

“Hay que mojarse y mojarse en grupo”. *Clean Room II*. Conversación



Juan Domínguez, Rafa Munilla y Óscar Cornago

Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid

oscar.cornago@cchs.csic.es

Fecha de recepción: 31/03/2017. Fecha de aceptación: 20/05/2017.

Resumen

Conversación en torno a *Clean room* entre el coreógrafo, director e intérprete español Juan Domínguez, autor de la propuesta, Rafa Munilla, que participó en la primera y segunda temporada, y Óscar Cornago.

Abstract

Conversation about *Clean Room* between Juan Domínguez, the Spanish choreographer, director and performer who is author of the project, Rafa Munilla, spectator in the first and second season, and Óscar Cornago.

“Esto no es teatro de participación”. *Clean room II*. Conversación

Introducción

Juan Domínguez comienza a trabajar como intérprete en diferentes compañías de danza a finales de los años ochenta en Madrid, dentro de un reducido ámbito de creación en el que se estaban explorando nuevas posibilidades para las formas de la danza, la coreografía y el movimiento. Una década más tarde, desde comienzos de los 2000, inicia una trayectoria propia en el mundo de las artes escénicas que le llevará a reinventar sus funciones, ya sea como bailarín, coreógrafo, director o curador de festivales, explorando otras vías de relación con el público desde las que replantear los marcos de presentación de las obras. Uno de los ejes de su trabajo ha sido el cuestionamiento de los roles escénicos tradicionales y con ello de la propia obra y el lugar del espectador. Entre 2003 y 2012 dirige el festival In-Presentable en el centro cultural La Casa Encendida en Madrid, con el que introduce en el contexto local planteamientos de creación provenientes de la danza conceptual y las artes del movimiento, abriendo un espacio nuevo de creación que escapaba a las definiciones

Palabras clave

público;
participación;
procesos de trabajo artístico;
colaboración;
intervención en el espacio público;
Clean room;
Domínguez;
Munilla;
Cornago

Keywords

audience;
participation;
artistic work processes;
collaboration;
site-specific;
Clean room;
Domínguez;
Munilla;
Cornago

de género. En el 2009 estrena *Blue*, donde enfrenta al público a un mundo sin palabras en el que cinco intérpretes recrean a través de actitudes, miradas, gestos y movimientos un paisaje colectivo de estados emocionales sin relación de causalidad. Un año más tarde, en el 2010, comienza con el episodio piloto de *La serie*, un tipo de trabajo que desarrollará durante los próximos años buscando una relación de fidelidad, compromiso y complicidad con el público. Dos años más tarde estrena la primera temporada, ya con el título de *Clean Room*, a la que seguirán dos temporadas más, todas ellas de seis episodios de duración que se realizan a ritmo de dos por día dejando un día libre entre medias. Paralelamente, entre el 2010 y el 2013, organiza el Living Room Festival, un festival doméstico sin apoyos institucionales de dos o tres días de duración desarrollado en casas particulares y espacios no convencionales, buscando igualmente replantear los entornos de comunicación y encuentro entre obras, artistas y público en general.

Esta conversación tuvo lugar en un restaurante de Madrid el lunes 12 de noviembre de 2016.

Oscar Cornago.- Ayer domingo terminasteis la segunda temporada de *Clean Room* en Madrid que acabó con un *brunch* en un chalet en el barrio de Esperanza. Era el final de un viaje que comenzó incluso antes de que el público se encontrara para la obra.

Rafa Munilla.- Sí, la segunda temporada empieza antes incluso de que empiece. Comienza en realidad cuando se ponen en contacto contigo por mail para agradecerte la participación, pedirte el compromiso de asistir los tres días y decirte que te escribirán al día siguiente para darte algunas consignas. Cuando te escriben de nuevo te dicen que pasarán por tu casa para recoger cosas que tú no quieras. Si dices que sí, te citan un día en tu casa y van allí a recoger lo que les des. Nunca sabes si va a ser verdad que vayan a venir, pero efectivamente aparecen con una furgoneta. También te proponen por mail que invites a un amigo para el tercer día. La última comunicación es para decirte el lugar donde va a empezar la serie. Tú llegas allí pensando que te vas a encontrar con la comunidad de *Clean Room*, pero estás solo, totalmente solo en un barrio que no conoces de nada. Y eso para las 60 personas que participan. En mi caso era una academia de baile muy de barrio, El bailón. Llegas allí, te presentas y a mí, al menos, no me hicieron ni caso. Me dijeron que esperara, mientras continuaba la actividad normal de la academia; veías a gente pasar por allí, otros que también estaban esperando, a veces te preguntabas si tendrían que ver algo con la serie. Cada espacio donde te citaban era distinto. A mi chica, por ejemplo, le tocó una tienda de bicicletas. Yo estuve esperando al menos 10 minutos.

Juan Domínguez.- La idea es utilizar la realidad para crear una ficción. Solo porque tú acudes con la expectativa de encontrarte con una ficción, transformas la realidad en una ficción. Y a veces te crees que lo que está pasando alrededor tuyo está preparado. Pero no hay nada preparado. Cuando llegas a la tienda o al local, el que trabaja allí tiene una consigna que es decirte que te sientes ahí, no que esperes, solo que te sientes ahí. Y a los cinco minutos te traen una tarjeta que dice “si esto fuera una película, qué película sería”. La idea es ficcionalizarlo más todavía. Y a los 10 minutos te dan otra tarjeta que dice por favor, vete a una localización determinada.

R.M.- Es muy curioso porque te pones a pensar que todo lo que ves es un decorado o tiene que ver con la obra. Y me pasó todavía más en el bar, el siguiente punto de encuentro, donde ya reconoces a otros participantes de la Serie. Ahí empiezas a pensar que hasta lo que está pasando por la tele del bar -había un vídeo musical, creo- es parte de la obra.

J.D.- Normalmente tratamos que este encuentro sea en casas privadas, pero en esta ocasión no conocíamos a suficiente gente en el barrio, porque se reúnen de 10 en 10, es decir, necesitamos 6 localizaciones, por eso tuvimos que tirar de bares.

R.M.- Una amiga, a la que le tocó en una casa, lo flipó. Se sentó en el salón, empezó a llegar la gente de la Serie, luego llegó el hijo, que se puso a preguntar que qué estaba pasando ahí.

Ó.C.- ¿Y qué ocurre en cada sitio?

R.M.- Bueno, a nosotros nos tocó en el bar y nos pedimos unas cañas, empezamos a hablar con los demás. A muchos los conoces de la primera temporada. Ahí cada uno empieza a contar el lugar que le ha tocado antes y cómo le ha ido. Una venía de una inmobiliaria; otra contaba que venía de una peluquería. Hasta que llega un momento en que te traen un sobre con una tarjeta, una llave y un billete de 50 euros, y te piden que alguien del grupo se haga cargo de la llave y el dinero, que van a ser imprescindibles para los episodios 3 y 4 del viernes. Después de eso continuamos hablando, hasta que de nuevo el camarero te viene con un mapa y te dice que tienes que ir a un punto, que no estaba lejos, y que teníamos 6 minutos para llegar allí, así que nos fuimos rápido para allá.

Ó.C.- ¿Porque todo era por la misma zona?

R.M.- Sí, todo era por el barrio de Canillas. Y además ya nos habían advertido que nos llevaríamos calzado cómodo, o sea, que se preveía que íbamos a tener que andar. Y cuando llegamos al otro sitio, ahí ya estaba María Jérez¹. Nos dice que en seguida empezaba el siguiente capítulo y cuando llega más gente -seríamos unos treinta- nos dice que vamos a dar un paseo, pero que antes había que ir a otro sitio. Entonces nos lleva a una floristería, donde a duras penas cabíamos todos, y nos dice que cojamos cada uno una flor. Y ahí nos vamos a dar un paseo, y nos advierten, cosa que me pareció una *boutade*, que nos fijásemos mucho en los cambios de pavimento. Ah, y que fuéramos en silencio.

1. Artista involucrada en el proyecto.

J.D.- Lo del pavimento era para no romperse un tobillo, porque es verdad que era muy desigual, pero también para que la gente estuviera un poco alerta, con la atención activa. Escogemos un itinerario en el que el entorno vaya cambiando. De repente estás en un monte, ves todo el barrio y todas las torres de Madrid, luego entras en una urbanización de vivienda social. Tratamos que vayan cambiando las texturas, no solo del pavimento, sino de todo el entorno.

R.M.- Nosotros íbamos hablando de que no conocíamos el barrio y el paseo fue muy chulo. De repente, te encuentras en un descampado, era como si estuvieras en un pueblo, un tipo de espacio que no ves en el centro de Madrid.

Ó.C.- ¿Pero hay alguna razón para escoger ese barrio, preferís que no sea un barrio céntrico?

J.D.- Nos gustaría, pero no podemos. Todo depende de donde encontramos la casa, donde la encontramos, ahí hacemos la investigación del barrio para armar la obra.

Ó.C.- ¿Y luego qué pasa?

J.D.- En un momento dado este grupo que estaba paseando se funde con el otro.

R.M.- Súper coordinado, porque llegamos a la vez. Y ahí te reencuentras con gente con la que habías ido a la obra, pero a la que le había tocado en otro grupo.



Foto: Rafa Munilla.

Ó.C.- La fiesta del reencuentro.

J.D. - Ahí ya terminamos el recorrido en un punto donde hay un supermercado. Aunque el orden cambia, el supermercado puede venir antes o después. Yo les digo que, por favor, piensen en algo que necesiten en su casa y entren a hacer una compra no superior a dos euros. Entonces los sesenta entran al supermercado.

R.M.- Es muy interesante, porque algunos se lo toman muy en serio y se quedan pensando qué necesitan realmente, y al final a lo mejor no compran nada, y otros cogen cualquier cosa. Luego la compra se queda ahí y alguien lo mete en un coche y se lo lleva.

J.D.- Luego vamos a un bar para descansar del paseo, nos tomamos una birrita. Buscamos un bar que esté bien, algún bar mítico. Entramos los sesenta y les hacemos rellenar una quiniela, con la idea de que el grupo pueda hacerse rico. Y para terminar nos hacemos una foto de grupo.

R.M.- Yo lo que no entendí es por qué nos decís que tenemos que dejar las flores en el bar.

Ó.C.- ¿Ah, entonces ibais todo el tiempo con la flor en la mano?

R.M.- Sí, y yo la verdad que no quería dejarla.

J.D.- En realidad, lo que hacemos es que si en el camino hay una tienda de alguien entrañable, proponemos regalarle la flor. Como no encontramos a nadie, por si alguien no se la quería llevar a casa, propusimos que quien quisiera se la regalara a la camarera, y quien quisiera se la llevara. Mucha gente se la llevó.

R.M.- Yo sí me la llevé, pero pensaba que había algún motivo para dejarla allí.

J.D.- No estaba muy definido. Yo pensé que si la gente no quería irse con la flor a casa, la pudiera dejar, pero no había una razón clara para que se la llevara o para dejarla.

Ó.C.- Eso funciona como en una obra escénica con un formato más tradicional, donde todo se supone que debe tener un sentido, que no hay nada gratuito, cosa que en la calle resulta más difícil.

R.M.- Yo estaba alerta todo el tiempo pensando que cualquier detalle tenía algo que ver con la obra. Por eso me preguntaba por qué dirían que dejáramos la flor. Y a pesar de eso me la llevé, quería llevármela y me la llevé. Y estuve a punto de plantarme el viernes con ella, para que vierais que me la había llevado.

J.D.- Es que no encontré la situación que le diera sentido al hecho de dejar la flor. Aunque lo de pasear con la flor sí tenía motivo, eso genera grupo. Para quienes os ven desde fuera con una flor, parece que sois realmente un grupo de algo, aunque no quede claro de qué.

Ó.C.- ¿Y ahí se acaba el segundo episodio?

J.D.- No, no, ahí los sacamos del bar y los llevamos a la casa donde se hará el resto de la serie, y en la puerta les decimos que hemos alquilado la casa y que la llave que tienen abre la puerta, con lo cual cuando vengán al siguiente día, que es el capítulo 3, tienen que abrir ellos y no tienen que esperar a nadie.

Ó.C.- ¿Y hay una hora para llegar?

J.D.- A las 8, es el mismo horario todos los días, y se les dice que tienen que ser puntuales. También que la casa está alquilada dos semanas más después de que acabe *Clean Room* y que la pueden utilizar para lo que quieran.

R.M.- Y al día siguiente llegamos a una casa espectacular. Entrás, cruzas un patio grande, con piscina y jardín, bajas al sótano y hay un sofá con una mesa y una alfombra, que hace de sala de estar, y una cocina a un lado con una olla con crema de verduras o algo así. Y todos los objetos que fueron recogiendo de las casas la semana anterior están amueblando el espacio, colocados ya para crear un sentido de vivienda; las mismas cosas que nosotros habíamos desechado te las vuelves a encontrar ahí.

J.D.- Los espectadores pueden llevarse esas cosas al final, si les interesa, las suyas de nuevo u otras.

R.M.- Y ahí vamos charlando. No hay nadie de la obra en la casa. Alguien ofrece tomar un caldo. Hay quienes toman, quienes no; se van haciendo grupos; uno nunca sabe si eso está dirigido de algún modo o no. Ahí la gente empieza a sospechar de todo, pero lo primero que pasa, más allá de las paranoias, es que llega María Jérez y va trayendo cosas. Primero trae la compra del supermercado, luego el boleto de la primitiva y nos dice que nos hagamos cargo, que es para el día siguiente, trae



Foto: Rafa Munilla.

también la foto de grupo enmarcada, para que la pusiéramos donde quisiéramos. Y nosotros continuamos ahí, charlando entre nosotros, hasta que llega un profesional del tarot y dice que va a leernos el futuro del grupo. Nos echa las cartas, pero que sí nos pueda dar algunas pautas para el futuro. Lo que sale en las cartas es que se ha creado un grupo, que dentro del grupo hay resistencia por parte de algunos, que ese grupo va a tener que tomar decisiones y que eso va a crear conflictos, que para algunos no tendrán importancia, pero que otros sí se los van a tomar en serio. Ah, y que va a haber un asunto en relación al dinero. Luego se va, e inmediatamente llega María de nuevo y nos deja una hucha de cerámica con forma de cerdo y un martillo. Y aunque algunos se oponen a romperlo, lo terminamos rompiendo. Hay efectivamente dinero y una tarjeta que dice, aquí tenéis 1.500 euros. Tenéis que pensar qué vais a hacer con ese dinero todos juntos. Ahí empieza un debate que fue la madre del cordero, increíble. Hubo gente que se lo tomó muy, muy en serio. Fue increíble, porque se empezaron a crear roles: la moderadora, los que están en un bando, los otros, los que se ponen desagradables, los que pasan de todo y empiezan a montar cachondeo. La gracia para mí no está en estar de acuerdo o tener razón, sino en ver lo que va pasando en el grupo. Eso fue el espectáculo. Había incluso quien apoyaba su argumentación en lo que había dicho el del tarot, que nos dijo que para tomar decisiones había que ser práctico.

Ó.C.- ¿Y ese debate se puede prolongar hasta cuándo?

R.M.- Pues se prolonga hasta que se va la luz.

J.D.- Bueno, eso fue un accidente.

R.M.- Yo no me lo creo. A mí me gusta más pensar que era de la obra. Fue el momento perfecto para que se fuera la luz.

Ó.C.- ¿Pero tú, Juan, no estás presente en la discusión?

J.D.- No, no, lo de la luz no estaba montado. En otros sitios han estado hasta tres y cuatro horas discutiendo. En Salvador de Bahía hay una chica que tiene el dinero todavía, porque no se han puesto de acuerdo en cómo gastarlo. En Madrid ha sido el único sitio donde se tomó una decisión y se ejecutó en el momento. Yo creo que el corte de luz aceleró el proceso.



Foto: Rafa Munilla.

R.M.- Aquí lo que salió fue darle la mitad del dinero a un bebé que estaba con su madre participando, y la otra mitad a la primera persona que saliera de un vagón del metro.

J.D.- Y luego en esa parada del metro se puso la foto del grupo ampliada en uno de los espacios publicitarios de grandes dimensiones. Aunque la foto se suele poner el último día, en una valla publicitaria en la calle o en un camión como anuncio, aquí no encontramos más que el metro y como no trabajaban el fin de semana, hubo que colocarla antes.

Ó.C.- ¿Y así acaba el cuarto episodio?

R.M.- Bueno, algunos fueron a dar el dinero a esa primera persona que saliera del vagón, pero el grupo grande ya se disolvió.

J.D.- Y al día siguiente les citamos en el lugar donde habíamos puesto la foto. Y a los amigos que han invitado, según se les dice en uno de los mails previos, se les cita directamente en la casa. Allí les espera María, les cuenta de qué va *Clean Room*, se les invita a preparar un *brunch* especial para sus amigos y se les pide que preparen cada uno un brindis especial y emocional para el amigo que les ha invitado.

R.M.- Y el resto salimos del metro, damos un paseo, parecido al del primer día, esta vez diurno, hasta llegar a un solar donde hay una banda de música.

J.D.- Es la banda municipal de Madrid, con treinta músicos.

R.M.- Y están tocando temas de Michel Jackson. Nos dan un sobrecito a cada uno con la foto, y al más joven del grupo una copa trofeo como espectadores de *Clean Room II*. Y ahí vamos siguiendo a la banda. Fue muy gracioso, porque la gente se iba asomando a la puerta de las casas para ver a la banda.

J.D.- Aunque nadie sabe de qué va el pasacalles, solo los espectadores. Es un *spectator parade*.

R.M.- Ahí seguimos el paseo hasta llegar a la casa. Cuando llegamos, en el jardín nos encontramos con nuestros amigos a un lado y la banda en frente. Tocan un pasodoble. Se aplaude y hacen un bis; en realidad no aplauden solo a la banda; los amigos tienen la consigna de aplaudir durante diez minutos. La banda se cree que es para ellos, pero



Foto: Rafa Munilla.

es parte de la obra, y como oyen los aplausos siguen tocando. Hasta que empieza el brindis. Es un brindis individual. Cada uno brinda por su amigo. Fue súper bonito.

J.D.- Y ahí yo digo bienvenidos al 6 episodio y bajamos al sótano donde está la mesa del *brunch*, y nos quedamos comiendo. Ah, después de bajar tú, Rafa, hubo gente que se quedó arriba y estaban todavía discutiendo por lo del dinero.

Ó.C.- Y así acaba entonces, suponiendo que me hayáis contado la verdad, la segunda temporada de *Clean Room*. A veces fantaseo pensando que cuando me cuentan una obra, en realidad se lo están inventando, y que esa obra no fue así o ni siquiera llegó a hacerse.

J.D.- En el Living Room Festival, el año que ya no lo hicimos, pensamos en poner en la web un cartel de *sold out*, como si estuviera todo vendido, como si realmente se fuera a hacer, para que de algún modo pasara, aunque no se hiciera nada.

Ó.C.- Contar algo es ya un modo de que ya pase algo. Pero ahora que dices lo del Living Room, *Clean Room*, aparte de la coincidencia en la terminología espacial, podría entenderse como la traducción en obra del proyecto curatorial del Living Room, por todo lo que ese festival ya tenía de hacer visible el lugar del espectador, el interés por sacar las obras y al público de sus espacios habituales y llevarlo a casas particulares, donde el público inevitablemente adquiere mucha más visibilidad, no ya por lo que ocurriera durante las obras, sino sobre todo por los momentos intermedios entre las obras y el tipo de encuentro informal a da lugar ese tipo de entornos.

J.D.- Sí, también por el lado doméstico que tiene la segunda temporada. En esta temporada la idea era que la acción estuviera fuera del teatro. Porque en el teatro la acción repercute en el espectador y en el propio espacio teatral, pero que esa acción afecte lo de fuera sin salir del teatro es muy complicado, y si afecta en algo depende ya del espectador, pero tú, como autor, ya no te enteras. La primera temporada terminaba ya en la calle, y ahí los asistentes se quedan con ganas de más. Ahora se trataba de retomar ese lugar donde habíamos acabado e ir al espacio doméstico, donde te puedes organizar como grupo y crear la intimidad para poder trabajar.

Ó.C.- Y cómo haces para construir este tipo de obras, porque el modelo de los ensayos ya no vale. Me refiero a que no dispones de un público todos los días para ensayar.

J.D.- Cada temporada ha sido diferente. La primera, que la hicimos con María Jerez, Sara Manente y Alice Chauchaut, venía de una serie piloto, del 2010, donde también

estaba Cuqui Jerez, y esta la hicimos todavía en el teatro. Fue a partir de esa experiencia que decidimos que el filtro del performer tenía que desaparecer, teníamos que intentar trabajar directamente con el público, para que no hubiera ese acto de descodificar y volver a codificar, queríamos evitar la mediación en el proceso cognitivo. Intentábamos que el espectador no estuviera fuera y luego se metiera dentro, sino que estuviera desde el principio dentro. Luego también la primera temporada se construía más sobre un plano perceptivo que trataba sobre cómo entendemos la realidad. Y desde mogollón de puntos de vista intentábamos que el espectador reflexionara sobre su propia vida y sobre la vida de los demás. El espectador se convertía en el protagonista, se le colocaba en un estado de excitación, de deseo, y desde ahí es como si el espectador mismo te dijera: me has colocado aquí, y ¿ahora qué? Y ahí es cuando viene la segunda temporada. Después de una residencia en la que estuve yo solo en México le propuse al equipo las nuevas ideas. Y desde ellas empezamos a desvariar. Esta segunda fue mucho más excesiva en cuanto a logística y gente involucrada.

Ó.C.- Y en esa residencia en México qué tipo de trabajo estuviste haciendo.

J.D.- Ahí estuve sobre todo leyendo y documentando ideas.

Ó.C.- ¿Leyendo sobre qué... sobre el público?

J.D.- Hice un recorrido histórico. Ya que iba a trabajar con el público, quería ver dónde me situaba yo frente a otras corrientes o artistas que habían estado en lo mismo. Leí sobre lo posdramático, arte participativo... para ver cómo me afectaba a mí eso. Porque yo no dejaba de tener una formación básicamente coreográfica. También leí sobre el espacio urbano, el doméstico y el caminar. La pregunta era cómo se conjugaba todo eso con un formato serial, que era el que más me interesaba: la continuidad para seguir creciendo juntos con el proyecto. Alguien como Rafa, que ha hecho ya las dos, tiene otro viaje, porque lleva años ya con esto. Es muy diferente a quien ve solo una. Entonces en México me dediqué a estudiar todo eso, qué hicieron las vanguardias, qué pasó en los años sesenta y setenta, qué supuso el teatro posdramático y todo lo que tiene que ver con la situación, el situacionismo, la manera de plantear la colaboración, qué es comunidad. Yo me fui deshaciendo mucho de la idea de participación. Ahora me inclino más a pensar que lo que hacemos no es teatro de participación, prefiero colocarme en una posición más *naïf*. Ya sé que esa dimensión social va a aparecer, pero voy a otro nivel previo: para mí el dinero es energía y posibilidad de imaginar. Eso es lo que me interesa. Cuando se toman decisiones cuales quieran que sean no lo juzgo, porque ya no es mi Serie, lo que ocurra es cosa del público que la está haciendo. Hay un provocador, que es el dinero, hay un territorio y unas condiciones para que eso explote.

Ó.C.- ¿Tú desearías que lo que hicieran con el dinero estuviera movido por un tipo de imaginación... más poética?

J.D.- Sí, que se empiecen a cuestionar hábitos o formas de pensamiento; que llegaran a hacer algo que nunca hacen, excepto lo que ocurrió el otro día, darle el dinero al primero que saliera del vagón. Eso ya sí entra dentro del terreno de la imaginación para mí. Mi ilusión es que la gente se invente cosas, que se sorprendan ellos mismos.

Ó.C.- ¿Y después de haber salido a la calle en la segunda temporada y haber entrado en el espacio doméstico, cuál es el paso que dais en la siguiente temporada?

J.D.- La tercera parte insiste y fuerza un poco más el lado poético. Ya no hay espacio para el espectador, porque ya no hay espectador, lo que hay son compinches,

cómplices. Te apuntas a un plan, no esperas nada. En la última ya no ha habido un trabajo para convertir al espectador en protagonista, o alguien de quien sale la experiencia, como en la primera, y tampoco se le da todo el poder, para que haga lo que quiera. Porque en la segunda hay dos vías: una, la ficción que utiliza la realidad para generar al grupo, y otra, el grupo, que a partir del tercer y cuarto capítulo ya tiene el poder para hacer lo que decidan entre todos, y que puede continuar todavía dos semanas después de que acabe la Serie para hacer lo que quieran en la casa, o mucho más tiempo si ellos quieren seguir en contacto o continuar discutiendo lo que quieren hacer con el dinero. La tercera temporada es un poco diferente, no hay sorpresas a priori, a los interesados se les explica todo lo que va a pasar antes de que pase, de esa manera pueden decidir si les interesa formar parte o no.

Ó.C.- Y después de todo esto, cómo se vuelve a la escena. Me refiero a que si consideramos tu trayectoria, ya desde los primeros trabajos hasta la última Serie, el público siempre ha sido de algún modo el centro, pero la manera de dirigirte a él y situarlo en escena se ha ido radicalizando, lo has ido colocando cada vez más en el centro, hasta incluso salir tú mismo de escena. Y una vez que le destituyes, por decirlo así, de su propia condición de público, puesto que en la última temporada ya no habría lugar para los espectadores, ¿cómo se sigue trabajando en escena después de eso?, ¿cómo le dices a la gente ahora tenéis que volver a ser público, a sentaros de nuevo en las gradas y mirar al escenario? ¿Tu último solo *Entre lo que ya no está y todavía no está* (2016) supondría una respuesta a esto?

J.D.- Sí, esa ha sido la vuelta de alguna manera.

Ó.C.- ¿Y esa vuelta implica algún tipo de renuncia, supone decir que no se puede ir más allá, o es otro modo de continuar adelante?

J.D.- Se puede continuar, y lo voy a hacer, pero por el momento y por falta de recursos, lo cual me ha dejado exhausto, voy a tomar otra dirección. Nadie apoya el proyecto lo suficiente como para decir, venga, nos metemos otro año y hacemos otra temporada. Porque este año, para la tercera, he tenido un año pagado de investigación en el a.pass, aunque luego no haya tenido mucho dinero para producirla. De hecho en la producción de la tercera no he cobrado, porque tenía que pagar a los colaboradores. He tenido un año para leer, investigar, que ha sido crucial, sin ese apoyo no creo que hubiese llegado donde estoy ahora, pero luego no hubo mucho para producción. Pero lo que molaría es dejar pasar un tiempo y venir con la cuarta temporada, porque como no siguen un guión de libro, no es una serie narrativa, sino que cada una tiene un guión original, a cada una tienes que darle la vuelta y te tienes que dar la vuelta tú mil veces. Pero, por otro lado, es un formato que permite poner tus intereses de ese momento en juego. De hecho, todo es una evolución, desde que empezó hasta donde hemos llegado. Así que si vuelvo a hacer la siguiente, seguirá siendo una evolución; y lo plantearé en el formato que responda al lugar donde esté en ese momento. De todas formas al público le es más fácil ser espectador. Casi me cuesta más esfuerzo convencerles de que no lo sean que de que continúen siéndolo.

Ó.C.- En el 2010 empieza el episodio piloto de la Serie, pero también ese año o un año antes haces *Blue*, donde se construye ya un paisaje de acciones colectivas ligadas con la percepción, un espacio totalmente abierto en cuanto a cómo el público lo puede entender, porque no se le explica nada de lo que está ocurriendo ahí. ¿Se podría pensar que la primera temporada tiene que ver con llevar esas experiencias de construcción colectiva de estados sensibles al espacio del público?

J.D.- Sí, de hecho, en *Blue* el espectador tiene que darle sentido a la obra, si no, no hay obra. El espectador es ya ahí otro colaborador, otro productor, aunque todavía

desde la posición más clásica del espectador. *Blue*, o se lo inventa el espectador, o se acaba la obra y es demasiado tarde para que el sentido ocurra. Yo siempre digo que la anterior obra a *Clean Room* es *Blue*, en evolución, porque luego hice una colaboración con Los Torreznos, *Ya vienen los personajes*, del 2011, pero eso ya era más temático, en cuanto al punto de partida. Recuerdo que ya en *Blue* un día le dije a Emilio [Emilio [Tomé] fue uno de los intérpretes de *Blue*] me gustaría hacer una serie, porque en una serie tienes que volver, nada acaba con lo que pasa ahí, todo tiene que continuar en el próximo episodio. Y esa idea me interesa mucho. Eso empezó a fraguarse en *Blue*, aunque no dejara de ser teatro.

Ó.C.- Sí, es teatro, pero lo que el público percibía era una dispersión de estados que de algún modo querían salirse ya de la escena, invitar al espectador a ser parte de esa situación, de hecho en un momento hacia el final abrían las puertas del escenario que daban a la calle y se veía a la gente que pasaba y que a veces incluso se metían dentro del teatro. Eso era raro, ver a gente de fuera entrando en la escena, o mirando desde la calle.

J.D.- Sí, pero en *Blue* el público está todavía sentado y no se va a mover de su lugar.

R.M.- *Blue* la estás viendo, eres un espectador, la puedes completar, dar forma, pero no la haces. Yo la veía desde ahí, no creo que pueda ser comparable a *Clean Room*. Entiendo que puede ser un germen, pero es distinto.

J.D.- Es un germen total.

Ó.C.- El desconocimiento acerca del lugar en el que estás, con el que se trabaja mucho en las Series, en *Blue* todavía está cerrado formalmente, aunque el efecto sensorial que crea es ya de apertura, de no saber qué está pasando, de dispersión. Es esa dispersión la que luego se le entrega al público para que se haga cargo él mismo de la situación.

J.D.- Pero la manera de volver a escena ahora, después de *Clean Room*, es intentando ver los intereses que tienes y cómo los pones en un formato u otro. Después de las tres temporadas, tenía ganas también de simplificar muchísimo el formato y estar yo solo de nuevo. Es como en *Todos los espías tienen mi edad*, de hace 15 años, volver a estar yo solo y ver qué tengo que decir, sin colaboradores y sin nadie. Y además este solo empezó antes de *Clean Room 3*. Esto empezó en febrero, en julio hago la tercera temporada, y en agosto hago el solo, está totalmente contaminado. En el solo está también *El hombre sin contenido* de Agamben, pero es todo más poético, igual que *Clean room 3*, aunque con distintos formatos. En la pieza vuelve a ser el performer el que lo sujeta todo. Soy autor y performer y eso te obliga a volver a estar con la gente desde un escenario, pero muy de cerca otra vez.

Ó.C.- Son distintos lugares desde los que situarte como artista, si estás en un espacio más visible o menos, si eres también intérprete o te colocas más como mediador. En los últimos años hemos visto un deseo por parte del performer de salir de escena, de hacerse invisible y dejar solo al público.

J.D.- Es muy raro, porque yo me decía cómo voy a volver a ser performer después de haber dejado de estar con el público. Porque en muchos aspectos yo había desaparecido, no en todos, pero sí en muchos. Y he vuelto de esa manera, con un monólogo, es decir, con un material lingüístico para armar la obra dramáticamente. La obra está construida y la manera de estar con el público la tengo que hacer yo ahí directamente. Es una actitud casual y tranquila, pero con una tensión performática. Yo le hago preguntas al público, pero son de esas preguntas que te contestas tú mismo. Yo sé que nadie va a contestar, porque estamos en el teatro.

Ó.C.- Y si alguien contesta, te estropea la obra.

J.D.- Bueno, tendría que interactuar, lo cual no está planeado.

Ó.C.- En el teatro si quieres participación lo tienes que tener previsto.

J.D.- Y luego mucha práctica, por si sale algo utilizarlo como material. Te obliga a estar más vivo, más expuesto. Pero, en mi caso, son preguntas personales, que cada uno se responde personalmente, algo que también utilizaba en la primera temporada. Recuerdo que cuando la hicimos en México la gente empezó a responderlas en alto y al de enfrente y yo no sabía qué hacer, son 120 preguntas y 80 personas contestando. Tuve que hacer algún tipo de ruido con el micro para que la gente hiciera silencio y poder soltar la siguiente pregunta.

R.M.- Nada parecido con lo que en realidad era, porque al menos en Madrid, era solamente la voz y la gente pensando. Mirabas al de enfrente, pero reflexionabas tú solo. Era todo como hipnótico, reflexivo. Supongo que nada que ver con el guirigay de México.

J.D.- Se apropiaron del dispositivo a lo bestia. Yo estaba acojonado.

Ó.C.- No hay obra que aguante una participación realmente abierta y espontánea. Dejaría de haber obra y, en ese sentido, dejaríamos de hablar de participación. Sería otra cosa.

J.D.- Lo único que lo aguantó fue el formato, pero no el dispositivo. Pero ellos lo disfrutaron, lo hicieron suyo. Menos mal que después del episodio de las preguntas, vino la cena, y ahí se volvió a reconstruir el dispositivo. En la cena se continuaba con la dinámica de preguntas, pero ya era por tarjetas y la obra se recondujo. De hecho, cuando al día siguiente salimos en autobús y fuimos a una torre y vimos toda la ciudad, la gente comprendió toda la serie y no se desparramó, al revés. A la locura que habían tenido en los primeros episodios le dieron mucho sentido luego.

Ó.C.- ¿Y dónde lo hicisteis?

J.D.- En San Luis de Potosí, en un centro coreográfico que era una antigua cárcel. Y en La Habana lo hicimos en la Alianza Francesa, que tienen allí un palacete, e hicimos los cinco episodios en el mismo día, porque me dijeron que iba a ser complicado para la gente volver cada día. Y fue un día... acabamos en el Cristo, tomamos la lancheta y, allí arriba, cuando los brindis, la gente cantaba. Yo me emocioné al ver aquello que habíamos hecho. Porque el efecto de la obra en la Serie lo vimos inmediatamente.

Ó.C.- Debe ser como un sueño, ver el efecto de la obra y estar tú dentro de la propia obra, no como un observador externo. La reacción de la gente debe ser muy distinta en Latinoamérica y en Europa.

J.D.- Es totalmente distinto. Aquí es primero pensar y luego ver si me implico. Allí desde el minuto uno se lanzan, luego a lo mejor se dan cuenta que no les interesa tanto, pero la primera reacción es entrar. Están deseando meterse, te rompen la obra, pero lo disfrutas muchísimo. Y tú lo ves, no te vas sin haberlo visto. Te llevas la obra hecha del todo. Luego, por otro lado, allí se expresa mucho la sensibilidad, los detalles quedan en un segundo plano.

Ó.C.- Y el solo lo traes a Madrid el año que viene.

J.D.- Sí, para el año que viene, porque el solo de todas formas... ¿puedes parar la grabadora un momento?

[...]

J.D.- Me interesa plantear una obra como un proyecto que se sostenga en el tiempo, hacer una cosa y continuarla, no hacerla y que cada uno se vaya a otra cosa con la obra puesta, sino volver a juntarnos y ver qué nos ha pasado. Entender que el arte sirve para algo y que podamos ver para qué nos está sirviendo. El otro día me dijo una espectadora "joder, me has hecho creer en la magia de nuevo". Yo le pregunté por qué y me contestó que la obra había hecho posible un montón de situaciones que parecían imposibles, como comprar en un supermercado y no pagar, disponer de una casa durante dos semanas, tener una banda de música, un pasacalles para ti, ver la foto del grupo del que formas parte expuesta en una valla publicitaria en el metro. Y todo eso en la calle, porque en el teatro se supone que sí puede pasar, que es el espacio acotado para que todas esas cosas imaginarias o imposibles pasen, pero en la calle no pasan.

Ó.C.- Los espacios que están preparados para que pasen cierto tipo de cosas, hacen que todo sea más previsible, incluso lo más imprevisible pasa a estar en cierto modo previsto. Esa es la dificultad de trabajar en espacios culturales o artísticos al uso, que el marco pesa demasiado.

R.M.- Y ya no es solo que pase en la calle, sino que eres tú el que lo estás haciendo, lo hacemos nosotros. Te ves en un medio desconocido, en un barrio que no conoces, pero estás viviéndolo.

J.D.- Otra cosa que propone la obra es que todo lo que se hace se podría imaginar como algo real, son acciones que un grupo de amigos podría hacer en su vida real, pero no ocurre. Uno no alquila una banda municipal para darse un paseo por el barrio, pero no porque no lo pueda hacer, sino porque hay tantos obstáculos para que no ocurra algo que se salga de lo habitual. Y ahí es donde el arte te da esa oportunidad de realizar verdaderamente lo posible que parece imposible. Es como lo que dijo aquella actriz en una entrevista en la que le preguntaron cómo era trabajar con Fellini y ella contesta, pues es igual que en la vida real, pero un pelín más bonito. El arte es lo mismo, igual que en la vida misma, pero un pelín más bonito. La obra es casi lo mismo de todos los días, pero das el pellizco para que termine de ocurrir aquello que alguna vez has imaginado como una locura. Lo raro es más bien que todo esto no ocurra más a menudo.

R.M.- A veces vas por la calle y parece que hay momentos en los que surge esa pequeña chispa que te coloca en otro lugar, pero no suele pasar.

Ó.C.- Viniendo para acá vi a un perro grande tratando de montar a una perrita pequeña. El perro hacía todos los esfuerzos posibles, pero no daba, era demasiado grande. La perrita tampoco decía que no. En fin, me pareció una de esas imágenes que abren agujeros en la realidad.

J.D.- Bueno, nosotros viniendo para acá veníamos hablando de todo el asunto del arte participativo, sobre lo que he estado leyendo tanto, y yo le decía a Rafa que participativo es todo, pero a mí no te creas que me interesa esa parte social de lo participativo. Por ello en la última temporada vamos a sacarlo a por una idea y da igual quien seas tú.

Ó.C.- ¿Pero qué entiendes por lo social?

J.D.- Por ejemplo, en *Clean Room II* hay una serie de conflictos para los que hay que buscar acuerdos para ver qué hace todo el grupo, esto es importante, porque sin esos acuerdos no funciona la obra. Pero yo a lo que voy ahora es más naif, esa parte social o política no me interesa tanto; para hacer algo explícitamente político creo que hay otros campos más efectivos.

R.M.- Tienes razón, porque a raíz de la discusión sobre qué hacer con el dinero, se introdujo mucho lo político-social a la hora de tomar decisiones conjuntas. Eso se convirtió en una asamblea. La gente no se hizo cargo de que era otra cosa.

Ó.C.- Yo creo que lo social empieza en el momento en que instalas en la cabeza de los participantes la idea de grupo, de que somos más de uno. A partir de ahí se abre un espacio de trabajo y de creación que podemos llamar social, independientemente del tratamiento que le demos luego. Lo social está antes que lo político. Más bien esto último, la política, es la consecuencia de lo primero, lo social, convertido en un problema y una necesidad que no sabemos cómo resolver, por eso necesitamos la política. Y es cierto que el arte no es el medio más eficaz para resolver problemas políticos, ni para resolver posiblemente ningún otro tipo de problemas de esos que podemos identificar objetivamente como problemas, lo cual no hace que el arte sea ajeno a todos esos problemas, al contrario, seguramente los atraviesa todos.

J.D.- Eso está claro, lo que pasa es que para mí sigue siendo más *naif*, porque yo insisto más en el arte, yo no quiero que ese grupo se reúna para tomar una decisión política con ese dinero, o le dé una finalidad social, sino que se reúnan para crear la obra. La obra que se vaya a crear es lo que ellos van a hacer y la única responsabilidad que tienen en ese momento es con la obra. Yo insisto en la idea de que la obra la hacemos todos, que en ese momento la responsabilidad se iguala. Aunque los roles de cada cual sigan siendo distintos, la responsabilidad está compartida. Yo planeo, porque se me da bien planear, tú ejecutas porque se te da bien ejecutar. Y cada uno puede no tener ni idea de lo que hace el otro, pero hay una confianza y una responsabilidad mutua. Es como en un robo. Está el que lo planea, el que abre la caja fuerte, el que conduce el coche y cada uno no tiene ni idea de lo que hace el otro, pero lo que están haciendo, la obra, el golpe, lo dan entre todos. La obra no es la estructura, sino otra cosa. Yo hablo también de obras que son en el estudio y en el teatro, que se puedan hacer en el estudio sin público y el intérprete ya tiene una experiencia, incluso si no hay espectadores. A ellos les vale, aunque luego el público le dé un sentido, que para eso está hecha también, pero como objeto existe ya antes; *Clean Room* no existe al margen del público y lo que el público hace.

Ó.C.- Aunque si lo pensamos bien, el público está siempre ahí, incluso antes de hacer la obra, o ya en el estudio, al público lo tenemos dentro de la cabeza antes de que llegue, siempre ha estado ahí desde el comienzo, aunque solo se *incorpore* al final del proceso.

J.D.- Sí, pero el objeto *a priori* va a ser el mismo en el estudio que en el escenario. Lo digo para entender la distribución de responsabilidades. En *Clean Room* coloqué al público en el mismo lugar en el que estoy yo, para que estemos en el mismo pedo, incluso si no estoy yo presente. Yo le entrego la obra al público.

Ó.C.- Pero aunque se la entregues, las reglas las pusiste tú, y los demás las tienen que seguir.

J.D.- Sí, pero es lo mismo que en el robo. Si yo planeo el robo y los demás no respetan el plan, pues no hay robo. Lo mismo se lo montan y hacen una juerga, y está mejor, pero no hay robo.

Ó.C.- O se creen que están en un robo, pero en realidad están en una juerga que acaba en la cárcel y al final resulta que era robo y juerga al mismo tiempo.

J.D.- Y cuando abren la caja fuerte están todos ahí borrachos. Bueno, el dispositivo puede fallar y que se genere esa otra cosa cojonuda, pero en principio tú propones esto. Es como *Clean Room* en México, donde todo el mundo se puso a contestar las preguntas en voz alta, cuando estaba pensado más como una forma de reflexión interna. Estuvo bien, aunque fue otra cosa.

Ó.C.- Y en qué sentido dices entonces que no es un trabajo participativo.

J.D.- Porque no me interesa tanto la idea del espectador participativo, sino el hecho de que yo planteo algo para que ocurra. ¿Queréis que ocurra? Pues lo hacemos entre todos. Claro que para hacerlo hay que participar, pero yo voy más allá, me interesa el movimiento conjunto que se genera, la obra que se produce, o que producimos entre todos. Y a veces para que ocurra hay que situar el plan de modo que sea un poco seductor, para que la gente se enganche.

Ó.C.- El término participativo se ha vuelto incómodo, quizá siempre lo fue, y se buscan sustitutos como colaborador, cómplice, asistentes, hacer algo entre todos, que remiten a una cierta horizontalidad. Son funciones que varían de nombre para situarlas bajo un enfoque distinto, pero las funciones siguen estando ahí. Lo incómodo de la participación es que hace visible que se participa de algo organizado previamente para lograr un determinado efecto. Son distintas maneras de sortear el grano en el culo, pero el grano sigue ahí.

J.D.- No es fácil, pero es también una cuestión de cómo deseas que las cosas sean.

Ó.C.- Imagínate un “clean room” hecho por un grupo de amigos. Ellos se lo cocinan y ellos se lo comen.

J.D.- Sería pelotudo.

Ó.C.- Sí, pero en ese caso sí que la idea de participación se plantearía de otro modo, o ni siquiera se plantearía, porque no habría una instancia previa que organizara el terreno en el cual van a operar después, sino que son ellos mismos los que crean ese terreno.

J.D.- Bueno, está claro que está el artista, pero el artista no está solo. Está el programador, que coloca la obra del artista en un marco social y está el espectador, que ha decidido gastarse el dinero e ir a ver la obra. El juego no funciona si uno de estos elementos falla. Si el público no va, hoy más que nunca el programador no va a contratar al artista. Está todo unido, son agentes que viven unos de los otros. No estamos en el mismo nivel, pero estamos en lo mismo, es por eso que nos tenemos que hacer responsables todos los que de algún modo tenemos algún tipo de implicación en esto. Y todo esto es obvio, y ya lo sabemos, pero se tiene que saber más. La participación es un grano en el culo, porque no la queremos entender como un sistema de corresponsabilidades. No es que tú participes en lo mío, sino que yo participo en lo tuyo y en lo del otro y tú, en lo de aquel y entre todos sale al final la obra. Por eso cuando yo veo ahora que *Clean Room* se presenta bajo una etiqueta de *arte participativo*, no me identifico con ella. Para mí no es así, porque para mí en cierto modo es igual que *Blue*. Cambia el formato, que son episodios, y cambia el modo como implicas a la gente, que es a lo largo de un tiempo sostenido durante varios días.

Ó.C.- Todo esto es una cuestión de etiquetas, que evidentemente tienen su importancia, pero en todo caso, tú cómo calificarías *Clean Room* para presentarlo en un festival. ¿Arte colaborativo?

J.D.- Arte colaborativo es muy abstracto. Colaboración es lo que yo hago con María o con Arantxa, con las que trabajo desde hace mucho tiempo, mucho más del tipo de colaboración que puede haber con el público. No, yo a *Clean Room* no lo llamaría obra, y tampoco lo llamaría arte, *Clean room* es *Clean room*.

Ó.C.- Ya, claro, que te clasifiquen es siempre una putada.

J.D.- Pero a veces más que nunca. Mira, *Clean room* es una serie en la que no hay narración y se hace con una gente que empiezan a tener otros vínculos que no son los clásicos que se suelen proponer desde el teatro. Porque llamarlo obra, pues puede ser, pero en todo caso ya no es mía, no tiene nada que ver con otro tipo de obras que yo ensayo y presento y tienen una forma determinada. Entonces, ¿es obra, si no es tuya, cuando tú eres el que la firmas? Me parece un conflicto interesante para pensar, pero demasiado pesado; es más fácil pensar que *Clean room* es *Clean room* y ya está. Esto también es un proyecto, un proyecto abierto, en movimiento, hasta que decida que esta es la última temporada.

Ó.C.- Proyecto es quizá el término más neutro actualmente, acota únicamente un lapso de tiempo futuro en el que al ponerle la etiqueta de proyecto parece que tienes claro a qué lo vas a dedicar.

J.D.- Pero una vez que solucionas un problema de terminología, te sale otro. Por eso, más allá de los términos, hay que pensar en las intenciones. Las intenciones te marcan. No solo lo que haces, sino la intención con la que lo haces.

Ó.C.- Pero como los artistas se mueren, al final lo que queda es la obra, o los registros de la obra. ¿Y dónde queda el modo de hacerla, la intención, los medios, los recursos, la honestidad?

R.M.- Yo siempre he estado en contra de esa visión. Cuando leo una buena novela, por ejemplo, lo único que me interesa es lo que estoy leyendo, cómo fuera el autor, lo que pensara o lo que hiciera, no me hacía falta para leer la novela, pero puede que en otros ámbitos todo eso esté más relacionado y la obra no sea lo único que importa.

Ó.C.- ¿Y la primera temporada la habéis movido mucho?

J.D.- No tanto, unas nueve veces. La segunda menos.

Ó.C.- ¿Es complicado de mover?

J.D.- Para quien te invita es más lío que presentar una obra en un escenario.

Ó.C.- Brindemos por los líos.

[...varios meses después, vía mail...]

J.D.- Joan Subirats considera que “más que de participación hemos de hablar de coproducción política de la ciudadanía”. Recomienda incorporar a la gente en esa tarea de búsqueda de soluciones que *compete* a las Administraciones, a cada una en su ámbito, pero que *incumbe* a todas ellas y al resto de los agentes



Foto: Rafa Munilla.

implicados, como los propios ciudadanos. “Deben participar en la solución del problema”. Así lo ha expuesto en su ponencia titulada “Competencias e incumbencias”. Eso es lo que yo pienso de *Clean Room*, más que de participación hemos de hablar de coproducción artística del espectador. *Clean Room 2* incorpora al espectador en esa tarea de búsqueda de soluciones que normalmente *compete* a las Administraciones, en nuestro caso teatrales, a cada una en su ámbito, pero que *incumbe* a todas ellas y al resto de los agentes implicados, como los propios espectadores. “Deben participar en la solución del problema”. Lo digo por ese asunto que teníamos en nuestra charla sobre lo que es *Clean Room* en relación a lo que se ha llamado arte participativo y también en relación a lo social que hablábamos aquel día.

Ó.C.- Gracias, Juan, entiendo lo que dices (lo podemos incluir en la conversación a modo de epílogo) y el cambio de perspectivas que supone; lo que me pregunto es si nombrándolo de otro modo solucionas el problema, quizá incluso se hace menos visible; para mí, el problema de la participación, como el del público y otras configuraciones que vienen de atrás, cuando se construyó todo esto de la esfera pública, es que están propuestas desde lo privado, uno *participa* de lo público en función de sus intereses privados; por eso, cuando empezamos a discutir sobre si participar o no participar, surgen pronto planteamientos del tipo, pero qué me llevo yo de todo esto o si me estarán manipulando. Cambiar la perspectiva a partir de términos como *implicación* está muy bien, pero en el mundo en el que vivimos no puedes decirle a nadie que deje de pensar desde sí mismo, su propia subjetividad y sus intereses particulares (hay una economía por detrás en la que todo esto está fuertemente anclado, al final uno vuelve a su casa y tiene que hacer frente a una serie de facturas), por eso la construcción de términos colectivos como ciudadanía, u otros que había antes y que hoy nos parecen tan antiguos, como pueblo, nación o Estado, o expresiones como la Administración somos todos, o como decía el cura, la iglesia somos todos... o la obra la hacemos entre todos... ese *todos* es complicado de bajar a tierra... No creo que tengamos que plegarnos a estas resistencias y encerrarnos cada uno en nuestros asuntos, pero si las pierdes de vista corres el peligro de irte a otro mundo, ese en el que viven los políticos y gestores profesionales de lo público, en lo que nos han convertido a muchos, que se pasan el día utilizando un *nosotros* que desearían que fuéramos todos o casi todos... luchar por ese nosotros está muy bien, la pregunta es de qué manera... eh, amigo, de qué manera...

J.D.- Tienes razón, además co-productor incluye participación, pero a mí me deja más clara la intención del espectador cuando invierte algo, se moja más. Te está diciendo que le resulta más interesante eso que otra cosa. No es participar por participar, no

es social por una cuestión de ética, es realmente un interés muy personal en la obra. Hay que mojarse, coño, y mojarse en grupo, para mojarse uno solo ya está el teatro.

Ó.C.- Es por eso que tenemos que cambiar la idea del teatro... y de la participación como algo que uno hace en el tiempo que le sobra, porque no tiene nada mejor que hacer, de manera puntual y desde el otro lado del escenario, o de la barrera. Eso está claro que no vale, ni siquiera para el público, que va a terminar aburriéndose. Si quieres que pase algo, como dices, hay que mojarse.