<http://ellugarsinlimites.com/2015/06/27/entrevista-con-la-ribot-y-los-juanes/>

# ENTREVISTA CON LA RIBOT Y LOS JUANES

[27/06/2015](http://ellugarsinlimites.com/2015/06/27/entrevista-con-la-ribot-y-los-juanes/) · de [El lugar sin límites blog](http://ellugarsinlimites.com/author/ellugarsinlimites/) · en [Entrevistas](http://ellugarsinlimites.com/category/entrevistas/). ·

Hablamos con los tres causantes de “El Triunfo de La Libertad”: La Ribot, Juan Loriente y Juan Dominguez. Tres personas que llevan desde los ochenta subiéndose a escena, creando piezas, y siendo parte del sustento que unos darán en llamar vanguardia escénica, otros teatro y danza de experimentación, de este país. Por ejemplo: [“Ahí va Viviana”](http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=287" \t "_blank) (1988), que se estrenó en el mismo espacio en el que dentro de unos días se estrenará “El Triunfo de La Libertad”, aunque por entonces se llamaba Olimpia. La Ribot estrenaba esta pieza bajo la compañía Bocanada y con un joven y flaco intérprete llamado Juan Dominguez. Otro ejemplo: el estreno de La Ribot en el Teatro Pradillo en 1992 de [“El triste que nunca os vido”](http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=289" \t "_blank), donde La Ribot compartía escena con otro jovencillo, Juan Loriente. Luego la vida los fue llevando, La Ribot fue la primera en exiliarse y poder trabajar con normalidad fuera de España, llegarían sus “13 piezas distinguidas” (1992), “Más distinguidas” (1997 y 1999), “Still distinguished” (2000), “Llámame mariachi” (2009)… Dominguez fue construyéndose hasta acabar eclosionando como creador a principios del XXI con piezas como “Todos los espias tienen mi edad” (2002) o la más reciente “Blue” (2009). Y Loriente fue regalando su hacer, como actor bajo la dirección de La Ribot, Carlos Marquerie, Rodrigo García o Ana Vallés y apareciendo de manera inesperada en trabajos con Nekane Santamaría, Lola Jiménez, Tania Arias… Convirtiéndose en pegamento de tantas cosas a través de es unión escénica hecha de generosidad y ética que todavía siguen estudiando en Berkeley.

Como no podía ser de otra manera la conversación se hace a través de “skype”, cada uno en un sitio diferente. Entrevista fácil, fluida, donde casi no hay que preguntar sino ir escuchando. Aquí esta:

**Pregunta:** “El Triunfo de La Libertad” parece surgir, el titulo, de un día de paseo por México D.F…

**La Ribot (R):** El proyecto empieza mucho antes, comienza en Londres en el año 2002 que es cuando invito a Juan y Juan para hacer este proyecto. Pero por una extrañas circunstancias de la vida…

**Juan Loriente (L):** Esta frase es importante: “Por unas extrañas circunstancias de la vida”, me gusta, me gusta.

**R:** Bueno, bueno…

**Juan Dominguez (D):** Esto suele ocurrir, yo me tengo que ir durante media hora hasta que se aclaran…

**L:** A veces es al revés, a veces, a veces… (risas).

**R:** Los tríos, los tríos siempre tienen unas tensiones muy bonitas. El caso es que los invité pero Loriente, que comenzaba su gran carrera con Rodrigo García, se quería concentrar y lo aplazamos. Y en el mes de diciembre del 2013, por fin, conseguimos encontrarnos en La Casa Encendida de Madrid, donde nos dejaron un espacio y empezamos a planear este proyecto. Y ahí comenzamos ya a planear ir a México, donde sería la segunda etapa del proceso porque Dominguez estaba con una beca allí y era la única manera de poder seguir trabajando juntos. Pero el otro día vi unas fotos de los días que pasamos en Londres en el 2000 y me quedé muy sorprendida de que ver que nos dedicábamos a pegar folios con textos en las paredes. Es decir, que debe haber algo que indicaba que nuestra relación tiene que ser textual.

**Pregunta:** Y ya en el 2013, ¿Llegáis con unas ideas sabiendo qué vais a hacer o nada que ver?

**D:** Sobre todo era comenzó siendo un reencuentro. La pieza es una producción de La Ribot, nos llama porque está pensando en su nuevo proyecto y le apetecía convocarnos a ver qué pasaba con esta relación rara y de tantos años. La Ribot había trabajado con nosotros en los años ochenta y noventa y conmigo también algo en ya en el siglo XXI, en el 2003 creo.

**R:** En el 2004 con “40 espontáneos”.

**D:** Bueno, y diez años después nos propone rencontrarnos. Pero claro, tanto a Loriente como a mí nos apetecía trabajar de otra manera: colaborar y no entrar como intérpretes. Y para el primer encuentro dejamos un poco abierto este aspecto para ver cómo se iba a ir dando. Ya en Madrid, en diciembre del 2013, fue una puesta a punto para ver dónde estaba cada uno, ver qué nos estaba pasando y qué sentido tenía volver a hacer algo juntos. De hecho, toda esa semana hablamos muchísimo de la situación política en Europa y de cómo estaba cambiando España, de los derechos que se estaban perdiendo;  y también de qué sentido tenía para nosotros, que teníamos ya mucho recorrido por detrás, tenemos los tres una media de edad en torno a los cincuenta, hacer una obra. Por un lado teníamos toda la motivación de seguir buscando y seguir peleándonos con las obras y la realidad, pero por otro había un claro cuestionamiento del sentido que tiene subir a escena, cómo hacerlo (que eso siempre suele salir) y sobre todo para qué. Esa semana creo que marcó mucho el tono de la pieza. De ahí, nos fuimos a México y otra vez surgió la política, México es un país contradictorio, con lo mejor y lo peor. Y fue allí que fuimos rencontrándonos, donde seguimos intentando encontrar esa nueva relación entre los tres, porque estaba perdida, porque aunque nos habíamos seguido las trayectorias estábamos muy perdidos de dónde estaba cada uno. Fue seguir afinando, definir intereses y ahí ya poder comenzar con ciertas prácticas de trabajo, porque en Madrid solo hablamos durante doce horas al día.  También en México se decidió seguir después con ciertas prácticas por e-mail que también marcaron mucho la pieza final. Y luego ya viene la última parte que se dio en junio del 2014 en Ginebra donde estuvimos dos meses trabajando hasta el estreno, pero ahí ya si queréis seguís hablando vosotros…

**L:** Bueno, Juan, yo te estoy escuchando muy bien.

**R:** En Ginebra seguimos escribiendo mucho y muy diferentes textos cada uno, e íbamos dándoles forma escénica por muy diferentes vías. Desde cosas muy Cage y muy conceptuales, diciendo los textos sin orden y muy fragmentados, por ejemplo, a pasar a ponerlos en escena como si fueran una emisión de radio…

**D:** También lo hicimos de una manera muy barroca utilizando mucha utilería del teatro llenando con todo tipo de objeto teatral la escena. Trabajándolas como dinámicas coreográficas. Las llamábamos alucinaciones escenográficas. Eran como una especie de fantasmas, de ilusión.

**L:** Donde ensayábamos era un antiguo teatro. Ensayábamos en el escenario y en la parte de butacas que se había convertido todo en escenario. Y la parte de atrás del escenario eran escenografías del Théâtre de la Comedie de Ginebra. Y empezamos a crear esas alucinaciones sacando todo al escenario. Ahí se creó un mundo.

**D:** Tenía mucho de tenebrismo barroco. Al principio como estábamos en escena, intentando articular y formalizar desde el cuerpo físico todo el tiempo, casi hasta el final, se creaban estos personajes entre extraños, libres y perdidos… Si lo ves con distancia era bastante interesante como material pero poco a poco la cosa se fue decantando hacia el análisis del material escrito que había, del texto.

**R:** Hay una cosa que se nos está olvidando: los leds. Desde el principio sabíamos que íbamos a tener un problema de traducción por lo cual el led se impuso desde el principio como un objeto en escena que iba a ser el traductor de lo que íbamos a ir diciendo o escribiendo. Eso fue muy claro desde marzo que comenzaron a construirse y marcó mucho la pieza. Por ejemplo, en las alucinaciones escenográficas ya pasábamos textos con los leds.

**L:** Y además eran ya parte de la iluminación.

**R:** Claro, eran luz y texto traducido.

**D:** Además, como aquí es un texto corrido se crea un movimiento en el ojo que lee, crea una estética determinada y una luz determinada. Al principio lo veíamos como impositivo porque no llegábamos a asimilar esa textura tan presente y poco a poco lo fuimos insertando y fue cogiendo todo el cuerpo.

**R:** Luego visto lo que es hoy “El Triunfo…” creo que es muy importante. Hay una evolución muy clara por parte de los tres por diferentes vías. Dominguez muchos de sus últimos trabajos han pasado por el texto. El mío, de otra manera,  tanto en “Llámame mariachi” (2009) como en Lagughing hole (2006), también lo han hecho. Y luego en Loriente su vida con García está basado mucho en la escritura. Es decir, que tiene una coherencia subterránea muy fuerte que el texto cogiera esa preeminencia. Y por otro lado, esta decisión no la veo minimalista sino como una reducción de medios. Luego fue muy importante  la intervención de Eric Wurtz, el iluminador de la pieza, que entendió muy bien el pasar de ir iluminando todos aquellos objetos que en un principio estaban en escena a iluminar simplemente el espacio teatral.

**D:** La luz mueve el espacio todo el rato. Y sí, hay todo una intencionalidad de estar moviendo todo el rato el espacio escénico, sin cuerpo físico pero con otro tipo de cuerpo.

**Pregunta:** Decíais que en Madrid estuvisteis hablando mucho de la situación política en España y de lo que significaba estar en escena con ya bastantes años y recorrido. ¿Podríais contarnos qué tipo de reflexiones teníais sobre cómo y para qué se está en escena?

**D:** Aquí cada uno tenemos una visión diferente. Yo creo que a veces estás en una dinámica de producción que responde a dos vías. Una es la necesidad que tienes de expresar y comunicarte a través de tu trabajo; y la otra es la dinámica que tú no marcas tanto, que es más de mercado, que es más mecánica y en la que tú te puedes montar o no. Yo cuestionaba muchísimo esa mecánica que te obliga, bueno nadie te obliga es casi metafórico, pero te propone seguir produciendo. Y al principio, como eres tan joven y estás con tanta energía y tanta ansiedad no te lo cuestionas tanto. Pero ya con la edad que tengo no tiene ningún sentido subir a escena si no tengo algo importante que decir y de ahí, en los últimos años, vienen unos parones que antes no existían. Yo no he parado de trabajar toda mi vida y de subirme a escena pero en este proceso me pilló en un momento especial. Me apetecía trabajar mucho con ellos y claro que había que entrar en una dinámica de trabajar una pieza, pero ahí entra la mecánica, también podíamos habernos ido a leer juntos a la playa, pero no, quedamos para hacer una pieza y ahí es donde el cuestionamiento es más fuerte, más grave. Y de alguna manera te presionas más a ti mismo para que todo tenga mucho más sentido y para mí cogía mucho más sentido el cuestionamiento heavy de para qué subir a escena. ¿Subir porque nos toca hacer una pieza? ¿subir para complacer? ¿subir a escena por placer? (que sigue siendo una de las grandes motivaciones para seguir haciendo lo que hacemos), ni siquiera esto último era para mí un valor que llegara a motivarme. Y eso era lo que había que encontrar y se fue encontrando poco a poco a través de los materiales y el contenido que fue surgiendo. Creo que por edad nos encontramos en buen momento, creo que por situación en la que los tres vivimos de una manera nomádica tenemos una visión más global de lo que ocurre en Europa, y luego políticamente en Madrid nos coincidió la ley del aborto y temas que veíamos que eran un retroceso que te obligaba a repensar cosas… Además, en cierta manera estábamos volviendo los tres a España, quieras que no más del noventa por ciento de nuestro trabajo se da fuera de España… Entonces volver a España, encontrarnos ahí, eso fue muy fuerte para mí.

**L:** Cuando nos juntamos aquella navidad fue como una reflexión en voz alta de todo lo que estaba pasando, a nosotros y alrededor, y aquello cogió mucha fuerza.

**R:** Está claro que siempre tiene que existir la necesidad de decir, da igual si es en escena, en cuerpo presente o como sea. Pero claro, con la edad soy más exigente con lo que tengo que decir o me toca decir. Luego esta pieza habla mucho de una ilusión, de una ilusión mía de juntarme con Juan y Juan, una ilusión de los tres de trabajar juntos. Y de una decepción, también. Eso es lo que creo ocurre en la pieza. Hay una ilusión en la propuesta, una ilusión incluso en el título, que es una paradoja. El título puede ser una verificación, una cuestión o una derrota. Creo que la pieza juega mucho a esa ilusión / desilusión que luego tiene que remontarse en el espectador, quien tiene que reformular sus deseos. Yo también tuve que reformular mis deseos con este trabajo.

**L:** ¿Cuándo hablas de decepción te refieres a la pieza en sí, al proceso, a los intentos que hemos hecho y no han salido?

**R:** Me refiero a todo, al proceso, a la pieza… Hablo de la ilusión y de cómo ésta se desvanece y se convierte en decepción y de cómo la decepción tiene que convertirse en deseo que surge de la aceptación de cómo son las cosas, de cómo viene la realidad. Y  todavía seguimos trabajando con eso. La pieza no ha acabado todavía. La volvemos a presentar ahora. Se volverá a presentar en Lausanne en noviembre… La pieza tiene su vida. En Santiago de Compostela cambio mucho. La pieza comenzó con cuarenta minutos y ahora son sesenta, se ha seguido trabajando y en ese trabajo ha seguido todo ese juego de ilusión decepción del que hablaba. Parece que es lo que propone esta pieza, reformularte como espectador, reformularte como artista…

**Pregunta:** Estabais contando la multitud de cosas que fuisteis probando en escena. Al final la pieza queda sin cuerpo físico en escena. Esa decisión, ¿cuándo viene y porqué?

**L:** Voy a decir una cosa. El no cuerpo en escena aparece muy al final del proceso pero aparece de una manera muy… Estábamos trabajando todo el material de escena y alguien dijo: ¿y si hacemos solo los leds? Y los tres, en nuestra intimidad, sentimos algo ahí muy potente. Para mi llegó así.

**R:** Así llegó. Muy cerca del estreno, como en muchas obras, llegas a conclusiones. Y nos dimos cuenta de que aquel texto que se había hecho eran muchos autores, muchos personajes… Al principio el texto parece que es un personaje que habla, luego te vas dando cuenta de que hay muchos personajes que escriben… Había cogido mucho peso y decidimos que ahí estaba lo mejor de la propuesta, lo más potente, y que eso debía ser nuestra pieza.

**D:** Además creo que tiene bastante coherencia que fuera así. Si te das cuenta muchos de los cuestionamientos que habíamos tenido se habían propuesto ya en este formato, con el texto solo, con esa ilusión / desilusión de la que hablaba la Ribot, y con el estar de otra manera, con no complacer. Nosotros tres intentamos estar hasta el final en escena porque de alguna manera es lo que somos, somos creadores pero somos performers, somos gente de estar en escena siempre con el cuerpo. Y para mí tiene una gran coherencia que no estemos. Aunque llegara en un momento preciso en el que se creyó que era lo más potente y preciso que podíamos proponer, luego con el tiempo te das cuenta de que no es solo lo más claro, sino lo más coherente.

**L:** Después hay un tema que a veces coincidimos y a veces no, que es el famoso título. Se puede llegar a pensar que el triunfo de la libertad  llega sin cuerpo, está en el no cuerpo. Pero ese sería ya un tema más filosófico o narrativo pero que a mí también me ayudó muchísimo en mi intimidad: que no hubiera cuerpo en una pieza que se titula “El triunfo de la Libertad”. ¿Cómo me implico yo más? ¿cómo estoy de la manera más radical?, con todo mi ser y mi cuerpo y mi vida en una obra que se titula “El triunfo de la Libertad”. Pues así, así es como puedo estar. Personalmente me monté ahí una coherencia muy potente. Estuve reflexionando mucho sobre el cuerpo no cuerpo, la libertad… Y se me abrió todo un horizonte.

**Pregunta:** La obra se hace en espacios teatrales, en teatros, lo que hace que el espectador también tenga que recolocarse. ¿Cómo es ese lugar que se crea para el espectador? ¿Qué espacio surge?

**L:** Voy a hacer una introducción y luego seguís vosotros. Es fundamental, es muy importante, que esta pieza sea presentada en espacios teatrales. Incluso en una primera fase pensamos que era mejor que se presentase en espacios con historia, tipo Maria Guerrero, luego nos dimos cuenta que en espacios tipo Pompidou también funcionaba, pero tratado como espacio teatral nunca como en un museo, ahora podéis seguir…

**D:** La reacción del público, como en toda propuesta radical, no porque hayamos querido ser radicales que lo que hemos intentado es ser coherentes, es de cierta tensión. La pieza propone una fricción que dura unos minutos, primero hay una reacción del público que quiere aceptar la pieza como es y luego poco a poco cada espectador, que es un mundo, va relacionándose con lo que pasa de manera diferente. Pero sí podemos decir que hay un momento dado en que o te entregas a la propuesta que te va llevando, a sus hilos narrativos y a otros matices, o no.  Un momento en que te das cuenta que va a ser así toda la obra y cierta gente se resiste. Cuando te cambian un poco la convención es casi innato que haya resistencia al cambio. De hecho la obra habla de eso también. Y una vez eso pasa, la pieza coge el tono que nos gusta, un tono que es bastante sencillo: tú con esa escena que se mueve y con ese texto que se mueve y que viaja, y tu relación subjetiva con ese texto.

**R:** Cuando yo hablo de ilusión / desilusión es verdad también que el espectador viene a vernos, viene a ver una obra de Juan Dominguez, Juan Loriente y La Ribot, y viene a vernos porque les gustamos. El espectador puede haber imaginado, proyectado lo que va a ver y luego ve una cosa muy diferente. Esto también forma parte del juego.

**D:** Estamos hablando un poco sin llegar al meollo, hemos hablado del formato, de la relación procesual, pero luego está el contenido de la pieza. Y esos textos hablan de tiempo. Los diferentes materiales y las diferentes redacciones… Hay un texto que sostiene un poco toda la pieza que es muy clara, es una historieta, luego hay otro que es una ficción que se desarrolla en el tiempo, del futuro hacia el pasado; luego hay materiales históricos, tanto ficcionales como reales, momentos más poéticos…. Y todos esos textos proponen tiempo, desde los más literales a los más poéticos. Todos giran en torno al paso del tiempo.

Y también, esto ya es más personal, corregidme si así lo creéis, la pieza no es nada esperanzadora. La pieza es dura, sobre todo para mí que en mi trabajo siempre intento evitar cosas que me cierren. Sin embargo, en esta pieza era muy difícil salir de una realidad muy contundente con la que nos relacionamos de una manera melancólica, depresiva incluso, donde intentamos abrir pero es un vacío enorme el que te encuentras. Hay un tono en la pieza que es bastante duro…

**R:** Desolador.

**J:** Desolador, sí

**D:** Se habla también de la muerte… El público no está recibiendo un caramelo.

**Pregunta:** Había leído que la pieza tiene referencias a la época de la Ilustración, lo que me llevó a pensar si la pieza contenía una reflexión sobre lo que es Europa… ¿Existe esta reflexión y tiene que ver con la visión desolada de la que habláis?

**R:** Cuando Óscar Cornago vino a verlo a París, después de estar hablando mucho sobre la pieza, me decía que tenía interés que lo hubiésemos puesto en perspectiva con el principio de la Ilustración y la Revolución francesa porque ahora estamos en una época parecida en la que se cuestionan también muchísimo las formas políticas de gobierno. Toda esa parte de la pieza está muy influenciada por el libro de Fernando Savater “El jardín de las dudas” que vuelve a cuestionar una época presente en perspectiva con el siglo XVIII. Sí, sí, claro, tiene algo que ver con la situación de ahora: ¿podemos seguir funcionando así? Porque está claro que no estamos funcionando bien.

**D:** Tampoco se da de una manera explícita en la obra, está todo reescrito y no hay una línea política en la pieza, pero todo el rato aparecen connotaciones y la pregunta de qué es lo siguiente. Una especie de vacío de no saber cómo continuar.

**R:** Es verdad que el sentido de la pieza no es política. Sería un error leerlo así.

**Pregunta:** ¿Cuántas veces se ha hecho?

**R:** Trece veces.

**Pregunta:** ¿Las reacciones han sido disímiles?

**L:** Te voy a hablar de París. Estuvimos cinco días en el Pompidou y curiosamente cada día tanscurrió diferente y el público reaccionó de manera distinta y no siempre en los mismos momentos. Y a mí esto me llama mucho la atención, me plantea preguntas acerca del teatro y las energías que se mueven entre el público y la escena. Nosotros siempre estamos en el espacio, no nos ven pero estamos ahí sintiendo lo que pasa con el público. Y en París me llamó mucho la atención el porqué un día se monta un lío, alguien le pide al otro que se calle, porqué al día siguiente no se monta el lío hasta el final, porqué otro día parece que se va a montar y al final no pasa nada… ¿Qué mueve esas energías si siempre es el mismo led y el mismo texto?

**R:** Tiene que ver con el contexto donde se presentan las cosas, lo presentamos en un festival macro donde la gente paga muchísimo por la entrada y tiene que venir desde lejos en coche, ahí quizá la obra no estaba contextualizada en un marco de experimentación. Luego la presentas en Santiago de Compostela en un festival que se llama [Escenas do cambio](http://escenasdocambio.org/" \t "_blank) y es una obra que está perfectamente contextualizada. Depende mucho del contexto donde lo presentas. Y de eso hemos ido aprendiendo. Y que vayan cambiando las reacciones, pues me han pasado con todas las piezas que he hecho en mi vida…

**L:** Sí claro, esto siempre ha pasado pero me ha llamado mucho la atención porque siempre ha pasado con cuerpo y uno se piensa que es el cuerpo de los intérpretes el que varía la energía pero en “El Triunfo…” no hay cuerpo y me ha intrigado y atraído mucho el movimiento del público.

**R:** Pero sí que hay cuerpo en esta pieza. El primer cuerpo es nuestra ausencia pero el segundo son todos los espectadores. Hay mucho cuerpo en esta pieza. Es una pieza teatral donde el público va cambiando y activando las energías de ese momento. Cambia porque es una pieza de teatro.

**L:** Muy bien Ribot, muy bien. Esta es una pieza muy fuerte de teatro pero sin actores.

**D:** Además, para ti, como actor, que nosotros hemos dirigido y visto desde fuera muchas veces, para ti tiene que ser muy fuerte estar viéndolo desde ahí…

**L:** Eso es, yo estoy totalmente seducido por esta pieza.

**D:** En un momento tomamos una decisión en cuanto a la comunicación de la pieza que fue decir que no estábamos en la escena. El programa ahora lo anuncia. Queríamos que la relación fuese con la pieza y no con el hecho de que no estamos. Sabemos que hay gente que viene porque nos conoce y esa decepción, esa espera… Y ahí me cuestiono muchas cosas, porque llego a creer que esperan incluso cierto entretenimiento de nosotros, cierto virtuosismo, o carisma, o lo que sea. Pero el riesgo de quedarse en esa capa de estáis / no estáis durante todo el comienzo de la obra nos pareció que iba en contra de la pieza. Aunque es algo que seguimos dudando. Al principio no lo anunciábamos y había mucho más jaleo, como en París, y a partir de ahí la gente no espera eso y llega de diferente manera.

**Pregunta:** Llegáis a un contexto que es Madrid, llegáis a uno de los espacios más tradicionales de España teatralmente pero llegáis en un ciclo auspiciado por uno de los espacios independientes y experimentales de la ciudad, el Teatro Pradillo. ¿Qué os sugiere el contexto?

**R:** Bueno que yo creo que teníamos que llegar ahí, donde estamos llegando.

**D:** Creo que es interesante. Creo que Pradillo está trabajando muchísimo desde hace unos años. No sé cómo se ha gestionado la relación entre CDN y Pradillo… De alguna manera puede entenderse como algo natural,  pero también como algo artificial. CDN y Pradillo deberían estar mucho mas conectados pero no parece que lo estén. Y de repente este programa abre muchas cosas, abrir desde los dos puntos, expandirse desde Pradillo y un abrir criterios desde CDN… Para nosotros el contexto es genial, porque la obra está también ahí, intentando abrirse hacia un lugar  desconocido. El contexto es muy bueno.

**R:** Señores, me tengo que ir, lo siento pero les dejo…. (se dicen adioses).

**L:** Yo quería contar una anécdota. En el estreno de Ginebra vivimos lo que de verdad era un “Esperando a Godot”, claro en esa obra todo el mundo lo sabe, lo escribió Becket, está escrito, pero es que lo que vivimos el día del estreno fue increíble: la gente estaba esperando a que saliéramos, y no salíamos, y no salíamos, y acabó la pieza y nadie se iba del teatro, abrieron las puertas y nadie se iba, fue un “Esperando a Godot” total. Algo que no nos interesa para la pieza como ha contado Juan, pero la comento porque al mundo del teatro le puede parecer curioso, había una inquietud, una impaciencia en el público… Fue impresionante, fue un “Esperando a Godot” en carne. (risas)

**D:** No sé si es mejor anunciarlo o no. También es cierto que la gente va conociendo u oyendo hablar de ella…

**L:** Pero hubo un momento que parecía  que jugar a eso podía ser parte de la pieza. Ahora ya parece que no, pero hubo un momento en que dejábamos abierta la posibilidad salir y eso a la pieza le daba algo. Y de hecho yo, a una amiga que va ir a Madrid a verlo no le he dicho que no salgo, yo sigo jugando, por eso de ver qué pasa ahí. También pensaba que a nivel íntimo me divierte mucho que después te venga un amigo y te diga: “eso que has dicho”, y resulta que no lo has dicho tú. Además, hemos trabajado mucho con la alteridad, escribiendo mucho cada uno como si fuera el otro.

**D:** Esa estrategia nos ayudaba mucho a abrirnos. Pensar qué eres otro te da otro tú y te permitía avanzar. Luego está la tensión de escribir con toda la historia de la literatura detrás y al mismo tiempo sabes que quieres decir lo que quieres decir y ya está. Esa tensión también ha habido que jugarla.

**L:** Me interesa esto que dices Juan, porque es muy delicado lo de ser escritor o no serlo para poder escribir o sentirte habilitado para. Claro, estamos en el siglo XXI, somos herederos del XX… También es en cierta medida un triunfo de la libertad, es curioso, se me junta con el título, ya sabes Juan que siempre llevo todo al título.

**D:** El título es una provocación pero no solo para el que lo lea sino para nosotros mismos. De hecho cuando estábamos decidiendo utilizarlo teníamos reticencias, por pretencioso… Pero por otro lado nos encantaba porque nos ponía en esa tesitura, en esa especie de vértigo de lo que es posible y no es posible. Nos hemos dado mucha libertad y también la había una limitación de libertad cuando había que formalizarlo y ponerlo en común entre tres personas muy diferentes. Ha habido muchos conflictos, uno se negaba, otro no quería, y esa libertad que nos habíamos dado y al mismo tiempo ese formalizarlo entre tres me ha interesado mucho.

**L:** Para mí lo más interesante de esta pieza es qué es lo siguiente, me pone muchísimo pensarlo, no quiero decir que vayamos a trabajar en el futuro, que eso no se puede saber. Pero qué es lo siguiente después de “El triunfo de la Libertad”, eso es una cosa que si la pienso no duermo. Sé que se necesita tiempo pero me excita mucho pensarlo.

**Pregunta:** ¿Algún epílogo?

**D:** Juan, tú eres muy de epílogos.

**L:** Mira, tengo aquí el texto abierto, pero Juan tú di si lo apruebas, ¿eh? Pone aquí: “Martes 19 de junio de 2014, ayer comí tres rinocerontes, hoy busco entre la hierbas, no hay disfraz que me detenga”.

Pablo Caruana