuelve a generar una nueva capa de prefiguración. Para el director y la dramaturga surgen diversas preguntas que son claves para entender el proyecto: ¿Cómo va a hablar petroleum, cómo emerge el discurso de él? ¿Habrá una conexión con elementos de misticismo? ¿En qué temporalidad se encuentra: está hablando desde el futuro? ¿De qué manera se puede reforzar la empatía de Petroleum con los públicos?

Discuten si se debe instalar al interior de la ficción la idea de que Petroleum esté explícitamente haciendo recuerdo de los eventos. El *timeline* del petróleo se utiliza como estructura para pensar la dramaturgia, y la línea de tiempo del papelógrafo está presente en la sala de ensayo para poder revisarlo en todo momento. Masaló considera que puede ser interesante ir proyectando algunos de los hitos a medida que va transcurriendo la obra, para que quede clara la conexión de esta línea temporal con la de la fiesta en la ficción. Pau pensaba que una estrategia era generar vínculos, por ejemplo proyectar un hito asociado a un derrame de petróleo con daño al medio ambiente, y en escena a alguien se le cayera un tazón. Finalmente estas ideas se desechan, y queda remitida a las proyecciones del inicio y final en términos textuales, y en términos abstractos en el desarrollo de la secuencia central de la obra.

En las constantes revisiones de Masaló y Visa desde la especulación, es decir, aún no desde la prueba en los ensayos, se plantea como posiblemente se puede integrar la presencia de imágenes inesperadas en medio de la fiesta o cualidades de los cuerpos de los personajes. Por ejemplo, que Petroleum pudiera manchar el espacio a su paso; en la idea de que al inicio el espacio sea muy limpio y pulcro, y al paso de la obra vaya ensuciando todo el lugar. Otra idea que surge, es la aparición del elemento fuego. Algunas ideas que surgen es que aparezca al crear una escena de soplar una vela de cumpleaños - en el contexto de la fiesta-. Sin embargo, se cuestiona la relevancia de generar todo un cambio de historia, solo para instalar estas acciones.

Elementos asociados al diseño también se van configurando en estas reflexiones. A portas del segundo periodo de residencia con los actores, el 4 de abril Masaló y Visa, deciden que la voz de Petroleum debería cobrar protagonismo al interior del relato, y que incluso los personajes humanos no deberían tener voz. A partir de ello, se indaga cómo podría

La propuesta de dirección de Masaló en el marco de la residencia, termina configurando un modelo ligado al trabajo desde el diseño. La residencia no termina siendo un mero espacio de prueba y error, que indaga a través de la experimentación. En este caso, la residencia es una suerte de laboratorio en la construcción de un prototipo de obra, donde se termina construyendo una obra semi completa, que si bien aún está indeterminada en algunas preguntas específicas de la particularidad de la pieza escénica, ha pasado por el ciclo completo de creación de la obra teatral.

12. Trabajo de mesa donde el equipo creativo estudia elementos teóricos y dramatúrgicos para establecer el proceso de creación.

13. La etapa denominada de establecimiento del método (Duarte, 2010) considera la toma de decisión respecto a los procedimientos de creación que se van a establecer. Algunas compañías han consolidado un método a lo largo de su trayectoria, otras los cuestionan en la mayoría de sus producciones, y en otros casos se replica un método canónico

ser la voz de Petroleum. La reflexión va en un plano ficcional especulativo, que en centrarse en la materialidad misma del elemento -indicaciones que fueron trabajadas con el elenco en ensayos-. Se revisa como referencia la obra *Super Natural* de Jorge Jácome, con la idea de trabajar a partir de sonidos naturales, de poder desarrollar una sonoridad a partir de los residuos. La idea es aislarse a una propuesta de modulación que emule a un lenguaje complejo, sino la de componer un collage de elementos naturales. Finalmente toda esta propuesta es parte de la composición sonora que construye Sammy Metcalfe, y que permitirá dar soporte a la escena introductoria y final de la obra.

En la misma idea de la simplicidad del uso de los elementos, se piensa en que las acciones deberían tener mayor desarrollo. Por ejemplo, la escena de las fotos sobre la moto consideran que debería ser extendida por más tiempo, con la posibilidad de generar composiciones más complejas y poder revisar diversas posibilidades de ritmo y encuadres. Pau plantea que el ritmo y complejidad visual se puede establecer con las composiciones del personaje Petroleum, y esto repercute directamente en las indicaciones de dirección que se entregarán en el segundo periodo de trabajo.

En general las agrupaciones consideran las residencias como instancias de desarrollo de la prefiguración del montaje, estableciendo ejercicios o escenas que permitan probar un potencial modelo o estrategia de trabajo. Lo particular de la propuesta de Contenidos Superfluos, es que la residencia es considerada un espacio para diseñar y realizar una maqueta completa de la obra, una analogía que podemos hacer con una suerte de prototipado del diseño. En este caso, se termina con dos muestras abiertas, con un trabajo semi resuelto de realización escénica, estableciendo un ciclo completo de creación de obra. A continuación detallaré cinco sub dimensiones del periodo de ensayos, en los que se contempla el trabajo con el equipo actoral y otras áreas ligadas a la concepción audiovisual de la propuesta.

TRABAJO DE MESA¹²

En el caso de este proyecto, el trabajo de mesa se vuelve algo más desdibujado. La reflexión del procedimiento se establece principalmente entre el director y la dramaturga de la obra, la diseñadora de espacio y vestuario, el diseñador sonoro y el diseñador de iluminación. Sin embargo, los actores no participan de una indagación de referentes, sino que reciben a modo de estudio algunos materiales para poder aplicar en un trabajo actoral más acotado, bajo las directrices de la propuesta.

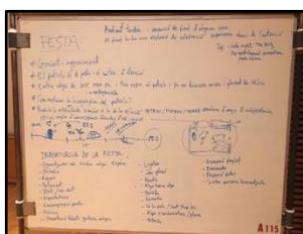
ESTABLECIMIENTO DEL MÉTODO¹³

El establecimiento del método puede analizarse como una instancia que es pre-trabajada en las fases iniciales del proyecto, y que ya se encuentra establecido incluso en la etapa de prefiguración. El método se centra particularmente en el desarrollo de estrategias de escenificación basadas en la composición de hitos de acciones, que permiten generar un viaje dramatúrgico de la obra. Esta dramaturgia es a partir de situaciones sin voz hablada, sin embargo está basada en acciones específicas que se van ajustando en el trabajo práctico. De este ítem detallaré mayor especificidad en el ítem de metodología de creación.

ETAPAS EMPÍRICAS DEL PROCESO DE CREACIÓN

14. La fase de **conformación de escenas**, centra la atención en el desarrollo de ciertas cápsulas o módulos individuales a través de la fijación de acciones que permiten configurar las capas de la obra.

15. Como se observa en el registro de la pizarra del 15 de noviembre del 2022, la secuencia de acciones de "la fiesta" ya había sido determinada en aquella fecha por Visa y Masaló.



Escaleta de trabajo inicial

Fecha: 15.11.2022

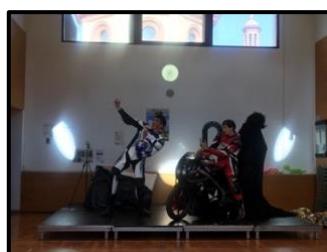
Fuente imagen: compañía.

CONFORMACIÓN DE LAS ESCENAS¹⁴

Asociado a la primera muestra, la conformación de escenas se materializa con la inclusión de los actores en dos fases de ensayo de residencia; la primera en una semana de trabajo en el mes de febrero y otro de tres semanas durante el mes de abril. En ellas, se fueron generando diversos ejercicios que iterando con improvisación, iban conformando micro piezas de estructuras dramatúrgicas, a partir de las propuestas de estructura dramatúrgica de Visa y Masaló. La primera semana de trabajo con actores -13 al 17 de febrero- se prueban distintas situaciones escénicas, donde interviene el personaje Petroleum. Se revisan situaciones planteadas originalmente como la fiesta¹⁵, que metaforiza los años de actividad del petróleo junto al “desarrollo” tecnológico de la humanidad, planteado en la línea de tiempo.

A los actores se les entregan premisas relacionadas con los referentes visuales y una estructuras de situaciones preconcebidas, desde las cuales se realizan improvisaciones en una duración estimada de 30 a 40 minutos. Algunas de estas actividades son registradas en video por el teléfono de Masaló. En general, se escribe en una pizarra los hitos de situaciones que los actores deben pasar en la improvisación. En estas instancias, también se fueron testeando materialidades para entender el vestuario; o se exploran aspectos asociados a lo sonoro, a través del uso de los micrófonos y parlantes disponibles en la sala de ensayo; donde no solo se revisan posibles texturas del habla a través del equipamiento tecnológico, sino también los puntos de sonido en el espacio, con la música pregrabada.

En estas etapas, se comienzan a revisar, y en algunos casos fijar, ciertas estructuras internas de cada una de estas secuencias. Por ejemplo, la escena de la *selfie*, comienza a generarse una estructura de movimientos interno, que en febrero quedaron consolidadas para lo que sería las escenas definitivas de la muestra de finales de abril.



Improvisación de escena *selfie*

En escena los actores: Melcior Casals, Magí Coma, Aleix Melé.
Fecha: 12.04.2023

Fuente imagen: Pablo Cisternas



Improvisación de escena *selfie*

En escena los actores: Melcior Casals, Magí Coma, Aleix Melé.
Fecha: 17.02.2023

Fuente imagen: Pablo Cisternas



Escena *selfie* - función

En escena los actores: Melcior Casals, Magí Coma, Aleix Melé.
Fecha: 28.04.2023

Fuente imagen: registro función

En esta etapa se testean improvisaciones con analogías metafóricas a personajes de la cultura popular. Por ejemplo se prueba una escena en alusión a san Francisco de Asís, que según Masaló, se insertó en la historia porque es un santo que habla con seres animados e inanimados. En este caso, se explora el trabajo a partir de algunos textos, y desde lo sonoro, se prueba música prefabricada y la experimentación de la reverberación en el espacio con micrófonos. En esta improvisación, también se puede observar como se revisa la relación de los espectadores, que en este caso el rol es asumido por dos de los actores -Magí y Aleix-, testeando por primera vez el uso del caucho sintético en el suelo

para los espectadores al ver la obra, tal como se observa en la primera foto de ensayo y en la segunda asociada ya al espacio de presentación de la primera muestra. En estas instancias también se exploran algunos elementos técnicos. Si bien la sala de ensayo no presentaba condiciones para el trabajo de la iluminación de sala, el equipo realizó algunas exploraciones lumínicas con elementos precarios como linternas, y con las cuales también se van testeando algunos *track* de música generada por el compositor sonoro del proyecto.



Improvisación San Francisco de Asís
Fecha: 17.02.2023
Improvisaciones: 16:05 a 16:30
Fuente imagen: Pablo Cisternas



Escenografía y suelo de caucho
Dirección: Pau Masaló. Diseño de espacio: Laila Rosato.
Fecha: 26.04.2023
Fuente imagen: Sílvia Poch



Ensayo con iluminación precaria
Fecha: 17.02.2023
Improvisaciones: 19:05 a 19:13
Fuente imagen: Pablo Cisternas



The screenshot shows a Spotify interface with the following details:

- Title:** PLAYLIST PÚBLICA FAREWELL, PETROLEUM!
- Artist:** stumbelline • 4 me gusta • 10 canciones, 37 min 12 s
- Songs:**
 - 1. Nothing Breaks Like a Heart - Mark Ronson, Miley Cyrus
 - 2. Call Your Girlfriend - Robyn
 - 3. Black Is Black - Los Bravos
 - 4. La Cucaracha - El Combo Dominicano
- Controls:** Standard Spotify playback controls (play/pause, volume, skip).

16. Playlist Spotify
de la obra *Farewell Petroleum!*

¿Cómo suena el petróleo?

¿Cómo es el sonido del petróleo al moverse?

Sammy Metcalfe -el compositor musical- estuvo presente fundamentalmente en la primera parte de la residencia. Finalmente, el trabajo de composición específicamente se centró en la escena inicial y final de la obra, lugar donde se muestran textos proyectados como si fuesen la voz de Petroleum. La composición incluye sonido de fuego ardiendo, que acompaña al texto inicial, y el texto final con la caída de ceniza, en un sonido que es más bien atmosférico cargada de un aura solemne, y que se quiebra con la música *pop* presentada al centro de la pieza.

El compositor también realiza unos pequeños arreglos técnicos de la transición de la música prefabricada de la gran secuencia de la fiesta. Esta sonorización se fue generando a través de la prueba de una gran lista de reproducción en una *playlist* de Spotify¹⁶ creada para el proyecto, y que se fueron testeando en los ensayos. Las canciones principalmente icónicas de estilo *pop*, permiten ir segmentando gran parte de las secuencias, por ende, cada canción viene asociada a una serie de acciones, que permite estructurar el ritmo de las partituras que se van formando. Irena Visa de hecho, habla de una suerte de dramaturgia de la música, que es clave para componer la gran secuencia de la fiesta, siendo los audios de la *playlist* constituyentes de una suerte de estructura que sustenta el viaje narrado corporalmente por los personajes.

En el segundo periodo de residencia con actores del mes de abril, el trabajo con lo sonoro se va especificando aún más. En el ensayo del 12 de abril, se incorpora una variable que repercute en la forma de concebir el sonido, que es realizar la separación entre la música diegética -es decir, aquella que los personajes oyen al interior de la escena- y música incidental -que los personajes no perciben-. Lo característico, es que la calidad del sonido se ve modificada en escena, por el lugar donde se instala el sonido. En el caso de la primera, remitida a un sector espacial específico; en el segundo caso, un sonido envolvente. De esta manera, se genera una irrupción clara entre espacios ficcionales y representacionales al interior de la pieza. El uso de música diegética ayuda a generar una partitura específica en disposición de la música, por ejemplo, la canción *La Cucaracha* del grupo El combo dominicano, que permite estructurar una secuencia de movimientos por Magí, que en cuyos fotogramas permite secuenciar el ritmo de aquella escena.

Entre el 10 y 28 de abril, se realiza un segundo periodo de residencia junto al elenco de actores. En el primer día de ensayo se mencionan algunas decisiones tomadas en la dirección: se explica la escaleta de hitos construida a partir del trabajo de improvisaciones que se generó en el periodo de residencia de febrero, se describe el espacio escenográfico que finalmente se realizará para la primera muestra considerando dimensiones muy similares a la tarima que se ha ocupado en los ensayos. Melcior pregunta si finalmente Petroleum hablará en la obra, y Pau decide que no lo hará, señalando que se vuelve más interesante la imagen en una abstracción no textualizada en la palabra vocal. La distancia temporal de un mes de los ensayos de residencia con los actores del primer periodo, pareciera ayudar en la flexibilidad en la creación, y estos puedan estar más cómodos en el trabajo de las escenas, lo que se materializa en una mayor capacidad de juego. Comienzan a probar algunas acciones propuestas tanto por Irena y Pau, como por ellos mismos; sugerencias que comienzan a quedar fijas como hitos de cada secuencia.

En el ensayo inicial del 10 de abril se revisa la escaleta diseñada por Visa y Masaló, y comienzan a realizar una pasada de las secuencias bajo la improvisación, lo cual van revisando por etapas. Bajo la premisa de Masaló de que las acciones deben ser concretas y minimalistas, propone una serie de micro hitos desde los cuales los actores deben improvisar. Por ejemplo, en una secuencia se indica que deben generar acciones para que los moteros muestren el poster del dinosaurio a Petroleum, así aparecen micro propuestas. como la imitación del dinosaurio que se encuentra en el afiche, que luego se fija como hito de la escena.

El trabajo de esta segunda fase de residencia con actores, no solo permite construir las escenas, sino también entender la construcción de los personajes desde diversas dimensiones: nivel corporal, vestuario, relaciones, etc. Uno de los problemas que se indaga es la representación corporal de Petroleum, donde las opciones se encuentran en una extensa posibilidad entre la antropomorfización total del personaje a una abstracción total, lo que entrega posibilidades de juego en aquellos ensayos.

Con la presencia de Laila Rosato -diseñadora del proyecto- en la primera semana de esta fase de residencia, se prueban distintas materialidades del vestuario del personaje de Petroleum, donde se revisan distintas densidades de plásticos y telas. El vestuario de este personaje es clave, porque determina una manera particular de poder moverse y estar en el espacio, lo que repercute radicalmente en la formas de relación y en la composición que se genera en escena con los objetos y otros personajes. En una de las improvisaciones realizadas por Aleix y Melcior, Irena comenta sobre la importancia de comprender los movimientos de Petroleum, que a juicio de Visa “no debe ser un ente estático”, sino que siempre debe estar en la propiedad de lo fluido, y por ende, estar constantemente en movimiento. Por ende, una de las tareas que plantea es descubrir cómo es ese movimiento de Petroleum, razón por la cual, es indispensable llegar a un tipo de materialidad específica del vestuario, que posibilite aquella indagación.

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. Pero si 3 meses antes hubiéramos entendido que el petróleo tiene cuerpo. igual hubiéramos podido dedicar 7 sesiones a trabajar si es muy grande o si es muy pequeño. (Visa en Masaló y Visa, 2023).

Para Visa, quizás una falencia del proceso, es no haber podido decidir con mayor anterioridad cómo es la corporalidad de este personaje, o haber tenido tiempo de

¿De qué manera el vestuario se vuelve un elemento clave a la hora de construir la escena?



17. Prueba de vestuario
Petroleum, material: goma
En la imagen: Melcior Casals.
Diseño: Laila Rosato.



18. Prueba de vestuario
Petroleum, material: plástico
Diseño: Laila Rosato.

indagación con la construcción del personaje, antes de que la estructura estuviese tan definida. La exploración corporal se fue haciendo dentro de las posibilidades. Por ejemplo, en el ensayo del 17 de febrero se realizan las primeras indagaciones de imágenes que produce el personaje en términos horizontales y verticales, es decir, usando instrumentos para alargar la figura cubierta de tela, o ampliarla con los brazos a lo ancho. Según Visa, esto es interesante porque se observan distintas posibilidades de aquel cuerpo, donde por ejemplo, el crecimiento horizontal hace que se vuelva más animalesco.

En esta revisión de las distintas versiones de Petroleum, en el ensayo del 11 de abril se explora que el personaje de Petroleum sea más antropomorfo, y luego en una segunda pasada, se revisa un cuerpo más abstracto. Para el ensayo del 19 de abril se indaga nuevamente en un Petroleum más gutural o bestia. A la par, se testeán distintos tipos de tela, por ejemplo, se revisa la posibilidad de que esté cubierto de una suerte de papel metálico dorado; decisiones que afectan naturalmente a la calidad del movimiento que se performa. Masaló además, incorpora otras variables en aquellos ensayos, como por ejemplo jugar conscientemente con los cambio de velocidades del movimiento.

Rosato (2023) menciona que después de todas las iteraciones y búsquedas que realizaron en torno al vestuario, se quedaron con la propuesta del primer ensayo. La diseñadora menciona que originalmente se buscaba un vestuario mucho más artificioso a través de inflables como de las chaquetas de invierno. El problema sin embargo, es que aquella idea inicial a juicio de Rosato, ya no era coherente con el trabajo que se estaba desarrollando desde la práctica. Si bien habían propuestas claras de indagar sobre la materialidad, la estructura principal estaba puesta en el diálogo entre los personajes y el poder desarrollar una secuencia de la fiesta en metáfora al tiempo en que el petróleo ha estado junto a la humanidad en el desarrollo de un particular tipo de civilización.

Tanto antes como en el mismo periodo de trabajo con los actores, Rosato (2023) menciona que indagó en diversos materiales haciendo pequeñas pruebas. Una de las que le parecía más interesante es una suerte de goma¹⁷, que se suelen utilizar bajo las alfombras, y que le parecía interesante no solo porque la misma materialidad provenía del petróleo, sino también por sus cualidades como el peso y el particular brillo de su superficie. Melcior lo probó, pero el peso era muy complejo para poder trabajar durante los ensayos. Posteriormente se probaron otros materiales como el poli piel, que era muy similar en cuanto a textura, pero que era más delgada por lo que la caída era distinta; sin embargo, aún seguía siendo muy pesada para el actor.

Otra opción que se barajaba era el trabajar con plástico¹⁸. Lo que a la diseñadora le parecía más interesante de esta materialidad, es que permitía una mayor abstracción del cuerpo, y lo alejaba de la idea de antropomorfismo de los otros materiales; el plástico al estar arrugado, invisibilizaba el cuerpo del performer debajo. Este material posteriormente también se probó en escena con Melcior, sin embargo tenía dos problemas: por un lado el ruido que generaba, y por otro, no permitía poner ojos al personaje; variable que ya estaba zanjada, al permitir dar una dirección de la mirada del personaje.

Finalmente el vestuario se trabajó con tela delgada, que es la materialidad con la que se ensayó en gran parte del periodo. Confirmando que este era el material final del vestuario, para la diseñadora era relevante que existiera una dosis de extrañeza, que aunque “fuera muy evidente que era un actor con una sábana encima”, tuviese una cualidad “un poquito





19. Escena movimiento Petroleum
Diseño de vestuario:
Laila Rosato.



Petroleum vestuario tela (ensayo)
En escena los actores: Melcior Casals, Magí Coma, Aleix Melé.
Diseño de vestuario: Laila Rosato.
Fecha: 12.04.2023
Fuente imagen: Pablo Cisternas

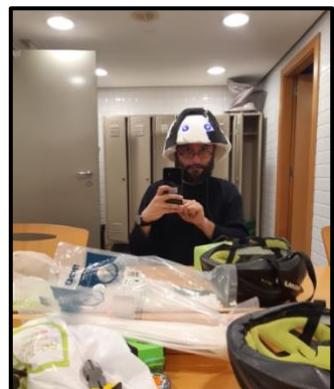


Petroleum vestuario tela (ensayo)
En escena Melcior Casals. Diseño de vestuario: Laila Rosato.
Fecha: 26.04.2023
Fuente imagen: Silvia Poch



Petroleum vestuario tela (ensayo)
En escena Melcior Casals. Diseño de vestuario: Laila Rosato.
Fecha: 26.04.2023
Fuente imagen: Pablo Cisternas

La tela ligera permitió desarrollar imágenes desde diversas dimensiones. A través del uso de un casco de plumavit que maneja el actor, permitió ampliar las dimensiones respecto a la altura del personaje. Por otro lado, Pau Masaló trabaja en la idea inicial del referente de *Uncle Boonmee*, permitiendo identificar claramente un lugar desde donde mira este personaje con las luces.



Realización de ojos de Petroleum
Pau Masaló, director. Realización ojos: Pau Masaló.
Fecha: 20.04.2023
Fuente imagen: Pau Masaló



Realización de ojos de Petroleum
Pau Masaló, director. Realización ojos: Pau Masaló.
Fecha: 20.04.2023
Fuente imagen: Pau Masaló



Ojos de Petroleum en ensayo
En escena los actores: Melcior Casals, Aleix Melé. Realización ojos: Pau Masaló.
Fecha: 26.04.2023
Fuente imagen: Silvia Poch

La indicación de dirección, fue la de considerar un personaje que sufría una transformación, desde un personaje que a miradas del público fuera muy claro que era un actor con un casco y una sábana encima, pero que tuviera una mutación, hasta que el receptor entrara en el juego y llegara a otro punto de ánimo.

Si bien el vestuario de *Petroleum* no estuvo decidido hasta el día de la muestra, ya se conocía el tipo de materialidad que se utilizaría. Esto ayuda para poder explorar en densidades y ritmos de movimiento, que fortalecen la indagación en torno a las escaletas de situaciones propuestas desde la dirección y dramaturgia. Esto no solo repercute en la comprensión del personaje de *Petroleum*, sino también en la de los motoqueros. Por ejemplo, Masaló propone trabajar con velocidades diferenciadas en la primera escena, donde Magí juega con autos a control remoto y Aleix se preocupa de cubrir la moto. La rigidez de los vestuarios de los motoqueros, como se observa en las siguientes imágenes, también repercute en el tipo de movimiento que puede ejecutar cada uno de ellos en escena. El día 12 de abril se define el vestuario de estos, y gran parte de los ensayos ya se

realiza con el vestuario final, lo que permite explorar en la particularidad de aquellos cuerpos con ciertas restricciones corporales.



20. Ensayo segunda muestra
Fecha: 29 de mayo.
Fuente video: Pablo Cisternas



Vestuario motoqueros
Fecha: 12.04.2023
En la imagen: Magí Coma.
Fuente imagen: Laila Rosato

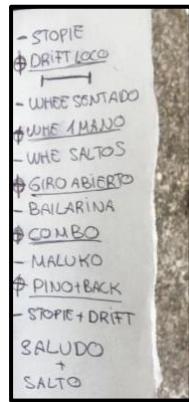


Vestuario motoqueros
Fecha: 12.04.2023
En la imagen: Magí Coma.y Aleix Melé.
Fuente imagen: Laila Rosato



Vestuario motoqueros
Fecha: 12.04.2023
En la imagen: Aleix Melé.
Fuente imagen: Laila Rosato

Para el trabajo dirigido a la segunda muestra del mes de junio se integra Pol Ferrer, un piloto de motos que tiene conocimientos en trucos de acción. Ferrer participa además de manera activa tanto en el diseño de la partitura de piruetas que él mismo realizará, como en el apoyo de la creación de una planta de movimiento con los motoqueros. Ferrer realiza un listado con las piruetas que debe realizar, y la coloca a modo “chuleta” recordatorio para poder realizarlas en orden en el espacio abierto.



Escalaleta piruetas en moto
Fecha: 30.05.2023
Fuente imagen: Pablo Cisternas



Escalaleta piruetas en moto
Fecha: 30.05.2023
Fuente imagen: Pablo Cisternas

Del listado de 12 piruetas, también participa Melcior, actor que interpreta a Petroleum, con quien marcan los puntos de movimiento para el saludo final y salto que realiza el motorista dentro de la partitura del espacio²⁰. El primer ensayo se realiza en la Plaza Margarita Xirgu, lugar que es acordonado por el Teatro Lliure, para este primer día de trabajo.

Debido a los costos asociados a cada hora de ensayo con Pol Ferrer y los permisos correspondientes, solo se realizan tres ensayos antes de la muestra del 16 de junio. En el primero, con un espacio acordonado con una fila de vallas y un espacio más acotado, donde Pol realiza unas primeras piruetas en el espacio. En esta oportunidad también iban a asistir los moteros, pero a última hora deciden no asistir, no pudiendo completar todo el itinerario del ensayo propuesto inicialmente.



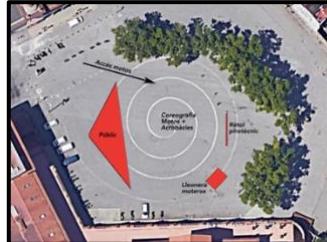
En este primer ensayo, se observa que el espacio es muy pequeño para poder tener la distancia suficiente para realizar las piruetas, por lo cual el teatro realiza un arriendo de nuevas vallas, para ampliar el diámetro, y se acordonan con una doble valla por razones de seguridad. Con esto, se ampliar el diámetro de 30 a 40 metros.



21. Creación de partitura de movimientos en moto

Fecha: 29 de mayo.

Fuente video: Pablo Cisternas



Primera propuesta espacial

Diseño de espacio: Laila Rosato.

Fecha: 25.05.2023

Fuente imagen: Laila Rosato



Segunda propuesta espacial

Diseño de espacio: Laila Rosato.

Fecha: 01.06.2023

Fuente imagen: Laila Rosato



Segunda muestra

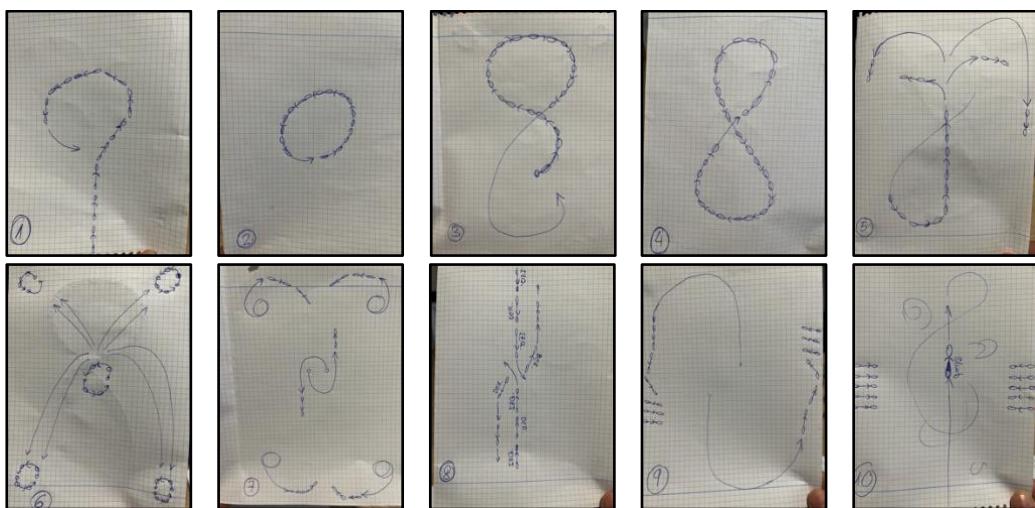
Fecha: 16.06.2023

Fuente imagen: Pablo Cisternas



En este primer ensayo del 29 de mayo con Pol Ferrer, junto a Irena Visa y Pau Masaló definen una primera partitura a realizar junto a los moteros²¹. La escaleta de movimientos la van construyendo con la ayuda de pequeños papelitos que utilizan en modo de piezas de ajedrez. Con ello, van generando una planta de movimiento de las motos, que posteriormente grafican en papel.

El segundo ensayo para esta segunda muestra se realiza el 12 de julio. En este se trabaja con el grupo de moteros en la Plaza Margarita Xirgú. En una primera instancia se realiza una primera aproximación a la partitura, en la cual se ensaya las secuencias a pie²², ejercicio dirigido por Pol Ferrer. Luego de realizar la partitura completa, lo realizan en motos en velocidad lenta²³. Esto permite ir integrar las secuencias de movimientos de motos, que fueron diseñados y que se observa en los siguientes fotogramas:



Secuencia de movimientos en motos

Fecha: 29.05.2023

Fuente imágenes: compañía



22. Primer ensayo con motoqueros.

Pol Ferrer va indicando corporalmente las posiciones que deben ir adoptando con las motos.



El día de la función, se reúnen unas horas antes para realizar un ensayo general. En esta oportunidad dos de los moteros del segundo ensayo se excusaron de no poder participar, por lo cual llegaron dos personas nuevas. Se volvió a realizar la misma dinámica de ensayo de la segunda jornada.



23. Primer ensayo con motoqueros.

Primera aplicación de la partitura en el espacio con las motos.

Fecha: 29 de mayo.

Fuente video: Compañía



Un día de ensayo en la compañía Contenidos Superfluos

Sintetizar seis meses de trabajo en pocas páginas, hiciera parecer que todo el proceso fuese sencillo, rápido y poco radicante. Un día de ensayo de Contenidos Superfluos, puede plantear diversos desafíos para el equipo creativo. A continuación, describiré uno de los ensayos iniciales realizado el día 15 de abril, que se planifica a partir de cuatro actividades. Como se observa, una de las particularidades del trabajo de la agrupación es el grado de planificación de las sesiones, lo que permite tener mayor claridad del trabajo a realizar para el equipo creativo.



24. Actividad 1

Fecha: 15.02.2023

Improvisaciones: 16:30 a 17:00

Revisión trabajo: 17:10 a 17:10

Fuente video: Compañía.

A modo de ejemplo, en la sesión del 15 de febrero se trabajan 4 escenas, a partir de la improvisación. El objetivo fue levantar materialidades. Pau e Irena van registrando aquellos ensayos, documentación que luego revisan para dar continuidad al trabajo. El ensayo contemplado es de 16.00 a 20.00 hrs.

La primera actividad²⁴ se centra en levantar material textual a partir de improvisación, donde se realiza el ejercicio de Petroleum visitando al psicólogo, que se describió en el ítem de prefiguración, utilizando un lapso de 30 minutos para ello.



25. Actividad 2

Fecha: 15.02.2023

Improvisaciones: 17:15 a 17:45

Fuente imagen: Pablo Cisternas.

La segunda actividad²⁵ con duración de 30 minutos, tuvo por objetivo probar ciertos elementos propuestos en la escaleta de acciones. Se juega con una estructura en torno a la idea de una fiesta, en la cual termina con el personaje de Petroleum, en aquel momento llamado Black, agonizando. En esta instancia se juega con algunos elementos acústicos, a partir de los micrófonos con los que cuentan. Otro ejercicio de improvisación que se propone es la idea de un encuentro de *grindr* de Petroleum, donde este va al encuentro con moteros. Estos últimos le tienen una sorpresa: una moto.

La tercera actividad²⁶ de improvisación tuvo un periodo acotado de 10 minutos, en el cual los tres actores personificaron a Petroleum. Cada uno con un micrófono se ponían en diálogo, a través de distorsiones sonoras. Los tres eran versiones distintas del mismo personaje en cuanto forma. Uno de los referentes de este ejercicio de improvisación es el trabajo de Julia Barbany. Dentro del trabajo que se desarrolla, fue el probar las restricciones que producía el vestuario en los intérpretes.

Una última sesión de improvisación²⁷ se realizó en un tiempo estimado de 50 minutos, donde se vuelve a trabajar la secuencia de la fiesta. En el espacio se dispone el cartel *Farewell Petroleum* en el muro de atrás. Se trabaja nuevamente con micrófonos y distintos elementos: motocicleta, mesa con vasos, elementos de fiesta, globos. Melcior continúa trabajando en el rol de Petroleum, Aleix y Magí en el rol de los moteros. Se realiza improvisación a partir de situaciones marcadas como hitos en el proceso y algunas indicaciones, sin necesidad de estructurar una partitura. Los actores realizan ciertas exploraciones como ver las posibilidades del vestuario de Petroleum. Además, Masaló prueba la proyección de textos al costado.

Posterior al trabajo desarrollado en esta sesión, se realiza una conversación en círculo con el elenco, y se hace una revisión de los hallazgos obtenidos en la improvisación. Se analizan las relaciones entre los personajes: por ejemplo, formas de reacción a partir de las relaciones. Finalmente, se construye una suerte de dramaturgia del espacio, en el cual se genera una suerte de partitura de los movimientos.



26. Actividad 3

Fecha: 15.02.2023

Improvisaciones: 18:00 a 18:10

Fuente imagen: Pablo Cisternas

Una última sesión de improvisación²⁷ se realizó en un tiempo estimado de 50 minutos, donde se vuelve a trabajar la secuencia de la fiesta. En el espacio se dispone el cartel *Farewell Petroleum* en el muro de atrás. Se trabaja nuevamente con micrófonos y distintos elementos: motocicleta, mesa con vasos, elementos de fiesta, globos. Melcior continúa trabajando en el rol de Petroleum, Aleix y Magí en el rol de los moteros. Se realiza improvisación a partir de situaciones marcadas como hitos en el proceso y algunas indicaciones, sin necesidad de estructurar una partitura. Los actores realizan ciertas exploraciones como ver las posibilidades del vestuario de Petroleum. Además, Masaló prueba la proyección de textos al costado.



27. Actividad 4

Fecha: 15.02.2023

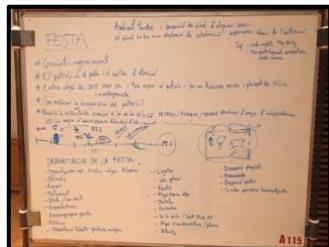
Improvisaciones: 18:25 a 19:15

Fuente imagen: Pablo Cisternas

28. Montaje es la etapa que permite configurar la estructura de la obra.

MONTAJE²⁸

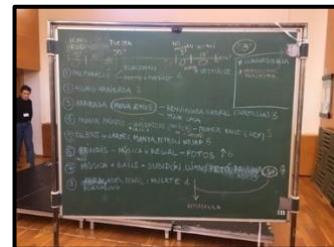
Con el objetivo de presentar una propuesta lo más acabada posible en la primera muestra a públicos el 28 de abril, la etapa de montaje fue tiñendo el trabajo desde los primeros ensayos con los actores en el mes de febrero. Desde una primera instancia, no solo se iba probando la lógica de las secuencias independientes, sino que se tenía en vista el ir generando una estructura final. En diversas instancias se van realizando escaletas de hitos de acciones en una pizarra, con la cual se va trabajando en los ensayos con el elenco.



Escalaleta de trabajo inicial
Fecha: 15.11.2022
Fuente imagen: compañía



Pizarra como dispositivo reflexivo
Fecha: 17.02.2023
Fuente imagen: Pablo Cisternas



Escalaleta de escenas en pizarra
Fecha: 04.04.2023
Fuente imagen: Pablo Cisternas

En el ensayo del 17 de febrero, ya se comienza a probar una primera escaleta del conjunto de posibles escenas, que fue re-estructurada a partir de las improvisaciones desarrolladas en aquella primera semana de ensayos. Esta escaleta se va consolidando con la opinión de los actores, quienes debaten sobre la lógica de las fases; van identificando los hitos de acciones a desarrollar, y van pensando de qué manera afecta al ritmo aquellas decisiones.

Como se comentó en el ítem anterior, la música se vuelve un elemento imprescindible para dar forma a las secuencias, pero a su vez, permite generar una estructura líquida que acompaña al trabajo de los actores; sin embargo son conscientes de que esta estrategia sonora puede afectar a la estructura. Visa menciona lo trámoso que es ensayar con la música, en el sentido de intencionar un tipo de partitura corporal específica.

En los ensayos de improvisación se van fijando algunas acciones que han emergido en los ensayos a partir de la propuesta de hitos de acciones, y esto se va marcando temporalmente con ayuda de las canciones que se van utilizando posteriormente en los ensayos. Posterior a la primera semana de residencia con los actores, se comienzan a reunir Irena y Pau para discutir lo que se fue encontrando en los ensayos con los actores. En esta primera semana de residencia con los actores, se verifica que lo musical es un elemento relevante, dado que entrega ritmo y segmenta las escenas en apoyo a las situaciones propuestas. Van observando de qué manera la música puede acompañar los hitos de manera más integrada.

Lo más significativo de estas sesiones de trabajo en torno a la idea de montaje, es la construcción y consolidación de un hilo dramatúrgico de la obra, que sirve de insumo clave para el trabajo que se realiza en las semanas de residencia con los actores en el mes de abril. Muchas de las secuencias fueron grabadas, lo que permite volver al registro para levantar nuevos materiales. A través del trabajo de post-it y pizarra, el 22 de febrero Visa y Masaló vuelven a estructurar las acciones e hitos a partir de una nueva escaleta, que recoge los hallazgos del trabajo práctico:

(1) Entrada de público (5 minutos). A nivel histórico sería de 200.000.000 antes de la era común al 1859. Soundtrack como escena 4. (2) Fiesta. 1859 – 2073 (40 minutos).

Recuerdo. La fiesta parte en 1859. Antes había cierta relación. La fiesta dura como el siglo y medio. Se puede partir desde que la economía se estructura a partir del petróleo. La fiesta empieza con el primer pozo de petróleo. (3) Acción no humana (5 minuto). 2074 – 200.000.000 dc. Irena plantea que es una metáfora del post humanismo. Es un tránsito de salir del recuerdo. Transición post antropoceno. Soundtrack: experimental dark. (4) Discurso petróleo (10 minutos). Puede haber algo más instalativo, que opere a la sensorialidad (humo, olor a goma, etc.). Recuperar la idea de la cosa que habla. Soundtrack: sonidos naturales, tribales, ancestrales. Se divide en cuatro segmentos: (4.1) Génesis. Relato fundacional del mundo. Hombres muertos, al final de la fiesta. Material prima para la formación del petróleo. Cadáver; (4.2) Interpelación humana. De lo divino a lo humano. Hay una suerte de opinión o juicio en relación a los humanos; (4.3) Datos cronológicos en torno a la tecnología. Relación hombre y petróleo; (4.4) Último recuerdo fiesta. Luego de que se extinguiera la humanidad. El petróleo está triste y solo. (Observación de ensayo, 22 de febrero del 2023).

En un momento de las reuniones comienzan a leer la línea de tiempo que han planteado, y se habla desde códigos temporales occidentales y judeo cristianos: "2.000.000 antes de cristo". Pienso: ¿Por qué apelar a una temporalidad de construcción humana, fijada en un credo religioso occidental?

Para el petróleo, los hitos o marcas religiosas no son relevantes, y obedece a otra escala temporal e incluso trans–geográfica.

No se trata de esa imposibilidad teórica que plantea Manuela Infante de acceder a una realidad no humana, dado que nuestra percepción y modo de comprender el mundo siempre será humana, por ende jamás podremos acceder a una experiencia desde el petróleo, pero ¿de qué manera podríamos traducir ciertos elementos de comprensión del mundo "desde lo petróleo"?

En sesiones posteriores se sigue discutiendo la estructura de hitos que debe desarrollar la propuesta. El 15 de marzo se realiza una nueva sesión de trabajo entre Visa y Masaló, discutiendo la estructura del relato dramatúrgico. Se va confirmando la estrategia de generar una cronología de la fiesta en alusión a la historia del petróleo. Se problematiza cómo pueden ir estos subtítulos proyectados con información. Además, se decide cuáles son los hitos temporales: ¿1859? ¿2015? ¿2153?: a partir de datas significativas asociadas a la explotación, desastres naturales, o las proyecciones de cuándo será poco rentable la extracción del recurso. Se cuestiona: ¿De qué manera esta línea de tiempo se conecta con la evolución de la fiesta? ¿En qué momento se vuelve una fiesta de despedida?

En el ensayo del 15 de marzo, Visa y Masaló piensan que la obra debería avanzar en torno a tres capas compositivas paralelas: subtítulos (narrativo), historia (lúdico), monólogo (narrativo); bajo una estructura dividida en cuatro momentos: (1) Introducción; (2) Secuencias asociadas a la fiesta; (3) Escenas cuando no existe ya la humanidad; (4) Monólogo de Petroleum. Al respecto, Irena plantea la necesidad de ser estratégica con qué información se introduce en los subtítulos para que no quede sobrecargado de información.

Preparando lo que será el segundo periodo de residencia con el grupo de actores, el 4 de abril Masaló y Visa revisan algunos aspectos generales de la propuesta. Aspectos que aún quedan pendientes por revisar es si efectivamente el relato será el recuerdo del personaje Petroleum, y la fiesta se presenta como el momento temporal en el que tuvo contacto con los humanos, y las escenas de posterior a la post-fiesta sean situaciones miles de años después de esa pequeña fracción temporal.

Se reflexiona en torno a los elementos visuales y auditivos en las secuencias ejecutadas. Durante la primera la primera etapa de la residencia se prueba el hacer karaoke en medio de las escenas. Sin embargo se considera que no es coherente, y no funciona la inclusión del lenguaje. Al emitir palabras claras, no es posible entrar en el juego de abstracción que se propone. Irena plantea que al ser recuerdos de Petroleum, no es necesario buscarle siempre una analogía asociada a un tema específico. Son otros los aspectos que deben centrarse en dar una coherencia a la narrativa: los cambios de iluminación, el juego del ritmo. Además, se testean aspectos visuales como el color. Pau menciona la dificultad de que todo sea negro -piso y muros principalmente-.

En esta sesión de trabajo, el equipo creativo vuelve a la revisión de algunos videos y a ir repensando la estructura de la obra con ayuda de la pizarra. Pau considera que todas las secuencias de acciones deben ser muy precisas, y no generar un caos visual. Para él, deben

ser dramaturgias corporales de personajes accionando y personajes observando aquellas acciones. Al ver los registros en video, se revisan escenas que a juicio de ellos funcionan y deben volver a verlos en la práctica, y aspectos que no aportan en el desarrollo de la estructura de la obra, ya sea por dilatación temporal, o por información que entrega. En estas discusiones, también van surgiendo nuevas ideas, como nuevas acciones a revisar con los actores. Se observa qué elementos deben estar efectivamente en la escena y cuáles no, y de los que quedan, cuál es el uso que tienen al interior del relato. Por ejemplo la moto es un elemento que debe tener mayor desarrollo en la escena, no debería ser un elemento estático, y debería moverse.

En esta sesión del 4 de abril consolidan una escaleta depurada de la estructura dramatúrgica de la obra, que pasará a las nuevas instancias de trabajo de residencia con los actores. Cada uno de los segmentos recibe un nombre:

(1) Introducción Fuego 5 minutos. (2) Fiesta 35 minutos. (2.1) Preparación. Uno escalextric; y el otro moto más *playlist*. Quizás algo para probar que se ayuden a vestirse. Duración: 4 min minutos. (2.2) Ensayo antes que llegue petroleum. Duración: 2 minutos. (2.3) Llegada de petroleum. Prueba de Atmósfera. Bienvenida natural con cortesía. Construir escena de encuentro. Se puede hacer un tour por la casa. Duración: 3 minutos. (2.4) Primer brindis. Momento de incomodidad para que se produzca otra cosa. Instalar la música. Primeros bailes. Debería existir tensión sexual inicial. Se saca el casco. Entre incomodidad y primer baile, deben hacer algo. Duración: 3 minutos. (2.5) Talent. Cartas, manta. Petrolí no sabe. Duración: 6 minutos. (2.6) Brindis. Música por regalos. Foto. Se saca el segundo casco. Duración: 6 min. (2.7) Música y baile. Desde aquí se comienza a enrarecer el espacio sonoro. Clímax. Los dos personajes se enrollan (Petó = besos). Duración: 7 minutos. (2.8) Borrachera emotiva. Abrazos, llanto y muerte. Blackfacing. Duración: 4 minutos. (2.9) Escena no humana. Duración: 5 minutos. ¿Qué se hace como transición entre ambos?: La escena puede partir con luces, y luego confeti, que es cuando sale petroli. (3) Petróleo. Duración: 10 minutos. (Observación de ensayo, 4 de abril del 2023).

Finalmente, en el ensayo del 11 de abril, se pule la escaleta en los primeros ensayos desarrollados en la segunda fase de la residencia con actores, y se comienzan a determinar los hitos a partir de lo que ha funcionado en los ensayos. De este modo se quedan con la siguiente estructura:

(1) Pista de carrera en miniatura; (2) Poster; (3) Ensayo de la escondida; (4) Brindis; (5) Música; (6) Llegada de Petrolí; (7) Abrazos; (8) Tour por el lugar; (9) Imitación dinosaurio del poster (10) Brindis (11) Baile incómodo y baile perreo. Rincón de Magi con móvil; (12) "Flirteo en el sofá; (13) Show de talentos. (Observación de ensayo, 11 de abril del 2023).

El trabajo a partir de esta semana es la de ir fijando la escaleta propuesta, que se define ya totalmente el lunes 24 de abril, semana de la primera muestra a públicos.

Como se ha mencionado, la segunda muestra tiene una lógica totalmente distinta. Por razones logísticas y de costos asociados al performer, solo se realizan tres ensayos parciales de la muestra; solo dos en torno a la partitura de movimientos de las motos, y en la misma muestra abierta se testea la experiencia total, incluyendo la experiencia que tienen los públicos con la lógica de la animita y la interacción con las motos ritualizadas.

La segunda muestra se inicia a las 21.30 horas, y el público es convocado a las 21.00. Todo se dispone en el espacio de la plaza, y la propuesta es que los públicos al llegar al espacio, puedan comprar ofrendas para ofrecerle a Petroleum y dejarlas en un altar. A la hora

acordada, comenzaría el ritual de las motos, quienes se van con Petroleum en una suerte de procesión final.

Trabajo de residencia y retroalimentaciones del proceso

29. Tim Etchells es artista y escritor británico, director artístico de Forced Entertainment, compañía de performance experimental (1984 – actualidad).

El programa de Artista residente del Teatro Lliure contaba con un acompañamiento del director Tim Etchells²⁹, a través del programa de mentorías internacionales del Institut Ramón Lull. Estas sesiones fueron realizadas principalmente junto a Masaló y otras con Masaló y Visa. Según la conversaciones entre Pau e Irena entorno a estas sesiones e información reportada en la entrevista, el foco de las reflexiones se centran en la tensión en aspectos performativos y teatrales de las escenas. Etchells pone énfasis en comprender la especificidad del contexto teatral, y jugar con las posibilidades que entrega la escena, presentando la distinción de instancias en lo cinematográfico, pero que en este caso, debería basarse desde otro contexto. Pide preguntarse en los ensayos si es que cada acción que se realiza puede ir más lejos, y cuánto más lejos puede ir; pensando en “qué tipo de teatralidad se está construyendo”, y tener en foco “qué le piden al espectador, qué preguntas les piden que se hagan”.

Respecto al personaje de Petroleum, se centra en poder entender cuál es el concepto de lo cómico que se está trabajando, y que en el arco de desarrollo, puedan ser conscientes en qué momento debe alejarse de la idea de comicidad. Considera relevante entender desde qué lugar se colocan, con por ejemplo, qué sucede con el actor con una sabana encima; si este debe pasar por el humor, hacer énfasis en el humor, o es otro el carácter que debe desarrollarse. Por otro lado, pregunta indagar qué funciona más, si el actor siempre como petróleo, o volverlo en algo menos antropocéntrico. Lo clave según Tim es ser consciente del problema que generaría plantear un mismo personaje desde dos propuestas totalmente distintas, sino que debe ser coherente en el arco de acciones que desarrolla.

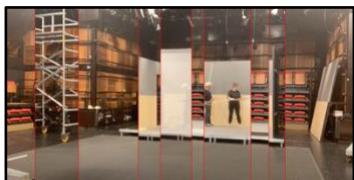
30. Ensayo técnico refiere a aquella instancia final del proceso, donde se realiza el montaje y se prueban algunos elementos aspectos técnicos asociados al acondicionamiento de la obra en el espacio de presentación.

ENSAYO TÉCNICO³⁰

Para la primera muestra, existió un periodo de 10 días para realizar un montaje de sala, tiempo que dista de mucha holgura en el caso de estrenos en un espacio convencional, pero que es acotado si consideramos que el trabajo estaba enfocado en experimentación en residencia. De este modo, muchos aspectos asociados a los diferentes dispositivos solo pudieron ser testeados y revisados en esta instancia.

La propuesta de diseño del espacio escenográfico se constituyó a partir de lo planificado originalmente por el diseño de Laila Rosato y los referentes propuestos por Pau Masaló. Si bien se construye a otra escala, la imagen de *Big Bang* mencionada en los referentes, es una visualidad que hereda gran parte de su riqueza. Respecto al trabajo realizado a partir del análisis de los referentes, la diseñadora señala:

Pau, como tú sabes, marca muy claramente líneas estéticas, que en este caso era una narración como de cuento de lo que había sobre tiempos pasados. Entonces, hay que decir que los referentes que él enseña son prácticamente uno a uno. Por eso te digo que los referentes que él me envía intento no tenerlos muy presente, porque sino al final acabamos haciendo “copias de...” y no hace falta (Rosato, 2023).



31. Time lapse de realización escenográfica en sala Teatro Lliure. Diseño de Laila Rosato.
Autor: Pablo Cisternas



Como se observa en el *time lapse* del montaje escenográfico³¹, este cubo se construyó en el espacio central de la sala, de espaldas de la gradería principal. Uno de los objetivos de este módulo, era generar la sensación de estrechez, en la imagen de que estos personajes estuvieran en una suerte de “leonera”.

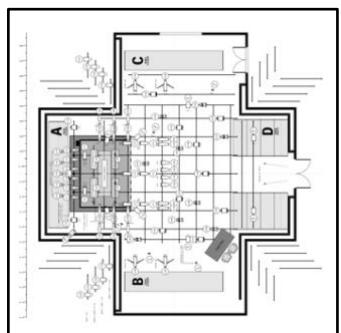
Un elemento particular fue la incorporación del tul en la pared frontal hacia el público. Si bien este recurso ya había sido utilizado en *The National Body*, esta vez necesitaban que no solo funcionara como una pantalla de veladura de la imagen, sino que también fuese soporte de proyección con mayor definición que la realizada con las letras de canción de la primera obra. La pantalla de tul, según Rosato, estaba definido desde el inicio por Masaló; lo que requirió un mayor tiempo de búsqueda fue identificar el tipo de tela que les serviría, y esto solo se pudo testear una vez implementado en la sala.

Como el tul era un recurso con el cual no se pudo trabajar en la residencia, fue un desafío para la propuesta de iluminación. Ivan Cascon (2023), quien ya ha trabajado anteriormente con Masaló, se suma al proyecto en los días próximos a la primera muestra abierta. En la primera conversación, Masaló le entrega un par de fotos de referencia, donde aparecen unos moteros en contexto post apocalíptico en una suerte de garaje. Además, la propuesta escenográfica y de vestuario, y la estructura de la obra estaba totalmente definida, elementos a través del cual puede desarrollar la planta de iluminación³². Cascon (2023) señala que Masaló le comentó que habían tres instancias claras que él debía trabajar: “momento fiesta, momento distorsión y momento abstracto”, y a partir de ello fuera configurando tres estados lumínicos diferenciados. Pese a contar con la propuesta de diseño configurada, los obstáculos técnicos solo pudieron ser identificados en el mismo momento del montaje de luces. Cascon señala que el tul termina siendo complejo, porque era una tela muy densa, que afectaba la visibilidad y por ende, no se podía trabajar la idea original de iluminación. Por ello se realizaron diversos ajustes, sobretodo con el tipo de filtros, para que no rebajara la intensidad lumínica que necesitaba el interior del cubo. Una de las ideas que estaban en la mente de Cascon, era producir aquel shock inicial, con la imagen de iluminación como de un hospital, para posteriormente ir generando contrastes.

Dos materialidades atmosféricas se prueban en la muestra, por un lado la propuesta de Pau Masaló de contar con un suelo de caucho en el área de los públicos, y por otro, el cubrir los muros y graderías de la sala con plástico negro, generando una sensación inmersiva del espacio.

Entonces lo que sí a mí me gustaba era la idea esta de como una cápsula en medio de una gruta, así un poco en estilo de película de ciencia ficción pero dentro de la tierra, así como si estuvieras es un pedrusco en Marte o algo así. Y yo creo que esto más o menos nos ha funcionado, más o menos creo que un poco conseguimos eso, de que entraras, o sea para mí lo importante era que el público entrara y ya tuviera esta sensación de estar en esta gruta contemplando un poquito como los inicios o los finales de la Tierra, (Rosato, 2023).

De este modo, el diseño espacial trasciende a una propuesta escenográfica, sino que la visualidad de los referentes y la propuesta, se va tornando en una propuesta atmosférica del público inmerso en un espacio particular.

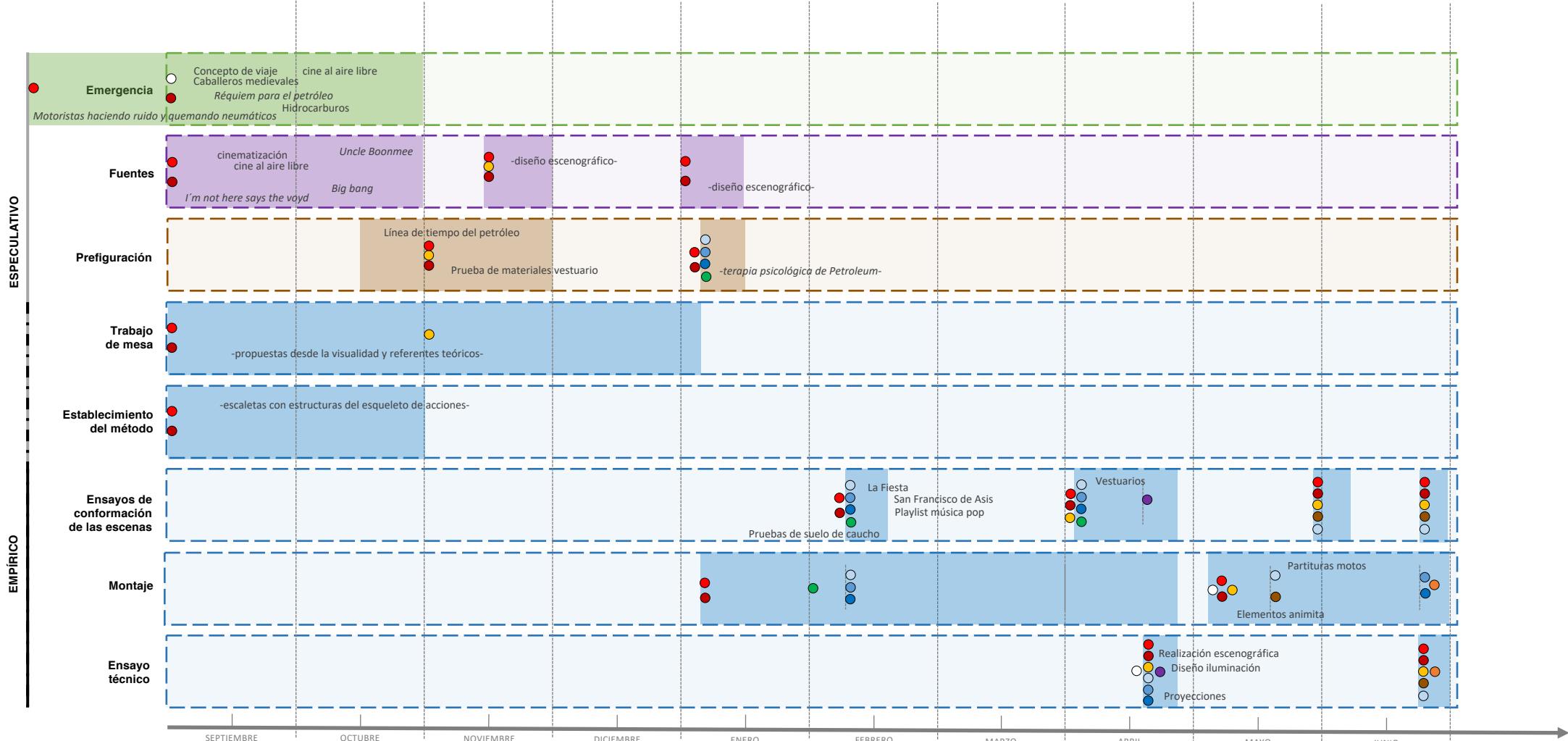


32. Planta de iluminación
Autor: Ivan Cascon



ETAPAS DEL PROCESO DE CREACIÓN

ESQUEMA N° 1
CARTOGRAFÍA DEL PROCESO CREATIVO



- LEYENDA ACCIONES DE FLUJO ROLES**
- Pau Masaló . director
 - Irena Visa . dramaturga
 - Laila Rosato . diseño espacio y vestuario
 - Clàudia Robert . productora
 - Sammy Metcalfe . composición musical
 - Ivan Cascon . diseño de iluminación
 - Melcior Casals . actor
 - Magí Coma . actor
 - Aleix Melé . actor
 - Pol Ferrer . performer
 - Grupo de motociclistas. performers

METODOLOGÍA DE CREACIÓN

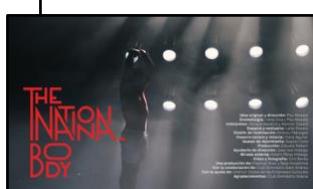
Un aspecto clave a considerar es la trayectoria formativa de Pau Masaló, que en su triple militancia desde las artes escénicas, el mundo audiovisual y el diseño, da cuenta de un modo de concebir la escena que es pensada siempre desde aspectos visuales y sensoriales.

Farewell, Petroleum! Es la tercera producción de la agrupación, lo que consciente o inconscientemente ha permitido trabajar desde un consolidado de ciertos procedimientos de trabajos comunes. Aunque en la reseña del “nosotros” del sitio web de la agrupación (Contenidos Superfluos, 2023) se plantea como una compañía de director, en la práctica la agrupación se basa en cuatro pilares: dirección, dramaturgia, diseño integral y producción; siendo los roles que han permanecido en los últimos trabajos, y que de cierta manera dan cuenta de un hilo conductor claro en aspectos metodológicos de la poética presentada en cada una de sus obras.

MÉTODOS / PROCEDIMIENTOS

Estos antecedentes, permiten observar las producciones desde una óptica específica del trabajo de la visualidad, consolidada no solo en la propuesta de *Farewell Petroleum!*, sino también en la anterior obra de sala: *The National Body*³³, donde Isla (2020) ahonda en aquel carácter sensorial de la experiencia. Otro aspecto interesante de la metodología establecida por la agrupación, y que es evidente en sus tres producciones, es la inclusión en el proceso creativo de performers que la agrupación denomina como *no actores*, lo que conlleva no solo a una configuración particular del producto obra, sino que el mismo proceso creativo se ve repercutido ante las estrategias de trabajo con personas que no tienen herramientas técnicas de la disciplina; pero con un conocimiento profundo en otro ámbito. En *The National Body* nos encontramos con Quique Navarro un deportista de alto rendimiento, en *Ciutat Dormitori*³⁴ con los trabajadores del cementerio, y en el presente montaje con moteros amateur y de oficio.

33. Trailer *The National Body*
Fuente video: Compañía



34. Trailer *Ciutat Dormitori*
Fuente video: Compañía



34. Trailer *Ciutat Dormitori*
Fuente video: Compañía



Para Isla (2020), la presencia de Quique Navarro genera una irrupción en el espacio teatral, presentando un cuerpo con una tecnificación distinta, que hace aparecer un elemento particular en la puesta en escena: en *The National Body* se contrapone la tecnificación corporal del atleta con el actor en escena. Con los otros montajes, sucede algo similar, en *Ciutat Dormitori* los cuerpos de los trabajadores del cementerio, con relatos construidos desde sus propias experiencias, se entremezclan con cantantes profesionales. En este caso, en la primera escena es posible identificar a los performer, por una disposición diferente de sus cuerpos en escena, lo cual no desea ser invisibilizado desde la dirección. Se trabaja desde ese lugar y esa materialidad. En *Farewell, Petroleum!* sucede algo similar con la inclusión de los moteros. Estos participan de la performance, pero se encuentran en una dimensión distinta de los actores personificando a moteros; y estos a su vez, no han tenido un proceso de inducción del uso de una moto, para que sean invisibilizados del espacio de ellos. De cierta manera, se conserva una nítida franja liminal entre estos dos tipos de cuerpos en el espacio teatral.

En el caso de primera producción, Isla (2020) señala que esta diferencia de cuerpos “podría entenderse como representativa de un código de teatralidad distinto: el atleta en su rendimiento corporal y su veracidad y el personaje del actor, en su artificialidad y representacionalidad” (p.6). Sin embargo, a mi juicio la operación que se realiza tiene mayores capas intermedias. Si bien son cuerpos distintos, ambos se encuentran en un contexto de des-funcionalización del cotidiano, y aunque sea claro en la figura del actor Melcior Casals, Quique Navarro también está ejerciendo un cuerpo artificial y

representacional en el espacio teatral. Un concepto más adecuado para este asunto, es la tensión entre cuerpo teatral y cuerpo performativo, ambos inmersos en el código de lo teatral, asumen una estructura representacional, que en este caso se encuentra estructurada en una partitura de movimientos y el soporte dramatúrgico textual. Los cuerpos se destacan en el espacio teatral, porque performan distinto dentro del código escénico; pero a la vez, aquellos cuerpos tienen concepciones muy diferentes en su presencia en aquel espacio.

Farewell, Petroleum! a todas luces, presenta una propuesta de trabajo experimental que bajo la lógica de Lehmann (2013), debería basarse en la reflexión desde la materialidad para la producción de la escena. Sin embargo, tiene un modelo de trabajo particular, bajo esta óptica teórica.

Como todo modelo procedimental, tiene puntos a favor y puntos en contra. Lo positivo es que es un proceso que ha sido muy claro y eficiente en términos de tiempos y puesta en relación con los diferentes agentes del proceso creativo. El proyecto desde el inicio, aunque con las exploraciones e indeterminaciones propias de un proceso creativo, tiene una dirección clara de escenificación, y contiene una estructura que facilita el trabajo a lo largo del tiempo. Esta mayor claridad respecto a lo que se desea llegar, se observa tanto en la directa relación de las referencias que se tenían al inicio del proyecto, como las ideas originales que en su mayoría son desarrolladas finalmente en la propuesta. Esto le da mayor flexibilidad a que los otros roles del proceso de creación, puedan profundizar en sus propias autorías a partir de los lineamientos iniciales que se da desde la dirección. Sin embargo, esta claridad desde el inicio respecto a lo que se desea llegar como producto obra, tiene aspectos negativos relacionados a la generación de conocimiento, y a mi juicio se centra específicamente en la coacción del modelo a la exploración visual, que se ve limitada por la presencia de una estructura que se ha pensando a nivel textual, y no desde la práctica y materialidad.

De este modo, la metodología de trabajo está concebida desde un modelo estructural textual, basado en hitos de acciones. Esto se observa como continuidad de la metodología de la agrupación, que en el trabajo de *The National Body Isla* (2020) observa que:

Muchos de los ejercicios sugeridos estaban en la emergencia y exploración de la discursividad en un nivel textual. Es decir, el trabajo de ensayos apelaba más a la alimentación de la capa textual y en pocos casos, a las otras capas (corporal, visual o sonora). Las propuestas de los performers eran orientadas -porque era lo que se les pedía- a generar ese tipo de material. (p.13).

35. Para Fischer-Lichte (2014) el **giro performativo** abre la conceptualización del teatro contemporáneo, que exemplifica a través de la revisión de algunas performances emblemáticas y algunas propuestas de teatro experimental. En este análisis, pone en tensión en el marco de los estudios teatrales el concepto de representación, el cual remite a la utilización de medios como la palabra y la imagen para acercarse a una realidad pre-existente, contraponiéndose a la definición de realización escénica, que sería más atingente a las propuestas contemporáneas.

Situación similar ocurre en esta nueva producción, que si bien el resultado de las muestras no tiene protagonismo el modelo clásico de teatro de texto, la estructura de creación se ciñe a aquel procedimiento. Pese a ello, tengo unas hipótesis respecto a esta práctica.

Cuando comencé a conocer las producciones y ámbitos de circulación de la práctica artística en Catalunya, me llamó la atención la gran relevancia que aún posee la figura de la dramaturgia en las creación escénica, y lo casi nada de posicionada que se encuentra la práctica como investigación, con un trabajo centrado en elementos extra textuales y con un fuerte componente en la exploración de la producción performativa de la materialidad.

Al profundizar en el trabajo de esta agrupación, he entendido que no es una simple aparición tibia del giro performativo³⁵ como lo ha conceptualización Fischer-Lichte (2014),

sino que es necesario comprender un contexto socio-histórico muy distinto al que se produce por ejemplo en América o Alemania, y por lo cual, adquiere mayor sentido en aquel contexto en específico.

En Chile, existe una extensa literatura que ha planteado cómo, posterior a la dictadura, en las artes escénicas se produce un giro performativo de gran escala en las producciones nacionales. Si bien el componente dramatúrgico, aún en la actualidad, tiene gran importancia y una extensa trayectoria con grandes exponentes, el trabajo en torno a las materialidades testimoniales desde el cuerpo, cobró radical importancia desde los años noventa en adelante, y se consolidó en los últimos veinte años en transformaciones en ámbitos metodológicos que han explorado estructuras que se aíslan del paradigma textual que se consolida con el teatro realista. Aquella incapacidad de poder hablar en dictadura de los atropellos a los derechos humanos y los centros de concentración de la dictadura, se materializa en un trabajo que traslada la reflexión hacia los cuerpos (Manzur et al., 2021), y desplaza el poder de la palabra.

Mi hipótesis, es que el contexto de la producción escénica catalana tiene una evolución muy distinta. La reintegración social post dictadura se da de un modo distinto. Mi primera impresión, es que comparativamente a otros contextos socio-culturales, España poco ha reflexionado sobre la dictadura de Franco, y eso se manifiesta en la escases de espacios memoriales o simbólicos que ahonden en lo vívido. Sin embargo, he ido comprendiendo que aquella reconstrucción sociocultural post dictadura, probablemente se ha ido construyendo desde otros ámbitos, y una de ellas es el fortalecimiento de elementos de identidad del territorio. Uno de esas dimensiones, ha sido el fuerte trabajo de recuperación y protección de la lengua catalana, y esto, se ha transmitido fuertemente en la producción del teatro. A modo de ejemplo, si bien existen algunos fondos que flexibilizan el uso de textos dramatúrgicos pre-existentes, sobretodo en producción interdisciplinar; los concursos exigen y se encuentran fuertemente anclados en temas prioritarios asociados a la valorización de textos en catalán, lo que no permite la exploración a otros desarrollos extra verbales del campo teatral. Por otro lado, la formación de artistas escénicos, se encuentra instruido casi en su totalidad desde un teatro de texto. Esto impulsa a modo de supuesto, que la búsqueda de nuevas metodologías desde la práctica, se desarrollan mayoritariamente desde una estructura textual.

36. Estrategia de escenificación define aquellas decisiones procedimentales que permiten desarrollar una propuesta artística, en la imbricada relación teoría y práctica, y la estrecha relación entre forma y contenido.

ESTRATEGIAS DE ESCENIFICACIÓN³⁶

La descripción de los métodos utilizados, me permite hablar de lo que a mi juicio ha sido una exploración metodología interesante de observar, que es la de desarrollar un proyecto escénico con objetivos altamente experimentales, pero utilizando por base marcos metodológicos que provienen de una estructura textual, a partir de una primera formulación exclusivamente especulativa desde lo teórico. Los hitos de acciones, propios del modelo stanislavskiano, se utiliza como soporte para dar forma al trabajo práctico. De este modo se presenta un modelo de trabajo basado en:



El modelo de experimentación se basa en un modelo de estructura textual, pese a trabajar desde materialidades visuales. Esto se observa cuando el esqueleto del proceso de

exploración creativa está anclado a hitos, que fueron desarrollados a través de imágenes mentales basados en la idea de conceptos; a diferencia de un modelo que arranca desde la misma materialidad a partir de preguntas de investigación.

Simplificando los modelos, el de tipo teatro realista más tradicional trabajaría con una secuencia del tipo: “estructura > concepto > materialidad”, donde el texto sería el eje estructural base que daría la forma a una reflexión analítica con la que se explora posteriormente una materialidad. En el modelo más radical de práctica como investigación, nos encontraríamos con una secuencia del modo: “concepto > materialidad > estructura”, donde el concepto derivado de una pregunta de investigación, generaría producciones materiales con las que posteriormente se genera una composición. En este caso, existe una pregunta o concepto precedente, con la cual se resuelve una estructura, y que permite dar forma a través de un trabajo práctico desde la cual se concretiza materialmente. La estrategia de escenificación se consolida en una suerte de dramaturgia, que irrumpre más allá de lo textual, pero con una base textual.

El foco del análisis se desarrollará a partir de la estrategia de escenificación que desarrolla la agrupación para levantar la obra *Farewell, Petroleum!*, la cual se sostiene principalmente a través de los hitos textuales. Las improvisaciones se basan en la conformación de una suerte de dramaturgia de la obra. Sin embargo, la dificultad en este caso deviene en la particularidad del montaje, dado que los personajes no tienen un habla definida claramente.

Desde la dirección y dramaturgia se ha tomado la decisión que los personajes humanos no hablan dentro de la obra, y el personaje de Petroleum no tiene un lenguaje entendible. La dramaturgia en este caso se sostiene bajo la escaleta de hitos de sucesos, que plantea una postura imbricada entre dirección y resolución desde la imagen, con el diseño, la música y la iluminación.

37. Los Dispositivos reflexivos son un contenedor de procedimientos que permiten pensar al interior de la práctica, que en la mayoría de las veces termina siendo una suerte de archivo. El dispositivo creativo:

Se entrama con la práctica en muchos niveles distintos: por un lado, la determina, ya que el dispositivo reflexivo es generador de práctica; por otro, la registra, ya que va contenido las huellas del hacer, y finalmente la densifica, al complejizar los procedimientos de aproximación de la misma práctica artística; abriendo con ello nuevas posibilidades creativas. (Cisternas, 2018, p.81).

Estos instrumentos se encuentran inmersos en el proceso creativo y activan un tipo de procedimiento al interior de la práctica.



Pizarra como dispositivo reflexivo

Fecha: 17.02.2023

Fuente imagen: Pablo Cisternas



Revisión de escaleta a partir de registros de escenas

Fecha: 04.04.2023

Fuente imagen: Pablo Cisternas



Explicación de la escaleta

Fecha: 10.04.2023

Fuente imagen: Pablo Cisternas

Otra estrategia fortuita que se desarrolló, fue la manera de componer los movimientos en el espacio, tal como fue descrito con la actividad de composición de las motos entre Pau Masaló, Irena Visa y Pol Ferrer.

MUESTRAS ABIERTAS A PÚBLICO

La propuesta dramatúrgica es un trabajo principalmente diseñado por Irena Visa y Pau Masaló, el cual se desarrolla a partir de propuestas de ejercicio y el testeo realizado en ensayos en el espacio de residencia a través de la improvisación. La propuesta dramatúrgica tiene un desarrollo particular a lo largo del proceso, donde se puede ir observando su concretación desde la decantación que ha tenido a partir del proceso de ensayos y re-estructuración de los hitos, pero diferente a lo que Fischer-Lichte (2014) ha mencionado como una producción performativa de la materialidad, dado que esta se concibe en un estado posterior a una estructura primaria. Esto trae sus consecuencias. Lo favorable del modelo presentado, es que metodológicamente es un espacio de experimentación seguro, porque esta se basa en indagar en torno a la forma, mas el contenido está totalmente definido. Si bien existen algunos ajustes, la propuesta reflexiva ya está semi definida desde el inicio, y las imágenes referenciales le dan cierta dirección a la práctica. Este modelo en términos metodológicos es muy claro para el resto del equipo creativo, dado que cuentan con una estructura clara a la cual continuar en el proceso creativo. El punto negativo de este modelo de creación, es que hay una pérdida significativa de la experimentalidad respecto al contenido de la obra. Es difícil desarrollar una contaminación reflexiva de lo que se está indagando, si inicialmente ya está definido el hilo conductor del montaje. Un ejemplo de ello, es que la propuesta siempre se plantea desde el viaje metafórico respecto al petróleo, pero no fue posible indagar a profundidad respecto a la materialidad de este, y el rol en tanto elemento en relación a su condición material.

Respecto al contexto de producción en el marco del espacio de residencia, hay varias aristas a revisar. Por un lado, las instancias de residencia y experimentación son fundamentales para la creación artística, sobretodo si se pudiera contar con recursos y tiempos extendidos para poder generar reflexión en torno a las metodologías de creación que cada grupo de trabajo va implementando y que sean acordes a las temáticas que se abordan en cada proyecto. La propuesta del Teatro Lliure en ese sentido, parece muy acertada, dando cabida a que una agrupación anualmente pueda utilizar su sala de ensayo, y poder presentar algunas muestras de aquel proceso al público, que permitan ir consolidando un proyecto creativo. El impacto es importante no solo para la agrupación que cuenta con el espacio y recursos para el trabajo de experimentación, sino los mismos públicos que pueden conocer de estados intermedios de una creación escénica. Sin embargo, este programa de residencia pareciera que aún están “en pañales”. En la práctica pareciera que el espacio no comprendía a cabalidad el trabajo que desarrollaba la agrupación, o no existía una estructura de gestión que permitiese un adecuado acompañamiento por parte de la misma sala. En la instancia de seis meses, pareció que la incomunicación entre la sala y la compañía era constante. El equipo del Lliure se hizo presente en varias oportunidades, cuando tenían que chequear fechas para el montaje de las muestras, y cuando existían dudas sobre la seguridad de los elementos con los cuales se contaría en la escena. En las sesiones del 22 de febrero y 15 de marzo, por ejemplo, observé algunas conversaciones del jefe técnico en relación a la inclusión de la moto en el espacio, y las condiciones que deberían cumplirse para poder funcionar en el espacio, lo mismo ocurre cuando se menciona la propuesta de disposición el público y el

caucho en el suelo. Si bien se asume que existen ciertas condiciones para prevención de accidentes fortuitos que puedan suceder, la disposición del teatro debería ser más que imponer una normativa, dar el acompañamiento necesario para que la experimentación se pueda llevar a cabo con las máximas posibilidades, previniendo cualquier accidente que pueda ocurrir. No existía un seguimiento que ayudara en las necesidades propias del proceso de creación, poniendo a disposición la infraestructura o equipamiento libre con el cual contaba el espacio. De hecho, la misma sala de ensayo, pese a ser amplia y cómoda para disponer todo tipo de elementos para probar en escena, no estaba acondicionada con lo mínimo como parrilla de luces, que permitiera aquel trabajo experimental.

Uno de los focos de la residencia, es que la obra pueda ser puesta en circulación en el futuro. Considerando el equipo administrativo con el que cuenta el teatro, podría existir un acompañamiento en términos de gestión y producción al respecto. Uno de los temas críticos de la obra es un punto que fue discutido junto a Visa y Masaló con mi pregunta de cómo se hace circular esta obra y “cómo se vende”. La obra es compleja, porque a simple vista va en un canal diferente de la primera aproximación temática que uno tiene respecto al tema del medio ambiente. Es una obra que no solo visualmente utiliza cientos de elementos contaminantes: plástico, caucho; que se contrapone incluso con nuevas corrientes del diseño teatral -espero que no simples modas-, basado en la reutilización de materiales para la realización de piezas escénicas. Pero la propuesta de la compañía presenta un discurso subyacente muy agudo sobre un periodo histórico importante para la historia de la humanidad. Pone en discusión los hidrocarburos no como elementos demonizados, sino poder revisarlos en su justa medida, como posibilitadores del desarrollo de la sociedad actual, y también como el uso descontrolado de aquel recurso ha llevado a la crisis ecológica de este minuto. El problema, es como lo toman los públicos poco críticos, y con qué tipo de acompañamiento se pone en circulación. Sin lugar a dudas, no se trata de decir qué pensar, sino de poder mediar la reflexión para que pueda ser concebida en su profundidad y complejidad. Sucedió en la segunda muestra, que la reflexión no fue explorada por todos los públicos. Muchos llegaban por las motos, pero luego de estar ahí, no entraban en la lógica que presentaba la experiencia. Por otro lado, la incomprendión también estuvo por los no actores moteros, que no comprendían el trasfondo de la performance, y para ellos era un simple espectáculo de motos.



38. Cosmos: propuesta de mediación de Teatro Lliure



Una de las respuestas a este acompañamiento, es desarrollar una adecuada mediación artístico cultural con los públicos, ya sea desde la misma agrupación o desde la sala de teatro; algo que ha estado en uso hace bastantes años. El acompañamiento debería ser tanto a nivel de reflexión de la misma práctica creativa, como también profundizar en la alfabetización de códigos teatrales que permitan acceder de manera profunda a la experiencia. El Teatro Lliure ha desarrollado un área de mediación, con recursos muy interesantes, pero con estrategias poco enfocadas en la obra, como por ejemplo con el proyecto *Cosmos*³⁸. La mediación artística que desarrolló no permite movilizar la comprensión desde las lógicas del proceso de creación, ni tampoco acompaña en las temáticas que se exploran sensitivamente en la obra. *Cosmos* dispone de una hoja de plataforma Miró con cientos de referentes que le han inspirado la obra, pero ninguno de ello son materiales con los que trabajó la agrupación. La propuesta de mediación que realiza el teatro parece ser el ejercicio que deben realizar los públicos estimulados por la reflexión artística, que la propuesta de mediación del teatro.

CONCLUSIONES DE LA EXPERIENCIA DE PRÁCTICA

Para concluir, me interesaría enfocarme en los aprendizajes que pude adquirir en esta experiencia de observación de seis meses. La primera aproximación y muy relevante para mi proceso formativo en cuanto a romper los cánones culturales de mi práctica, es hacer los paralelos con el sistema de creación y producción de Barcelona con el de Santiago, que vaya más allá de la abismante diferencia de los recursos económicos con los que cuentan los espacios culturales.

Por un lado, ha sido muy interesante entender la diferencia que existe en la conformación de los equipos creativos, no solo en términos simbólicos, sino también en términos de gestión interna. Respecto al primero, me ha llamado la atención la relevancia que tiene la dramaturgia dentro de la “marca de obra”, al nivel que en muchos casos la obra teatral se asume de autoría del dramaturgo o dramaturga y no de la persona encargada de la dirección. En América, incluso en montajes más tradicionales, la dramaturgia queda remitida dentro del equipo, pero no con una impronta de superioridad respecto a los otros roles, y mucho menos por sobre la dirección. En general, cuando se pone en relevancia la figura del dramaturgo(a) suele ser cuando es la misma persona que asume el rol de la dirección. En ese sentido, existe una diferencia muy marcada respecto a la autoría de la obra teatral como experiencia escénica, y la del texto como elemento dramatúrgico.

En términos de gestión interna, también existen diferencias. Por ejemplo, el rol de asistencia de dirección en las producciones de Barcelona es casi invisibilizada, y de existir, asume el rol de una suerte de ayudante, más que el responsable de la comprensión de la obra. En el caso latinoamericano, el asistente de dirección cumple un rol muy similar a lo que se le denomina dramaturgista en España, siendo pieza fundamental para la reflexión de la metodología de creación, por lo cual cumple un énfasis prioritario el ejercicio práctico. Probablemente se debe al auge que tiene la práctica como investigación en las últimas décadas, que ha requerido dar mayor énfasis a estos aspectos. Otro rol que varía en términos de funciones es la asociada a la producción, que al menos en el contexto que he observado en Barcelona, remite principalmente al ámbito de la ejecución administrativa, pero tiene poca injerencia en la concepción artística de las obras y la imagen o marca de la misma compañía. En particular en esta compañía, es interesante destacar el núcleo creativo que se encuentra centrado en la figura del director y dramaturga, lo que genera ciertas facilidades respecto al modo de operación en la práctica.

Centrándome ahora en mi experiencia, en términos subjetivos el lugar que asumí dentro del proceso fue particular, incomodo a ratos, pero muy enriquecedor e interesante mirado a la distancia. Primera vez que participo de un proceso creativo desde un rol completamente de observador, a mi juicio excesivamente pasivo, y eso me ha hecho cuestionarme la condición del ensayo como un evento vivo, que obliga a la participación de todos, y que en todo momento pensaba en una suerte de atrapamiento de energías cuando alguien no participaba de aquel espacio de estimulante creación. Pareciera que el ensayo, inmerso en un proceso de gestación de una vida particular, está más cerca al ritual, y las energías deben estar concentradas en el estar el presente.

Esta confesión, solo quiere graficar lo estimulante del trabajo que he observado. Un espacio en el cual fueron probando distintas materialidades, y que también fue muy estimulando, dado que la agrupación contaba con al menos una base de recursos que permitía dar “rienda suelta” al viaje de la creación. Sin embargo, como he planteado al describir el trabajo metodológico de la agrupación, el modelo que se cimenta desde una estructura teórica para pasar luego a la práctica genera un “arma de doble filo”. Es muy pertinente si pensamos en la eficiencia productiva en términos de creación, y en la claridad que puede contar el equipo artístico para llevar a cabo el proceso de experimentación; sin embargo, en un contexto de condiciones idóneas en términos de recursos para la experimentación, hay etapas de pérdida y exploración que fueron pasadas por alto. Al existir una suerte de pre estructura dramatúrgica, obliga a centrarse en una preconcepción temática de lo que se quiere desarrollar en escena, y no posibilita el experimentar con las condiciones materiales del mismo elemento protagonista de la obra: el petróleo. El análisis de la producción performativa de la materialidad que consolida Fischer-Lichte (2014), plantearía la necesidad de que el proceso creativo asuma las condiciones materiales de aquel personaje, analizando como es esa sonoridad, como el elemento material -más allá de lo narrativo- transcurre en el tiempo escénico, y profundizar desde otras dimensiones, el trabajo interesante que se abordó en torno al cuerpo y espacio.

Si bien entendemos que es imposible acceder a la comprensión del espacio, tiempo, cuerpo y sonido desde “la sensibilidad” petrólea, el juego indagativo y creativo debería centrarse en este orden de variables. Si bien estamos siempre condicionados a la percepción humana, para entender este nuevo contexto, parece relevante asumir las condiciones materiales con las categorías que comprendemos el fenómeno. Si ahondamos en torno a la idea de cuerpo, en algún momento del proceso mencioné las dudas que me generaba el orden de simetría que se establecía entre cuerpo humano y elemento petróleo. Dentro de este marco conceptual, entendería el petróleo como símil al agua, en tanto que el humano sería un equivalente a la máquina. Entonces, de qué manera dialogan elementos que se encuentran en un orden distinto, y se entrelazan en la coherencia interna dentro del mundo distópico que se presenta; de qué manera esa coherencia permite generar una interpellación de los públicos para establecer una reflexión sobre su entorno inmediato. Otras dimensiones como la temporalidad, tampoco están problematizadas, que tal como mencione anteriormente aún están bajo una escala humana. La misma línea de tiempo aborda esa estructura con referencias a credos humanos como la religión, estableciendo un tiempo antes y después de cristo, por ejemplo; ¿cuál sería entonces una temporalidad del elemento petróleo? Si este elemento se produce desde la extinción de los dinosauros, la escala obedece a otro orden extra histórico humano.

Finalmente, también he esbozado cómo estas preguntas de cómo se posibilita la reflexión de los públicos, también es una tarea que se realiza en términos de la puesta en circulación. Como he observado, la dificultad de que la producción ejecutiva de la obra se centre en términos administrativos y no también creativos, relega la responsabilidad de la sala a pensar esa conexión con la experiencia de recepción de los públicos, no existiendo una comprensión holística de cómo se vive el evento teatral como diría Wilmar Sauter o el convivio teatral en Dubatti. Esto trae consecuencias en la experiencia. La mediación artística no tiene por objetivo decir “qué deben pensar los públicos” o “qué tipo de información debe profundizar en cuanto a lo temático”, que es la orientación que tuvo la mediación *Cosmos* que propuso el Teatro Lliure para este proyecto y para las obras que

se presentan en la misma sala en la programación habitual. La mediación debe considerar las herramientas y “alfabetizaciones” básicas, que permitan que el espectador pueda profundizar en el evento artístico, y aprovechar de manera integral la experiencia sensitiva, conectando con sus propios conocimientos, experiencia y contexto.

Una dificultad de no contar con un trabajo adecuado de mediación para este proyecto, es lo graficado en la segunda muestra a público. Probablemente los públicos que mejor apreciaron o llegaron a conectar la propuesta, eran los amigos o cercanos de la compañía, que conocían algo del contexto de lo que se desarrollaba en el espacio, o que quizás vieron la primera muestra abierta en sala. El público espontáneo que fue llegando, no lograba establecer relaciones con las preguntas que se planteaban en la experiencia. Muchas personas llegaban a ver el espectáculos de moteros, y no hacían una conexión con la discusión de fondo. Si bien esta puede ser una entrada para permitir la inclusión de nuevos públicos, la experiencia debe hacerse cargo de aquel público que no cuenta con algunas herramientas para entrar en estos códigos.

Finalmente, y también en relación a este punto de la no comprensión de la experiencia, tiene que ver con la experiencia de los denominados *no actores*, que no logran entender el trasfondo de la acción que están realizando. En este tercer montaje, los moteros aficionados y Pol Ferrer, experto en acrobacias en moto, cumplían este rol. Sin embargo, no lograban entrar en el contexto escénico que se presentaban. Detalles no menores, como que Pol Ferrer siempre intentará estimular al público a aplaudir por las piruetas que realizaba, hacia entender que no comprendía que su acción dentro de la experiencia de obra era una ofrenda a este personaje tipo “San Petroleum”. Para él la despedida no era comprendida. Por otro lado, los tiempos juegan una mala pasada, pero aún así, el tener a los públicos ya llegando para ver la muestra, y los moteros ensayando su partitura de movimiento con las motos, daba cuenta que para ellos la experiencia era el “show de motos” que realizarían, y no el código de ficcionalidad de un evento único, que en el teatro asumimos ante una función.

Todas estas reflexiones personales, solo grafican la riqueza de la experiencia del proceso observado, que permite ahondar en el trabajo desde las distintas dimensiones de creación. Generar esta diversa reflexión sobre la obra, parece significativo, sobretodo si pensamos que solo es la primera parte de un proceso, que pueda dar la luz prontamente en las salas de Barcelona y en la circulación fuera de la región.

BIBLIOGRAFÍA

- Cascon, Iván (2023). *Entrevista particular para estudio asociado a asignatura del Practicum, Máster en estudios teatrales, mención procesos creativos 2022/23, Institut del Teatre*. 12 de junio, 2023. [Link a entrevista transcrita](#).
- Cisternas Pablo (2023). “Bases de un modelo metodológico para cartografiar los procesos creativos en artes escénicas”. *Proyecto final de Máster en estudios Teatrales, mención procesos creativos. Institut del Teatre 2022/23*. No publicado, en proceso de defensa.
- Cisternas, Pablo (2018). “Dispositivos reflexivos en los procesos de creación teatral: herramientas para pensar la propia práctica artística”. *Teatro: Criação e Construção de Conhecimento*, 6(1), 72-83.
- Contenidos Superfluos (2023). *Sitio web compañía Contenidos Superfluos*, disponible en:
<https://www.superfluos.lol/> [consultado el 10-07-2023]
- Contreras, María José; Cisternas, Pablo; Gómez, Roxana (2020) *Cadáver exquisito: tres experiencias de investigación performativa en Chile*. Santiago: Editorial OsoLiebre.
- Duarte, Coca (2011). “Estrategias de Escenificación y memoria de obra: una propuesta para el análisis del proceso de creación teatral”. Revista Cátedra, Nº 19 pág. 58-76.
- Duarte, Coca (2010) “El proceso de creación teatral. Primeras aproximaciones”. Revista Teatro/Celcit, 37-38.
- Fischer-Lichte, Erika (2014). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores.
- Isla, José (2020). “Memoria de práctica ‘The National Body de Pau Masaló’”. *Curso Practicum, Máster en estudios teatrales, mención procesos creativos 2019/2020*. Barcelona.
- Lehmann, Hans-Thies (2013). *Teatro posdramático*. Buenos Aires: Paidos.
- Manzur, Samantha; Bonilla, Juan Diego; Cisternas, Pablo (2021). *Entre Actuar y Performar: perspectivas desde el cuerpo en el teatro chileno posdictadura*. Santiago: editorial OsoLiebre.
- Masaló, Pau; Visa, Irena (2023). *Entrevista particular para estudio asociado a asignatura del Practicum, Máster en estudios teatrales, mención procesos creativos 2022/23, Institut del Teatre*. 20 de junio, 2023. [Link a entrevista transcrita](#).
- Papalexiou, Eleni (2020). “Towards a model of digital narration of the creative process of performance”, *European journal of theatre and performance* nº2. pp.376-423. ISSN: 2664-1860.
- Rosato, Laila (2023). *Entrevista particular para estudio asociado a asignatura del Practicum, Máster en estudios teatrales, mención procesos creativos 2022/23, Institut del Teatre*. 17 de mayo, 2023. [Link a entrevista transcrita](#).
- Sullivan, Graeme (2010). *Art practice as research: Inquiry in visual arts*. Sage Clase.