

# PEDAGOGÍA Y TEATRO

## APRENDER A LEER, PENSAR Y ESCRIBIR EN LA ESCENA: UNA SITUACIÓN DE APRENDIZAJE A PARTIR DEL MONTAJE DE LA OBRA *JUEGOS A LA HORA DE LA SIESTA DE ROMA MAHIEU*\*

### LEARNING TO READ, THINK AND WRITE IN THE SCENE: A LEARNING SITUATION FROM THE PERFORMANCE *ITSELF GAMES AT NAP TIME BY ROMA MAHIEU*

Aída Fernández\*\*  
Elicenia Ramírez V.\*\*\*

\*\* *Maestra del Teatro Colombiano. Discípula directa del maestro Enrique Buenaventura, y una gran experiencia en el TEC de Cali. Magíster en Literatura Latinoamericana. Investigadora del desarrollo y aportes de la creación colectiva en el teatro colombiano.*  
\*\*\* *Egresada como Licenciada en Arte Dramático de Bellas Artes de Cali. Magíster en Literatura Latinoamericana de la Universidad del Valle. Acompaña todo el proceso de investigación sobre la creación colectiva iniciado por la maestra Aída Fernández.*

#### RESUMEN

En artes, muchas veces los procesos no son consignados. Consideramos que en un proceso de formación no sólo de actores sino también de docentes en artes escénicas los procesos de lectura y escritura son fundamentales para afianzar los procesos de aprendizajes y sobretodo para propiciar espacios de reflexión sobre cómo hacemos lo que hacemos, cómo se llega a construir sentido en la escena, cómo construimos conocimiento. Esta ponencia quiere presentar la puesta en situación de un ambiente de aprendizaje, a partir de la elección de la forma de trabajo llamada *creación colectiva*, con la que se llevó a cabo el montaje de la obra *Juegos a la hora de la siesta* de Roma Mahieu, con los estudiantes de octavo semestre de la Licenciatura en Arte Teatral, de Bellas Artes, Cali.

#### PALABRAS CLAVE

Situación de aprendizaje, creación colectiva, aprendizaje, leer, escribir, pensar, formación de actores y actrices.

#### ABSTRACT

In arts, a lot of times processes are not recorded. Considering that in a formation process not only of actors but also of drama professors, reading and writing processes are fundamental for improving learning, and above all to make possible reflections on how we do the things we do, how sense is constructed in the scene, how we construct knowledge. This article presents the learning environment, based on the choice of the work strategy known as collective creation, which was used for the performance of *Games at nap time* by Roma Mahieu, with the eighth semester students of the Theatrical Arts Program, Fine Arts, Cali.

#### KEY WORDS

Learning situation, collective creation, learning, read, write, think, actor formation.

\* Ponencia realizada en el II Encuentro de Investigadores Universitarios en Artes Escénicas, Universidad de Caldas, octubre de 2009.

Recibido: julio 17 de 2009, aprobado: septiembre 20 de 2009.

Actuar es uno de los juegos más complejos que ha ideado la humanidad. Es un acto de conciencia sobre el mundo que requiere más que un entrenamiento corporal, más que un dominio de la voz, del gesto y del cuerpo; el actor y la actriz de hoy necesitan aprender a pensar sobre lo que hacen, cómo hacen lo que hacen y sobretodo pensar sobre la pertinencia de un arte “inútil”<sup>1</sup> en nuestros tiempos.

Los maestros Enrique Buenaventura y Santiago García han meditado y escrito con suficiencia y claridad sobre la dramaturgia del actor, a partir de un movimiento teatral en Colombia llamado, por algunos, *nuevo teatro* y por otros *el método de la creación colectiva*. Lo interesante para nosotros es que gran parte de las directrices, reflexiones y problemas de este *nuevo teatro* se han constituido directa o indirectamente en ejes fundamentales de los programas académicos que lidera la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes, en Cali. Revisando hoy la historia de estos grupos, encontramos que muchas de las preguntas y momentos críticos que afrontaron directores y actores se parecen mucho a la experiencia que viven hoy los estudiantes de la Licenciatura en Arte Teatral, sobretodo de los semestres superiores: ¿Cuál es el papel del director en un proceso creativo? ¿Cómo se planeta una improvisación y cuál es su función dentro del discurso de montaje? ¿Cuáles son las responsabilidades de un actor y cuáles sus límites? ¿Cómo interpretar el sentido de un texto? ¿Qué hacer con un texto dramático? ¿Es necesario escribir

todo lo que hacemos y lo que pensamos durante el proceso de montaje?

Como sabemos, tanto las reflexiones, hallazgos así como las dificultades, en mayor o menor medida, fueron consignados en los diarios de trabajo, tanto de directores como de actores y actrices, así como en otros textos que resultaron luego de un intenso proceso de teorización. La universidad vuelve sobre ellos ahora que también ha asumido la formación del artista, pero desde un diseño curricular que propone al estudiante diferentes situaciones, ambientes y problemas que propicien un aprendizaje consciente. Con esto no se trata de revivir o de imitar un movimiento particular, pero sí de reconocer los aportes y sobretodo los procedimientos, adoptados por algunos colectivos, que se constituyen en los principios de la investigación empírica en artes en Colombia.

Esta ponencia quiere presentar la puesta en situación de una ambiente de aprendizaje, a partir de la elección de la forma de trabajo llamada *creación colectiva*, con la que se llevó a cabo el montaje de la obra *Juegos a la hora de la siesta* de Roma Mahieu. En primera instancia, daremos cuenta de las directrices de la Licenciatura en la formación de profesionales en el arte teatral, sustentadas en ejes problémicos que propician situaciones de aprendizaje. Luego, describiremos la forma de trabajo elegida, para cumplir con los objetivos trazados para los semestres séptimo y octavo de la Licenciatura, y así resaltar los retos, dificultades y aciertos de esta forma de trabajo, en una experiencia académica, artística y humana.

<sup>1</sup> En tiempos de *realities* actuar se ha convertido en un medio para lograr metas que poco o nada tienen que ver con la naturaleza estética del arte. En los procesos de selección a la Licenciatura es muy común encontrar aspirantes cuyos únicos referentes “artísticos” son la vida de los famosos.

Precisamente, el ejercicio mismo de la escritura de este texto expresa muy bien el objeto de esta ponencia: volver sobre lo vivido, sobre lo aprendido, para nombrar, organizar y consignar un proceso creativo y pedagógico, protagonizado por los estudiantes de octavo semestre de la Licenciatura en Arte Teatral, de Bellas Artes, en Cali. Un proceso que por demás no ha terminado.

## I. DE LA LICENCIATURA EN ARTE TEATRAL

Si bien no se trata del primer proceso de montaje que realiza la Licenciatura en Arte Teatral, sí se trata de un proceso particular. Particular porque ha generado una serie de interrogantes sobre la Licenciatura misma y las preocupaciones de los estudiantes y docentes de montaje: ¿El montaje es el fin en sí mismo o un medio para algo? ¿Se trata de montar una obra o de aprender? Bueno, al parecer se trata de ambas cosas, pero en una escala de valores diferenciada, pues estamos hablando de una escuela de formación de artistas, así que los procesos son tan importantes como los resultados, y si los estudiantes son conscientes de ello pues han encontrado el hecho pedagógico en el artista: saber qué sabe y qué no, saber cómo lo hace, para qué y por qué. Esa capacidad de problematizarse es la materia prima del actor-creador.

Como la dramaturgia<sup>2</sup> es el eje central de la formación de licenciados en Arte Teatral su currículo se ha estructurado a partir de Problemas Dramatúrgicos Específicos (PDE). Cada uno se desarrolla durante dos semestres, lo que permite un aprendizaje por problemas con distintos grados de dificultad y énfasis temáticos. Los problemas tratados son:

- PDE 1: Lo cotidiano (primer y segundo semestre).
- PDE 2: El otro (tercero y cuarto semestre).
- PDE 3: La palabra (quinto y sexto semestre).
- PDE 4: El pensamiento (séptimo y octavo semestre).
- PDE 5: La creación (novenos y décimo semestre).

A su vez, cada uno de estos problemas son reunidos en tres grandes momentos o fases: Fase de fundamentación (PDE1: Lo cotidiano), Fase de apropiación (PDE 2: El otro, PDE 3: La palabra y PDE 4: El pensamiento) y Fase de aplicación profesional (PDE 5: La creación). Por último, la estructura curricular está constituida por dos campos del saber

<sup>2</sup> El término dramaturgia no está restringido al de "la escritura de textos dramáticos" que suele ser la acepción común que se le da a la palabra. Santiago García en su texto *Teoría y Práctica del Teatro*, desarrolla la siguiente definición: "Dramaturgia es el conjunto de textos que conforman el espectáculo teatral en su confrontación con el público, uno de los cuales es el texto literario. La dramaturgia, pues, da cuenta de todo lo relacionado con la escena y de la relación de ella con el público...". Podemos entonces hablar al menos de dos ámbitos de lo dramatúrgico: lo literario y lo escénico. Esta bisección será el primer indicio de la estructura curricular propuesta: la formación del actor tendrá diferenciadas las áreas teóricas de las prácticas pero ambas ligadas por un problema común. Por otro lado, "el espectáculo teatral" contiene una característica que es inherente a su propia naturaleza y que es la de la creación: todo hecho teatral es un acto creativo.



Obra: "Juegos a la hora de la siesta" Instituto Departamental de Bellas Artes - Cali, Fotografía: Andrés Uribe

que se articulan y establecen un diálogo de saberes: el campo del arte teatral y el campo de la educación artística.

Al trabajar con PDE, se le confiere al docente una gran capacidad de innovación y la apropiación por parte de los estudiantes de esta metodología, que sirve de hilo conductor a la secuencia de aprendizaje durante la carrera. De esta manera, se busca despertar en ellos una mirada integral del aprender a aprender, pues deben incorporarse en la solución de dichos problemas tanto aspectos del contexto, como contenidos del currículo, además de desarrollarse estrategias pedagógicas que generan situaciones de aprendizaje constructivas y altamente significativas. Por ejemplo, el proceso de montaje en el plan de estudios de la Licenciatura exige del docente a cargo el diseño de un ambiente de aprendizaje escénico, es decir, la elección de una forma de trabajo que permita desarrollar en el

aprendiz las competencias necesarias para afrontar y aprehender sobre cada uno de los procesos y Problemas Dramatúrgicos.

Una de esas situaciones de aprendizaje es lo que se conoce como *creación colectiva*, entendida como una forma de trabajo equitativo, que exige una actitud creativa en el actor y la actriz para que sean capaces tanto de producir sentido en la escena como de identificar y resolver múltiples retos y problemas presentes, no sólo en el proceso creativo. En la *creación colectiva*, escribía Carlos José Reyes, "el actor deja de ser un subordinado al director o al autor, para convertirse en una agente activo de la producción teatral. Improvisa, investiga, propone imágenes, discute, analiza...". La *creación colectiva* postula, pues, lo que Santiago García llamo un "actor del nuevo tipo" es decir (...) un sujeto creativo, resultante de un trayecto formativo que toca, en su desarrollo, tres "momentos" claves: "cognoscitivo" o

científico el primero, “estético” el segundo e “ideológico” el tercero (Antei, pág.79).

Estas premisas del *nuevo teatro*, como ya se había referido antes, están presentes, explícita o implícitamente, en los procesos de formación de actores. La Fase de Fundamentación se centra en la apropiación de herramientas básicas, como por ejemplo la bitácora o diario de trabajo, en el cual se consignan las descripciones que resultan de la observación de lo cotidiano y de lo que sucede en los juegos escénicos iniciales. Se busca partir de la subjetividad hacia la capacidad de analizar y nombrar la experiencia. Luego, la Fase de Apropiación, escalonadamente, enfrenta al aprendiz al reconocimiento de la otredad en el teatro (colectivo, personaje y público), después a la palabra como acción del drama (texto, silencio, gesto), y finalmente al pensamiento como conciencia ideológica, estética y poética del actor y la actriz en su proceso creativo y pedagógico. En todo ese recorrido la bitácora se constituye en una memoria fundamental y sobretodo vital del proceso de formación del actor y la actriz, es decir, leer y escribir se constituyen en mecanismo de conocimiento directo e indirecto, objetivo y subjetivo.

Por ello, cuando el estudiante entra a la última etapa de la Fase Apropiación, en los semestres VII y VIII, enfrenta un proceso de conocimiento de práctica escénica y pedagógica, centrado en el problema de la dramaturgia del pensamiento, de la dramaturgia del actor. Al llegar aquí se supone que los jóvenes han adquirido habilidades de lectura, no sólo de textos escritos sino otros textos culturales, como la escena y sus lenguajes, pues ya se han enfrentado a leer y a ser leídos por otros

en la escena, y en esa medida han logrado generar textos escénicos y también textos académicos.

## II. SITUACIONES DE APRENDIZAJE GENERADAS POR EL PROCESO DE CREACIÓN COLECTIVA

### Antecedentes

La creación colectiva no es un método que pretenda invalidar ningún otro procedimiento que oriente la práctica para la creación de un espectáculo. Surge a partir de circunstancias muy concretas y como respuesta de los teatreros colombianos (latinoamericanos), a necesidades como la producción de una dramaturgia nacional.

Esta aclaración es necesaria pues en ocasiones se ha querido hacer ver como la contrapartida del director que llega a montar la pieza con una concepción ya definida y sólo pretende que los actores interpreten de manera más fiel sus indicaciones. En nuestra corta y rica tradición teatral y después de pasar por los clásicos se siente que eso no era suficiente y que se tenía que inventar el propio teatro basado en las propias experiencias históricas, literarias, folclóricas, etc. (Helios Fernández, inédito).

Lo que se conoce como movimiento de la *creación colectiva*, en Colombia, fundamentalmente se sustenta en tres premisas. Primero, en la configuración del texto espectáculo o teatral mediante el trabajo análisis y el laboratorio de la improvisación, pues creación colectiva no

significa creación del texto por parte de los actores. Citemos a Buenaventura:

Fundamentalmente, el “método” habla de la improvisación. Se trata de establecer el lugar de la misma, su función dentro del discurso del montaje. Lo primero que resulta de eso es que la improvisación es una forma de participación en todos los aspectos de la creación. Pero el método no podía consistir ya solamente en la improvisación y su conversión en imágenes teatrales. Debía llenar el vacío de la concepción del director. Así nació la etapa analítica del método y se fue configurando, en trabajos sucesivos, como una manera lo más objetiva posible, lo más colectiva posible de analizar el texto. (Quehacer Teatral, 86).

Segundo, en la ruptura con la forma tradicional de trabajo, en la que el director concebía el montaje y los actores lo realizaban, para formular una nueva relación entre director-actor-grupo público, que definitivamente excluye la noción de autoridad, de imposición, mas no de liderazgo, de trabajo en equipo, de creatividad y de autonomía.

Durante mucho tiempo habíamos trabajado a la manera tradicional, es decir, el director concebía el montaje y los actores lo realizaban. Se aceptaban discusiones, es cierto, pero en última instancia, lo determinante era la autoridad del director. Este criterio de autoridad fue lo primero que se entró a cuestionar. (Apuntes para un método de creación colectiva, Buenaventura).

Y tercero, es una forma de trabajo que resalta la realidad política, estética y ética del teatro.

Y si bien la *creación colectiva* es una verdad del teatro que data de los principios rituales del teatro, sólo en el siglo XX se logra hacer un trabajo de conciencia y teorización sobre el mismo, mediante el trabajo de la escritura y la reflexión sobre este arte. Por ello uno de los objetivos en VII semestre, tanto en las asignaturas Análisis de texto III, como Teoría teatral y Actuación V, es crear conciencia en el estudiante sobre las propuestas éticas y estéticas del teatro contemporáneo, para, de esa manera, forjar un criterio y una autonomía en los procesos de creación teatral. Además de Stanislavski y Brecht, Michael Chejov y otros, consideramos importante revisar y someter a estudio al *nuevo teatro* como representante del movimiento teatral en la Latinoamérica contemporánea.

En VIII semestre se aborda el problema del montaje, el cual presentaremos no de manera lineal sino a partir de cinco situaciones de aprendizaje que, consideramos, logran exponer las dificultades y los retos a los cuales se vieron enfrentados los estudiantes.

### **Reflexiones sobre un proceso de montaje**

Veamos ahora las situaciones, en el marco del montaje, a las cuales se vieron enfrentados los estudiantes y los docentes que hicieron parte del proceso de montaje. Primera situación de aprendizaje: la selección del tema o texto teatral. Al inicio del montaje, uno de los compromisos que enfrentamos como equipo, estudiantes y maestros, fue la selección del texto

dramático para su puesta en escena. Este ejercicio de selección se sustenta tanto en una intención estética como pedagógica, es decir, tanto en una temática interesante, acorde a las realidades o necesidades comunicativas de los jóvenes y su manera de enfrentar, leer y comprender la realidad, así como en la capacidad de elegir a partir de unos criterios de selección que deben ser suficientemente argumentados por los propios estudiantes. De esa manera, vinculamos desde el principio al actor y a la actriz en el proceso, propiciando la autonomía y el criterio, tan necesarios en la experiencia creativa. Podría parecer muy simple y común este ejercicio, sin embargo se hace evidente la dificultad que manifiestan los jóvenes para tomar decisiones y defender sus puntos de vista, más allá de la subjetividad. Al respecto nos dice Raquel Hernández, una de las actrices:

Al leer diversas obras nos encontramos con *Juegos a la hora de la siesta* de Roma Mahieu, obra que nos maravilló por su facilidad de integrar en esos juegos una metáfora de la vida misma, donde concurren no sólo los diversos problemas entre los hombres sino que resulta un reflejo de lo que fue Latinoamérica hace 40 años y lo que es en la actualidad, resultando pertinente dentro de nuestra búsqueda teatral. (Bitácora de trabajo, 2009).

Segunda situación. Una vez elegido el texto, se ponen de manifiesto los acuerdos para lograr el objetivo de construir un texto espectáculo del texto dramático *Juegos a la hora de la siesta*, a partir de la lectura y análisis, la exploración, la selección de lenguajes y signos, la confección del

boceto y finalmente su puesta en escena. El principio de trabajo está en la división del mismo, en esa medida la *creación colectiva* logra entenderse como una forma de organizar el trabajo. Eso implica una participación creadora por parte de todos los integrantes y en todas las instancias, del proceso de la puesta en escena del texto elegido. Aquí vale la pena resaltar que la pretensión de ser protagonista es revaluada por la de ser parte de un todo, sin perderse la noción de ser individuo autónomo que hace parte de un equipo. En esa medida, se establecen comisiones o grupos de trabajo para pensar el problema de generar lenguajes efectivos y contundentes como los códigos visuales, los códigos sonoros, la versión del texto, la puesta en escena y la producción del espectáculo.

Tercera situación: el papel del director. El director cumple la función de orientar y guiar el proceso de la puesta en escena, también desarrolla un trabajo dramático dentro del equipo, con la asistencia y participación creativa del músico y del especialista en diseño de elementos visuales y la integración de la maestra de análisis e interpretación del texto en este trabajo. El director por ser el que observa desde afuera tiene la percepción del público, lo representa. Es el encargado de la totalidad en la interpretación de los lenguajes que participan en el discurso del montaje. El que observa durante todo el proceso. Su tarea dentro de la nueva visión del teatro ha dejado de ser, en palabras de Buenaventura, una autoridad artística, absoluta y rígida.

Cuarta situación: el estudio del texto *Juegos a la hora de siesta* con el que

se busca la elaboración del boceto. Nos referimos al análisis del texto con el objetivo concreto de llevarlo al escenario en una puesta en escena que dé cuenta poéticamente de su sentido, de su contenido. Las primeras tareas consistieron en realizar varias lecturas con varios repartos para de esa manera identificar y organizar la información arrojada por las primeras impresiones: historia, personajes, situaciones, atmósferas, conflictos, comparaciones y similitudes con el contexto social. Luego se procede a realizar exploraciones sobre elementos particulares del texto mediante improvisaciones, con el propósito de buscar diversos sentidos, de meternos en los universos de la obra a través de la exploración de temas, personajes, situaciones y conflictos, pero a nivel de imágenes, basadas en las visiones imaginarias de los actores. Es muy importante esta etapa del análisis donde lo teórico y lo práctico se funde en la instancia lúdica, donde lo sensorial y lo intuitivo se privilegia.

Veamos la descripción y la reflexión que propone Beatriz Piñeiro, otra de las actrices, sobre este momento del proceso:

Por fortuna contamos con dos niveles de análisis que se retroalimentaron entre sí y que finalmente permitieron que la puesta en escena lograra conmovier al espectador y ponerlo a pensar con respecto a lo que se quería decir con la obra. Uno fue el análisis teórico desde tres enfoques: hermenéutico, semiótico y sociocrítico, y el otro fue un análisis teórico-práctico llevado a lo largo del proceso de

montaje donde se dividió el texto en acontecimientos, situaciones y secuencias, se construyó la fábula, el argumento, la trama y el conflicto con sus fuerzas en pugna.

Al mismo tiempo cada uno de los elementos hallados se usó para hacer improvisaciones de totalidad, improvisaciones por analogía (de los acontecimientos) y por homología (de las situaciones), estas últimas mucho más enfocadas a la elaboración de un primer boceto de la puesta en escena. Por otra parte también cabe mencionar que el calentamiento era basado en juegos como laboratorio de acciones, sensaciones y motivaciones para la puesta. (Bitácora de trabajo, 2009).

En esa medida, la improvisación exige que la imaginación de los actores esté direccionada por un trabajo de investigación sobre la realidad del drama que propone el texto dramático. Beatriz nos explica un poco sobre cada uno de los niveles de análisis:

El análisis hermenéutico posibilitó indagar sobre cómo el contexto aparece en la ficción, lo cual nos llevó a conocer el mundo de la autora (su biografía, sus vivencias) y el momento histórico en que se escribió la pieza, llegando a unos paralelos entre la realidad de la época y los elementos que aparecen en la obra, lo que permitió aclarar la dimensión política que propone el texto. Por su parte, el análisis sociocrítico nos llevó a buscar el



estatuto de lo social en el texto, es decir las lógicas sociales que nos muestra la obra. Al respecto, se evidenciaron aspectos como lo concerniente al tema de género, a los medios de comunicación y los lugares de poder y violencia que aparecen en los personajes, producto de la imposición de la misma sociedad. El análisis semiológico del texto corresponde a la búsqueda de los elementos que elige la autora para construir sentido. Aquí encontramos el juego y el mundo infantil como los principales elementos que elige la autora para la construcción de sentido y el profundizar en ellos permitió aclarar el flujo de fuerzas que se va desarrollando a través de la obra que tiene total relación con los juegos y los roles de poder que en los personajes se van evidenciando. También el hecho de tener el mundo infantil como otro aspecto clave abrió toda una búsqueda sobre las reacciones y comportamientos de los niños no en su "obvia concepción" sino en su esencia, lo que realmente pudiera aportar para el sentido de la pieza". (Bitácora de trabajo, 2009).

Finalmente, como quinta situación de aprendizaje, tenemos los desencuentros y la gran crisis del colectivo de actores ante la forma de trabajo que propone la directora. Dicho momento de crisis revela una confrontación entre dos formas de proceder ante el hecho creativo: el montaje o el proceso. Como lo mencionábamos páginas atrás, los estudiantes durante su proceso de formación se enfrentan a diferentes formas de trabajo o ambientes de aprendizaje que deben dar un

resultado. En el caso de actuación se trata de un montaje en los semestres IV, VI y VIII que necesariamente debe pensarse como situaciones de aprendizaje que permitan desarrollar cada uno de los problemas. Al enfrentarse por primera vez a la dinámica de la *creación colectiva* los estudiantes experimentaron una angustia grupal, pues consideraban que el ejercicio de análisis del texto era demasiado largo y que aplazaba el proceso de montaje. Curiosamente los jóvenes estaban haciendo parte de un proceso que aún no comprendían en su dimensión tanto creativa como pedagógica, pues esa queja sólo revelaba la necesidad de una fórmula que respondiera a lo que consideraban el objetivo principal de octavo semestre: hacer un montaje, hacer un espectáculo y quedar lo mejor posible.

Ese síntoma hizo más enriquecedor el proceso, pues se hizo urgente reformular una manera para que ellos mismos encontraran la razón de ser del proceso: generar un espacio de apropiación y dominio de los elementos hasta ahora aprendidos, y así poder pasar a la siguiente fase: la aplicación profesional. La respuesta la encontramos en la lectura y en la escritura. Si bien los estudiantes consignaban el proceso en sus bitácoras no era suficiente, era necesario un trabajo de metacognición, es decir volver sobre lo hecho para construir conocimiento, organizando, nombrando y reconociendo cada uno de los momentos del proceso pero a partir de la identificación de problemas o retos. A la luz de esta formulación los estudiantes reconocieron que actuar no es sólo un problema de entrenamiento sino de pensamiento, y sobretodo, que nunca está acabado totalmente.

Terminemos con una de esas apreciaciones consignadas en un trabajo de escritura de Sharon Figueroa:

En este punto del proceso muchos nos conflictuamos y otros empezaron a tener problemas en el montaje por la carrera de montar la obra, muchos ya queríamos montar la obra pues el tiempo estaba haciendo de las "suyas".

[...] El asunto del reparto siempre fue un problema, pues muchos estaban preocupados por qué personaje les tocaría hacer y esto molestaba en el montaje porque no lográbamos tener total tranquilidad en el momento de hacer una escena de la obra. Unos que porque querían hacer el personaje principal y otros porque necesitaban empezar a estudiar su personaje, pero poco a poco íbamos entendiendo que eso era dañino para nuestro proceso personal, que como grupo nos afectaría y no exploraríamos en el proceso a los personajes.

Dejamos que el tiempo fuera pasando pero con la responsabilidad del trabajo y montando cada escena con la consciencia de entender qué es lo que pasaba y si no lo éramos

conscientes debíamos volver al texto para entender que el teatro se hace con verdad en escena, es decir con consciencia. (Bitácora de trabajo, 2009).

Ciertamente, la *creación colectiva* no es una novedad, pero la presentamos como una experiencia que logra responder a los objetivos fijados en la Licenciatura en Arte Teatral, de Bellas Artes de Cali, en la formación del artista teatral. Creemos que esta es una forma de trabajo entre muchas otras posibilidades, sólo que muy nuestra y muy rica para trabajar en la academia.

## BIBLIOGRAFÍA

Antei, Giorgo. "Improvisación y creación colectiva". En: *Quehacer Teatral*, pp. 79-82.

Bitácoras de trabajo de los estudiantes de octavo semestre de la Licenciatura en Arte Teatral, enero-julio de 2009.

García, Santiago. (1983). *Teoría y práctica teatral*. Bogotá: Ediciones CEIS.

*Todo teatro es una creación colectiva. Conversación de Miguel Rubio con Enrique Buenaventura.* Entrevista realizada en La Habana, Cuba, en junio de 1981, dentro del marco del primer Encuentro de Teatristas de la América Latina y el Caribe. (Sin datos).