



Entrevista a Fernando Bercebal

Elkin Calvo, Andrés Corredor, Candice Didonet, Gary Gari Muriel, Alejandra Piedrahita, Carolina Riveros, Gabriel Mario Vélez

► To cite this version:

Elkin Calvo, Andrés Corredor, Candice Didonet, Gary Gari Muriel, Alejandra Piedrahita, et al.. Entrevista a Fernando Bercebal. 2023, pp.140-147. <10.59486/jhrb2566>. <hal-04222537>

HAL Id: hal-04222537

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-04222537v1>

Submitted on 29 Sep 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



ETALAB - Open licence



Entrevista a

Fernando Bercebal

por Observadores Participantes del Taller de ÑAQUE de TransMigrARTS

Elkin Calvo, Andrés Corredor, Candice Didonet, Gary Gari Muriel,
Alejandra Piedrahita, Carolina Riveros y Gabriel Mario Vélez

Pregunta • Fernando, empecemos por establecer qué es el Teatro de Creación, concepto nodal de tu investigación.

Fernando • Antes de entrar en el concepto, debo decir que en el contexto de la investigación doctoral yo propuse una metodología de aproximación que se configuró a partir de dos componentes principales. En la primera parte de la tesis básicamente intenté describir qué es esto del Teatro de Creación, cuál es su origen y también explicar por qué traducirlo al español como Teatro de Creación. En la segunda parte desarrollé Teatro de Creación Aplicado. El concepto de Aplicado y cuáles son sus componentes.

Y hablo de traducción porque su formulación se remonta a los años 80 y 90 en el contexto anglosajón, bajo la denominación de ‘Devising Theatre’, que, si se intentara una traducción literal, tendría que plantearse como Teatro “creante”, o tal vez mejor, “teatro que crea”. Para ser más preciso en su origen se utilizó el término ‘Devised’, como participio, mientras que a mí me resultó más apropiado utilizar el término en tiempo activo, es decir ‘Devising’. En otras palabras, ‘Devising Theatre’ enfatiza la condición de un teatro creado, creado en equipo, y que además genera creaciones artísticas, sociales, educativas, empresariales o políticas, entre otras, a partir del propio trabajo. Por eso este ‘Devising’.

DOI 10.59486/JHRB2566

Conversación sobre los procesos de investigación consignados en su tesis doctoral "Teatro de Creación Aplicado" en la Universidad de Alcalá

Y debo decir que, en el año 2002, cuando acuñé el concepto de Teatro de Creación para interpretar lo que en el contexto anglosajón se conocía como ‘Devising Theatre’, fue la primera vez que en castellano se utilizó esta denominación para definir la práctica y así mismo para incorporar sus estrategias al contexto iberoamericano.

Debo decir también que el uso del concepto sirve para diferenciarlo del teatro colectivo, porque en efecto no llega a ser eso. En el teatro colectivo uno de los rasgos fundamentales (que también explico en la tesis para diferenciarlo), es que todo el mundo hace de todo, mientras que en el Teatro de Creación las participaciones se especializan, y cada uno aporta al equipo lo que mejor sabe hacer. Por tanto, en cada momento del proceso creador cada uno de los miembros del equipo puede aportar o incluso llevar la batuta según el foco en el cual se esté activando la creación en ese momento.

P • Ya has mencionado que es necesario diferenciar el Teatro de Creación del Teatro Aplicado. ¿Podrías precisar cuáles son las características que los difrencian, además considerando que el Teatro Aplicado cuenta con referentes muy significativos en el contexto iberoamericano?

F • Para empezar, no son términos opuestos sino complementarios. Es decir, no hablo de Teatro de Creación frente a Teatro Aplicado, sino de Teatro de Creación frente a Teatro de Creación Aplicado.

La explicación, como filólogo, es muy sencilla.

El término ‘de Creación’ es un sintagma sustantivo complemento del nombre, que especifica un tipo de teatro concreto, una técnica, una corriente o una metodología, tan amplia o tan específica como el teatro del absurdo, el teatro pobre de Grotowski, el Método de Stanislavski o el teatro No japonés, por poner varios ejemplos.

El término ‘Aplicado’, es un adjetivo que delimita una cualidad de este tipo de teatro... Y de cualquier otro que se aplique a ámbitos no necesariamente teatrales.

Es decir, el Teatro de Creación Aplicado es, primero una corriente, una metodología, una forma de hacer teatro distinguible de otras muchas, y segundo, que se aplica de forma sistematizada a entornos no necesariamente teatrales. Sociales, educativos, empresariales...

Puede que citar el caso de Boal, lo ilustre mejor, ya que se trata de una realidad inversa. El teatro de Boal es más Teatro Aplicado que Teatro en sí mismo, pues se crea fundamentalmente para lograr una influencia social. No es un teatro que se crea con y por profesionales con objetivo artístico que luego se reorienta a otros objetivos, sino que se recurre a diversas técnicas teatrales con el propósito de intervenir en la sociedad. Lo más “interesante” o definitorio del teatro de Boal, y que también ocurre en la estructura de la pedagogía de Freire (para poner otro ejemplo muy significativo), es que el objetivo principal es la intervención social, o política.

Ocurre de igual forma con, por ejemplo, el Teatro Legislativo, que permite intervenir en el campo legal de las sociedades y estructuras políticas, que es su principal objetivo, y no tanto se busca una técnica o profesionalismo de la propuesta teatral en sí misma. Se dio el caso de intervención en las instituciones políticas portuguesas para promover algunas leyes ciudadanas gracias a la implementación del Teatro Legislativo.

Ciertamente en el Teatro de Creación hay también rasgos de intervención político-social pues, de hecho, esta corriente nace de grupos de teatro anglosajones contestatarios, revolucionarios y casi ‘agit.prop’, y se separa de alguna manera de las corrientes tradicionales del teatro, pues la base se localiza en una estructura de creación atípica. Pero antes de ser Aplicado, es Teatro.

Pongamos otro ejemplo más teatral y menos aplicado. Si consideramos otro de los referentes históricos, el Teatro Pobre de Grotowski, reconocemos una técnica, una metodología teatral. Si lo aplicáramos —el teatro de Grotowski— a algo en concreto, estaríamos hablando de Teatro Pobre Aplicado, partiendo de la base de las técnicas del teatro de Grotowski. Imaginemos que algún actor o director experto en Teatro Pobre, desarrollara una serie de dinámicas que aplicadas con cierta sistemática, fuera útil para deportistas de alto nivel o amateurs. El cuerpo y el espacio como únicas herramientas escénicas. De hecho, el cuerpo se convierte en el propio espacio escénico la mayoría de las veces. Un teatro muy corporal, menos textual, y muy del sentimiento y la sensación. No obstante, no soy consciente de que se haya dado el caso, al menos de forma amplia y clara, de que se utilice el Teatro Pobre en un ámbito distinto al puramente teatral o artístico.

En el caso del Teatro de Creación se utilizan técnicas que también, por ejemplo, utilizó entre otros Boal, como el Teatro Imagen, que consiste en plasmar ideas por medio de personas y/u objetos colocados de forma fija en el espacio, planteando una serie de preguntas a los observadores y a quien plantea la imagen para mejorar su sentido y su mensaje para plasmar las ideas principales de una propuesta escénica, analizadas desde el punto de vista del foco, el espectador, el poder y la contradicción en la imagen. Algunas técnicas pueden asemejarse al Teatro del Oprimido, porque ambos utilizan mucho la percepción de lo que los propios participantes aportan al proyecto. Sin embargo, el Teatro de Creación no trabaja, como hace Boal en el Teatro Fórum, con un grupo de participantes exclusivamente y el famoso ‘curinga’, figura que organiza la labor y determina cada paso a la vez que provoca el diálogo y la discusión, con técnicas muy concretas, muy cerradas y muy argumentadas.

En el Teatro de Creación va a depender mucho del equipo que se conforme para cada uno de los proyectos, el cómo se afronta la tarea técnica previa y el desarrollo del propio proyecto. Se puede hacer Teatro de Creación con un experto en voz, y otro en narrativa, y un director de iluminación, y con esos tres elementos generar una propuesta. Pero a lo mejor te puedes encontrar un equipo en el que tienes todas las técnicas y todos los oficios del teatro representados por profesionales, y así puedes proponer un proyecto mucho más complejo. Claro que también te puedes encontrar con un grupo que no cuente con ninguna formación teatral; y en todos los casos, para insistir en ello, se puede abordar el proyecto desde la fórmula del Teatro de Creación.

P • Los ejemplos nos han servido para establecer el contraste, pero podríamos señalar los componentes que deben estar presente para considerar que se está procediendo según las condiciones del Teatro de Creación?

F • En mi tesis desarrollo dos listas conceptuales. Unos son los conceptos marco, que son imprescindibles para poner en marcha un proyecto con la filosofía de Teatro de Creación: El **Pensamiento Creativo Aplicado** o cómo provocar la creatividad en los componentes y en el proceso; la **Esencia**, o ese elemento que define de forma transversal el proyecto que tenemos entre manos; el **Fulcro**, o punto de apoyo y equilibrio entre los miembros de un equipo; el propio **Equipo** frente a la idea de grupo, reforzando la idea de que todos dependen de todos y cualquiera, en cualquier momento, puede ser la pieza fundamental alrededor de la que pivote el resto; la **Sider-web** o **Estructura Horizontal**, donde todos los componentes del equipo interactúan con todos, diferenciándose de la estructura piramidal tradicional donde el director ordena y manda; las **Reuniones de Creación**, donde se convoca a

los miembros del equipo para que presenten su momento creativo y los logros conseguidos y a su vez provoquen nuevas vías de búsqueda y desarrollo del proyecto; el **O...NO!**, o concepto que plantea no solo la posibilidad, sino la necesidad de plantearse cambios de rumbo en el proyecto en cualquier momento de su desarrollo; y por último, el **Trabajo por Proyectos**. Cada propuesta artística o no, es un proyecto, e incluso dentro de una sola producción por ejemplo teatral puede haber más de un proyecto porque puedes tener el proyecto de la escenografía y vestuario, y en paralelo el proyecto de la música, y en paralelo el proyecto de no sé qué, pero todo conforma un proyecto común. Las personas que trabajan en Teatro de Creación están acostumbradas a trabajar por proyectos, por objetivos. ‘Dentro de tres días hay que conseguir esto, y hay que conseguirlo.’ No es, ‘Vamos a seguir improvisando a ver qué sale...’ No, los proyectos necesitan unos plazos, una economía, una economía de personal, una necesaria estructuración de funcionamiento y de funciones. Entonces el trabajo por proyectos es como muy muy muy concreto y por eso quizá el Teatro de Creación es una filosofía de trabajo más “técnica”. A algunas personas les da la sensación de que es “excesivamente técnico” comparado con lo artístico, porque parece que se le da mucha importancia al pensamiento técnico, pero realmente lo que se hace es facilitar el arte a cambio de darle cancha a lo técnico.

La segunda lista conceptual corresponde a los conceptos metodológicos, es decir, aquellos pasos a seguir para que nuestro trabajo realmente se oriente según los cauces del Teatro de Creación:

El **Disparador**, que es aquel elemento que nos provoca empezar a pensar de forma creativa. ¿Es necesario que se mantenga en el proyecto? Es un elemento provocador que abre el camino, pero podrá suceder que se mantenga, o no.

La **Idea Embrión**, que es donde está la clave del Teatro de Creación. La podemos equiparar a lo que hemos llamado antes la esencia.

El tercero es el **Cuestionamiento**: siempre nos vamos a preguntar por lo que hacemos y para qué lo hacemos. Por eso hay una técnica constante, un constante cuestionamiento por dos motivos fundamentales: uno para generar más ideas y otro para solidificar la base de las ideas que ya tengamos planteadas. Si tú no te cuestionas tus ideas puedes creer que son sólidas y a lo mejor en un momento determinado pierdes el pie. Pero si te las cuestionas constantemente se van solidificando porque, si te plantean alguna duda, tienes que resolver esa duda. Es un constante cuestionamiento de por qué hemos hecho esto, ¿está claro por qué lo hemos hecho?, ¿sí?, pues eso ya eso está fijado. Seguimos con otra cosa.

Un cuarto factor muy importante en Teatro de Creación es la **Investigación**. Es decir, cuando por ejemplo en este taller, en los primeros talleres, yo les pedí a los participantes que buscarán elementos que nos pudieran ayudar a provocarnos mutuamente. Si hemos decidido que vamos a hacer un Fausto, pues habrá que investigar si hay algunas propuestas de Fausto no solo escritas ...

Lo siguiente son las **Técnicas de Visualización**. Podemos utilizar el teatro imagen, o gráficos, o listas, o esquemas... Es decir, en el proceso de creación estamos generando sobre todo ideas, ideas, ideas. Las ideas al final las tienes que ver, no vale solo con largarlas. Las puedes ver escritas en una lista, puedes tener dibujos, puedes trabajar el visual design, es decir, hacer grafismo, o hacer elementos que sean visuales. Puedes trabajar el teatro imagen, es decir, generar imágenes fijas que muestran los elementos principales de la historia que vas a contar, puedes crear fotografías, puedes crear cuadros, cosas que puedas reconocer visualmente. Y cuando decimos visualmente, entendemos que puede ser a nivel de trazo o de grafismo,

o a nivel de escritura, o de fotografía, pero necesitamos tener elementos que nos fijen visualmente las cosas que ya vayamos dando como fijas.

La **Perspectiva** es un elemento consecuencia del hecho de contar con un equipo, que no grupo. La posibilidad de percibir cada elemento desde puntos de vista distintos según el miembro del equipo y su especialización, consigue entrenar al propio equipo para ser capaz de desarrollar individualmente distintas perspectivas entre las que elegir la que mejor se adapte al proyecto.

El **Esqueleto** son la serie de elementos fundamentales del proyecto que habremos visibilizado antes, pero que nos sirven para decir: “sin esto el proyecto no va adelante”.

La **Secuenciación** es la decisión de ordenar de una manera u otra los distintos elementos del esqueleto, y la necesidad de crear elementos de unión, articulación, nexos... de unos elementos con otros para generar un todo.

Finalmente, el Teatro de Creación genera una forma de trabajar con continua revisión. Por tanto, la **Evaluación** es esencial, porque cuando se decide mostrar un proyecto a público, no se está mostrando el final, sino un momento del proceso que, si tiene visos de continuar en el tiempo, debe ser revisado constantemente para mantener la esencia, y la capacidad de recapacitar y mover ficha ante las reacciones que provoque el propio proyecto.

P • Considerando el esquema planteado, en términos de estructura, organización y jerarquización, podríamos afirmar que varios de estos componentes son utilizados en otros campos de la creación. En concreto, el pensamiento creativo es una especie de lugar común para, por ejemplo, la creación artística o el diseño.

F • Evidentemente en el Teatro de Creación se trabaja con el pensamiento creativo, desde tan

amplios espectros como la consideración de las inteligencias múltiples, dinámicas de Edward de Bono o planteamientos de David de Prado entre otros muchos, pero debe precisarse que siempre desde su aplicación, es decir, trabajamos muchas técnicas del pensamiento creativo para fomentar la creatividad como cualquier artista, pero de forma consciente, no esperando las musas, sino provocando ese pensamiento creativo.

Quien dice el pensamiento creativo, dice muchas técnicas que el Teatro de Creación no puede apropiarse, pero que sí utiliza de forma sistematizada y controlada.

Por ejemplo, cada vez que nos enfrentamos a un proyecto debemos localizar un concepto que es la esencia. En Teatro de Creación lo llamamos Idea Embrión. Necesitamos identificar cuál es la esencia de nuestro proyecto. Y a partir de esta identificación debe precisarse cuál es el objetivo: todos los detalles, desde la ética y la estética a la gestión o la selección de personas del equipo, deben responder a esa Idea Embrión.

TrasnMigrARTS, por ejemplo, ÑAQUE lo ha desarrollado como un proyecto de Teatro de Creación Aplicado, y la Idea Embrión está lanzada desde el proyecto: Transformar la migración por las artes. De esta manera, cada vez que se cuenta con un colaborador o se plantea un taller, buscamos que esté imbuido de esta idea, bien porque los propios miembros del equipo sean migrantes o receptores de migrantes que se han visto transformados, bien porque las acciones que hagamos busquen siempre ese objetivo.

P • En el Teatro de Creación se privilegia la dinámica de equipo y de algún modo se relativiza la presencia del director según los cánones tradicionales del teatro. Cómo debemos entender esta interacción?

F • Esta pregunta es un clásico en los talleres de Ñaque, porque se supone que yo soy el Fulcro.

Para decirlo en correspondencia con lo que se cuestiona, el fulcro es el alter ego de lo que en el formato tradicional artístico le corresponde como rol al director.

Pero aquí es donde radica la diferencia. Un director normalmente trabaja de forma piramidal: él decide, hace y deshace según su estética o intención creativa, y los demás técnicos apoyan sus decisiones, o responden a sus demandas. En el caso del fulcro, desde su propia conceptualización, le corresponde ser quien equilibra la balanza del equipo, es el punto donde se apoya la palanca para que la fuerza mancomunada funcione de manera armónica.

Pero no hay que confundirlo con la Creación Colectiva de muchos grupos y colectivos especialmente de Sudamérica, como el Teatro de la Candelaria y otros muchos. En ellos casi todo es mancomunado. El fulcro lo que hace es otorgar la capacidad de información y decisión a la parte del equipo que en cada momento es más necesaria, importante o decisiva.

Podría decirse que el fulcro cumple el rol del director del Teatro de Creación, porque es la persona que dirige al grupo, pero equilibrando las fuerzas del colectivo. La estructura es siempre horizontal, no es una estructura vertical.

No hace mucho una estudiante de la Maestría de Teatro Aplicado de la Universidad de Toulouse -por cierto la primera en Francia-, en el que doy clases, me preguntó: “Pero al final es otro tipo de estructura vertical porque no deja de ser el responsable el fulcro”. Digo: ¡Ya! Pero el fulcro es el responsable si no hay más remedio; pero si es capaz de equilibrar las fuerzas del equipo, el trabajo es totalmente horizontal.

Para decirlo con toda claridad, en el marco de una relación de tipo horizontal, el fulcro es ciertamente el último responsable, es el que tiene la última palabra ética, estética y artística del pro-

yecto, con lo cual, si en algún momento hay que tomar una decisión y no hay un acuerdo entre las partes, es quien debe asumir la responsabilidad de una decisión final. Sin embargo, el logro de un buen fulcro es pasar casi inadvertido entre las decisiones que se tomen como Equipo.

P • Se ha hecho una afirmación constante en la que discrimina grupo en lugar de equipo de trabajo. Y está claro que el grupo de teatro es una de esas concepciones canónicas de la práctica teatral tradicional, cómo se debe establecer esta diferencia?

F • Muchas veces se habla de grupo de teatro como la base de la manera en la que opera la creación teatral. En el Teatro de Creación siempre vamos a hablar de equipo, porque la diferencia fundamental es que es la suma de los elementos del equipo de trabajo lo que genera la propuesta creativa. Es decir, la creatividad del equipo como equipo. Si yo quito a una persona y meto a otra distinta, el equipo ya es distinto, por mucho que haya diez personas más. Pero en el momento en el que quito a una persona y meto a otra, el equipo en su conjunto ha cambiado, y por tanto la concepción, las ideas, la forma de trabajar, va a ser distinta.

En el Teatro de Creación se debe considerar a todos como un todo, no es una conjunción de elementos; éste no es uno que trabaja ahí, solo y al final se junta con el resto de unos formando un todo, no. Por ejemplo, el figurinista mandó sus diseños y con eso cumplió, no. El figurinista va a estar trabajando allí con el director de escena, con el dramaturgo y con el de marketing, porque va a depender de muchos factores el que a mí me interese trabajar de una manera u otra.

Cuando trabajamos en equipos horizontales, lo que necesitamos es que se crucen las perspectivas. Es decir, no es lo mismo ver una escena desde el punto de vista del director de actores, que, desde el músico, que desde el iluminador.

Hay una anécdota curiosa pero que es, nunca mejor dicho, muy gráfica. Es una escena en la que el director pide hacerla nocturna y quiere que se haga con una luz filtrada en azules y rojos, pero en la reunión con el iluminador se evidencia que el uso de ciertos filtros afectaría al maquillaje y al vestuario. En ese momento es necesario que se rediseñe la iluminación, una acción que surge necesariamente del trabajo en equipo.

P • Y esta concepción de trabajo en equipo cómo se vincula con un concepto poco común en la práctica teatral tradicional, se trata de la spyderweb?

F • No exactamente. Lo que se suele utilizar en el Teatro de Creación es una tela de araña, una red, cuyo centro -volvemos al tema de la esencia-, suele ser la esencia, y sobre esa esencia cada uno de los elementos que trabaja en el proyecto se pregunta en equipo sobre qué se necesita mutuamente. Todos están en contacto con todos, y no hay jerarquías ni prioridades, salvo aquellas que surgen por las propias necesidades del proyecto.

El director de iluminación, a partir de la idea embrion y con el fin de desarrollar su propia aportación al trabajo en equipo, puede preguntar “¿vamos a hacerlo al aire libre o vamos a hacerlo en sala?” y eso mismo se lo tendría que preguntar al gestor para encontrar una solución que de respuesta al objetivo de la intervención.

P • Y qué podemos decir de la disciplina de trabajo y del rigor, una serie de valores que se suelen cuestionar cuando se sale de los formatos tradicionales?

F • La disciplina y el rigor son determinantes. Las reuniones de creación son la matriz en la cual se produce el desarrollo del proyecto; es decir, hay constantes reuniones. Para volverlo a decir, en el Teatro de Creación no trabaja cada uno por

su cuenta y ya veremos qué sale, sino que, por ejemplo, en un trabajo de quince días, mínimo hay una reunión de equipo diaria. Mínimo. Y normalmente hay un par de ellas en las que se reúne el equipo al completo. En ellas cada uno dice en lo que ha trabajado, con qué y para qué, y se plantean posibles problemas que hayan surgido, posibles avances que se hayan hecho, o posibles discrepancias que pueda haber entre una parte del equipo y otro, para ver por dónde tiramos.

Una vez que tengo una estructura profesional en la que voy a apoyar de forma sólida la creación, elementos como la provocación creativa, como generar buenos esqueletos, como generar buenas propuestas visuales para que el equipo vea, por ejemplo, cuáles son los elementos básicos que va a tener nuestra propuesta artística.

Esta propuesta, insisto, puede ser teatral, plástica, sonora... de cualquier tipo. Va a depender de las piezas técnicas con las que cuenta mi equipo, es decir, de las personas y su cualificación profesional que forman el equipo y que, por tanto, nos determinan las posibilidades artísticas y técnicas para el proyecto.

Y en las reuniones de creación desarrollaremos los pasos por los que va a transcurrir el devenir del proyecto. En estas reuniones de creación, una de las labores también del fulcro, pero no exclusivamente del fulcro, es la provocación para la generación de ideas.

P • Fernando y que es el “O... No!”, una formulación que no resulta común como práctica teatral.

F • El “O... No!” es un concepto que acuñé yo mismo. Y en realidad es un componente común a las dinámicas de creación, pero que se utiliza sin ese nombre. Yo le he puesto el nombre, le he puesto la etiqueta. Es el concepto que tiene el Teatro de Creación de ser no solo capaz, no solo tener el

derecho, sino de tener el deber de modificar el proyecto hasta en el último momento.

Tenemos que estar abiertos a que todo puede cambiar en cualquier momento, hay un proceso en el que explico los distintos modos de “O... No!”, pero básicamente son tres: uno, que te encuentres con un callejón sin salida y por tanto tienes que modificar. En un proyecto “normal” cuando se encuentran en un callejón sin salida se tiende, o se tiene la tentación de rendirse. En el caso del Teatro de Creación si te encuentras con un callejón sin salida, echas marcha atrás y vuelves por otro lado, porque estás acostumbrado a cambiar la tipología de trabajo.

Una segunda opción es que estés llevando el proyecto por una vía y de repente te aparezca, porque alguien o algo lo haga suceder, una alternativa que puede ser más atractiva. Es decir, no solo el derecho sino el deber de explorar y de cambiarla si es necesario. Un ejemplo para el caso: que hayas decidido que no hay números musicales en un espectáculo y que de repente, en una comida del equipo, un miembro del equipo se pone a cantar y se descubre que tiene una voz maravillosa y dices: “¡Pero cómo no aprovechamos esa voz en el espectáculo, vamos a aprovecharla!” y lo convertimos en un musical. O tal vez, nos damos cuenta de que de los diez actores, hay ocho que cantan muy bien, por eso vamos a hacer un musical y en ese momento cambia la idea.

Y en tercer lugar la posibilidad de que cuando planteas ideas en las reuniones de creación, salgan ideas diversas, atractivas todas ellas, entonces tienes el derecho -y a veces el deber- de explorarlas todas. Es decir, si de repente hay tres o cuatro posibles soluciones para una propuesta, por qué no explorarlas todas.

Porque la gran ventaja del Teatro de Creación es que los procesos creativos, los procesos de ensayo, y los procesos de creación final, suelen ser

más rápidos de lo habitual, más rápidos de lo tradicional. Porque se trabaja por equipos disgregados que luego se vuelven a fusionar. Cuando trabajas de una manera tradicional, todo el equipo asiste a los ensayos, pero solo manda el director, y los demás están mirando, y como mucho luego tienes una reunión. Por supuesto que no todo es blanco ni negro. Hay grupos que trabajan de forma tradicional con una figura de director, pero con ciertas decisiones de carácter horizontal.

En Teatro de Creación, si el director está trabajando una escena con tres actores, el resto del equipo está disgregado trabajando por su cuenta. Y cuando luego se reúnen, el director les contará cómo ha ido el ensayo y los demás contarán lo que han hecho en cada lado, pero no esperamos a: “ya hemos acabado, ahora iros a trabajar”, no, no hay manera de crear así en equipo.



“Tenemos que estar abiertos a que todo puede cambiar”

Fernando Bercebal