



Aída Fernández

Tributo a una gran actriz

Eugene Gladstone O'Neill

Nueva York, 16 de octubre de 1888 -
Boston, 27 de noviembre de 1953.

Dramaturgo, Premio Nobel
de Literatura y cuatro veces (una de
ellas de modo póstumo) ganador del
Premio Pulitzer.

Más que cualquier otro
dramaturgo, O'Neill introdujo un
realismo dramático que ya habían
iniciado Antón Chéjov, Henrik Ibsen y
August Strindberg en el teatro
estadounidense. En general, sus obras
cuentan con personajes que viven en
los márgenes de la sociedad y que
luchan por mantener sus esperanzas y
aspiraciones, aunque suelen acabar
desilusionados y cayendo en la
desesperación. Explora las partes más
sórdidas de la condición humana.



Aída Fernández en *El amor de los cuatro coroneles* 1959.

MEDELLÍN EN ESCENA

ASOCIACIÓN
DE SALAS
DE ARTES
ESCÉNICAS

Asociados

Casa Clown
CasaTeatro El Poblado
Colectivo Teatral Matacandelas
Corporación Artística La Polilla
Corporación Artística Ziruma
Corporación Carantoña
Corporación Caretas
Corporación Casa del Teatro
Corporación Cultural Canchimalos
Corporación Cultural Nuestra Gente
Corporación Cultural Vivapalabra
Corporación La Fanfarria
Elemental Teatro
El Teatrco de Medellín
Exfanfarria Teatro
Fundación Circo Medellín
Teatro Barra del Silencio
Teatro El Trueque
Teatro Oficina Central de los Sueños
Teatro Popular de Medellín

Junta Directiva

Teatro Oficina Central de los Sueños
Elemental Teatro
In-fusión Teatro
Corporación Artística La Polilla
Corporación Caretas

Dirección Administrativa

Ana Cecilia Hernández Gallego

Revisor fiscal

Darío Calderón

Corrección de estilo

Catalina Trujillo

Consejo Editorial

Cristóbal Peláez
Iván Zapata
Jaiver Jurado
José Félix Londoño

Coordinación editorial

Verónica Madrid

Diagramación

DH Diseño

Acompañamiento Planeación Local y Presupuesto Participativo

Olga Jácome
Secretaría de Comunicaciones
Alcaldía de Medellín

Impresión

La Patria

Contacto

periodico@medellinenescena.com
www.medellinenescena.com

EDITORIAL

Empieza la carrera de los aspirantes a la Alcaldía de Medellín y las encuestas muestran ya a los primeros favoritos. Sin embargo, cualquier medición estadística hoy es aún incipiente en la contienda que se avecina.

¿Pero por qué se hace necesario hablar de estos temas desde ahora y desde una entidad cultural si lo nuestro es lo estético, lo artístico?

Medellín en Escena es una asociación de entidades teatrales, muchas de ellas con gran trayectoria en el devenir cultural de la ciudad e importantes legados artísticos que son memoria y patrimonio de nuestra cultura. Por eso consideramos importante reflexionar sobre este importante asunto. La política tiene el arte de transformar, o atrasar una ciudad en el tiempo: puede también llevarnos a la apatía o a la decepción frente al futuro, o por el contrario impulsarnos hacia la participación consciente en los asuntos que nos competen como artistas.

Se reconoce socialmente al sector teatral por su tradición en la dignificación de su oficio, por su iniciativa en proponer programas, acuerdos y políticas que mueven la dinámica social, además de ser el interlocutor con el gobierno más visible entre los artistas de la ciudad. Esa historia se ha construido en medio de grandes transformaciones y fenómenos de todo tipo. En algunos hemos salido como sobrevivientes, en otros como protagonistas de una cultura de la resistencia, la solidaridad y con prospectiva al futuro.

Consideramos, a pesar de los múltiples sinsabores que deja el ejercicio de la política en Colombia, que los artistas, y en especial la gente de teatro, tienen mucho que aportar, por su organización, por su permanencia y por su actitud crítica. Participar nos permite valorar lo que creemos o entendemos de las propias crisis.

Hace días, el Consejo Municipal de Cultura, en un importante ejercicio de visibilización, realizó su IV Foro Anual de Cultura y convocó a cuatro de los cinco candidatos aspirantes a la Alcaldía de Medellín. Con una metodología sencilla cada uno expuso tranquilamente sus ideas frente a los temas de

gobierno y concretamente en arte y cultura. Fue satisfactorio que en su mayoría los aspirantes coincidieran en:

- Reconocer los espacios de participación ciudadana y su liderazgo en la asesoría, la interlocución y la proposición de políticas públicas.
- La importancia de planear la cultura y el arte de la ciudad de manera estratégica —Plan Decenal de Cultura—, para evitar la burocracia y ganar en la transparencia.
- Reconocer los procesos comunitarios y el trabajo de los artistas en la transformación de la ciudad.
- La necesidad de que la ciudad sea observada desde diversas perspectivas. La ciudad requiere un observatorio cultural.
- Hacer sostenible y crear mas apropiación de la infraestructura existente a las entidades y grupos creativos. No se puede hacer más y más obras, sin saber cómo se van a mantener estos espacios.
- La necesidad de crear mayores espacios de formación artística para la ciudad en todas las artes. Fomentar las redes.

Destacamos estos puntos del foro porque abren espacios oportunos de conversación en el momento en que dichos candidatos vienen estructurando sus planes de gobierno y los comprometen a entender el valor transformador del concepto de cultura y arte en la recomposición social y la construcción de identidad, nuevos repertorios y audaces imaginarios. También en el hermanamiento con la educación, para que Medellín busque nuevas rutas de entendimiento y pacto social.

Medellín en Escena, en su ámbito plural de ser líder de un gremio, considera que es su misión estar atenta a los escenarios políticos que va proponiendo la ciudad, ya que su vocación es buscar la dignificación y el avance de nuestras salas teatrales y sus sueños colectivos.

Evento apoyado por el Ministerio de Cultura -
Programa Nacional de Concertación Cultural



Jornadas de Vida y Equidad

Este medio es apoyado parcialmente con dineros públicos priorizados por habitantes de la Comuna 10 (La Candelaria) en el Programa de Jornadas de Vida y Equidad de la Alcaldía de Medellín.



Medellín
todos por la vida



Aída Fernández en *La loca de Chaillot*. Teatro Municipal de Cali.

Una nueva época se inicia... Entrevista a Aída Fernández

Por: Diego Fernando Montoya

Creo que la he visto toda la vida, que la he admirado incluso antes de verla, así como muchos admiramos a ese TEC mítico antes de maravillarnos con el TEC real, así como hemos visto obras que no hemos visto. La conozco hace veinticinco años. Hemos sido compañeros en la docencia y me ha hecho el honor tres veces de dirigirla. Hemos compartido la complicidad de la creación. Con El silencio transitamos casi trescientas funciones por este país, por Irlanda y México y, después de siete años en pausa, la veo entrar nuevamente al camerino: nos preparamos otra vez para enfrentar esta obra. Esta noche tendremos El silencio en un nuevo escenario y con relevo de medio elenco, pero ella, más intacta que todos nosotros, aunque pronto serán ocho décadas, sigue dando lecciones.

Sensible, beligerante, inteligente, ética, son las palabras que se me vienen a la cabeza, y no hay caso, no importan las palabras porque en los artistas importan las obras. Obras son amores y en eso no tiene rival en este país. Hablar con ella es hacer la crónica del teatro contemporáneo en Colombia, desde su primer hasta su último texto.

Las cosas del querer... y de la guerra

Yo nací en 1936, en Barcelona, quince días antes de que estallara la guerra civil española. El año en que mataron a García Lorca. Soy la primera hija de un matrimonio feliz, de un matrimonio de primos en segundo grado. Mi mamá es de Pablos, Yo soy Aída Fernández de Pablos, y eso me ha traído bastantes problemas, porque han creído muchas veces que era bígama, que era de Pérez y de Pablos, alguna vez tuve serios problemas en extranjería pero ya no hay confusión. Yo soy Aída Fernández, no más. Luego, tres años de guerra civil y después, cuarenta años de dictadura franquista.

No tengo memoria de la guerra en cuanto a bombardeos, pero aquí me di cuenta de que las sirenas me impresionaban mucho, y no sabía el porqué, fue mi madre quien me hizo entenderlo: las sirenas anunciaban los bombardeos, mi madre me tomaba a mí en un brazo y a Líber, mi hermana, en el otro, y nos llevaba a un refugio que no era un refugio, era la boca de la estación del tren, en donde la gente tenía sus colchonetas y sus cosas, a esperar que pasara el bombardeo. Así son las cosas de la memoria. Eso es lo que recuerdo de la guerra.

Me acuerdo más bien de la posguerra, y me acuerdo del pan, porque allá todo se come con pan, pero había racionamiento, todo era muy restringido, incluso el pan. Yo me guardaba mi pedacito de pan para después de la comida sentirlo en mi boca. La guerra hace que las cosas simples se conviertan en tesoros.

Y, a partir de la comida, también creé sin pensarlo un vínculo muy tenaz con Colombia: yo me crié con maíz. En España éste es para alimentar animales en las granjas —al menos entonces—, y mi papá lo traía de los pueblos. Él era topógrafo, estaba en el bando de los rojos pero era pacifista, nunca cogió un fusil. También era pintor y litógrafo, y cantante, cantante lírico, y actor. Muchas veces trabajó en zarzuelas. Él hacía mapas en los campos, y traía mucho maíz, lo tostábamos, lo molíamos, y mi madre hacía una sopa espesa que todavía se conoce, gofio, y a mí me encantaba. Luego, cuando llegué a Cali, me invitaron a comer tamales, y me advirtieron que quizá ese plato no me gustaría, que es un plato indígena a base de maíz y que «en España no es tan común», «que usted es europea». Y así como en las películas, como en *Ratatouille*, que el crítico culinario prueba el plato y se va hasta su infancia, al plato que le preparaba la mamá; así me pasó, probé la masa del tamal y me devolví a mi infancia, a España, a mi padre y a mi casa, a mi madre en la cocina, era el mismo sabor del gofio.

También recuerdo que en Barcelona quitaron todos los nombres catalanes que había en las calles, las plazas, los negocios. Prohibieron la lengua. Esas son las cosas de los tiranos: no permitir que la gente se comunique, que hable sin que ellos se enteren. Pero la gente hablaba en sus casas. Yo no tenía problemas porque mi mamá era castellana, mi papá sí era catalán, pero casi por casualidad, y entonces en casa se hablaba castellano.



Aída y Enrique Buenaventura. *El maravilloso viaje de la mentira y la verdad*. Fotografía de Pedro Rey.



Aída y Luis Fernando Pérez en *La Orgía*.

Entre ateos, mentalistas y actores

Mi padre pintaba los días en que estaba en casa, los otros días se dedicaba a su oficio de litógrafo. Él hacía esos grandes carteles de cine tan bonitos que ya no se hacen. A mí me gustaba mucho el dibujo, y mi papá me enseñaba a dibujar. Luego me metí a una escuela de dibujo, la misma en la que estudió Picasso. Estudié en la del Barrio de Gracia, él estudió en la que quedaba cerca de la estación.

Por esa misma época fue cuando tuvimos, mis hermanos y yo —soy la mayor, luego está Líber y después Helios, todos actores—, la oportunidad de ver mucho teatro, porque pertenecíamos a una sociedad que se llamaba Cooperativa de Tejedores a Mano —aunque no había ni un tejedor—. Esa cooperativa llevaba muchos años, y como esa había muchas otras sociedades. Era un lugar muy familiar donde incluso había economato, allí hacíamos el mercado con la libreta del racionamiento. Todos los domingos allí había teatro. El grupo era integrado por los mismos socios. Tal vez empecé a ver teatro allí desde que tenía dos o tres años. Todas esas comedias del teatro español, tan regulares o tan malas, algunas pocas buenas, Casona, Benavente —que me parece muy malo—, creo que lo mejor que hizo fue lo de *Los intereses creados*, y no mucho más.

Lo que más me gustaba es que si había personajes de niña o niño mi papá nos llevaba a nosotros, a los tres, de acuerdo con la edad nos llevaba, y actuábamos. Alguna vez se hizo un grupo de teatro infantil que fue una pendejada, porque se demoraron en

montar esa obra, no era como las otras que las hacían en tres ensayos, porque cada semana hacían una distinta, y a mí me aburrí eso, tanta demora.

¿Entonces qué me enamoró? Allí había archivo de todo, y eso es una maravilla. Escenografía, vestuario, peluquería, utilería, textos; uno no compraba sino que alquilaba. La gente trabajaba gratis, por divertirse, se alquilaba el texto y este eran dos o tres obras con sus caudales, que eran los pedacitos que le tocaba decir a cada actor, solo sus partes, pero como había lecturas y siempre estaba el apuntador que iba señalando desde la concha los pies de cada personaje y diciendo los textos con una técnica de voz increíble, para que escucharan los actores pero no el público, los actores se aprendían el texto pero se apoyaban en él. Eso era lo que más me gustaba de ir a los ensayos, ver todas esas cosas, todo el mecanismo.

Cuando me tocó hacer la primera obra, estaba muy muchacha, tendría quince; fue una cosa especial de un señor que había escrito una obra y fue a pedir prestado el elenco para estrenarla, y en el elenco me escogieron, pero para hacer un personaje de una muchacha de unos veinte años, recién casada. Siempre me tocó hacer mujeres mayores. Ese fue mi primer trabajo profesional, y lo más tenaz es que muchos decían «Aída no va a poder con ese personaje, ella es una niña»; claro, yo iba con mis zapaticos y mis medias tobilleras del colegio a ensayar, pero sabía que podía, porque yo jugaba con mis hermanos a disfrazarme. Ese era de los juegos más chéveres que hacíamos, cuando nos quedábamos solas, Liber y yo, nos poníamos los vestidos de mi

mamá, nos pintábamos. Sabía que podía parecer mayor y así fue. Cuando salí del camerino, vestida ya para la obra, no me conocían. Esa fue la primera obra. Me regalaron un ramo de flores, y yo lo guardé, seco, y cuando me vine para acá se lo di a mi tía Fuencisla y le dije: «Yo no lo puedo botar, si usted lo quiere botar hágalo pero yo no puedo».

Mi papá y mi mamá eran afiebrados por el teatro. Mi mamá no actuaba, ella era la que le arreglaba a mi papá los vestidos para las obras y las zarzuelas. También era muy crítica, ella le hablaba de los textos —y con nosotros también—; incluso en el TEC, ella venía a los ensayos y nos decía: «Esos textos se le están perdiendo». Cuando montamos *La casa de Bernarda Alba*, el maestro Enrique metió a mi mamá a la obra, junto con otras señoras, a hacer de vecinas. No tenían que hacer nada, solo rezar.

Crecí en un entorno muy artístico, mi abuelo era músico, tocaba la flauta traversa y el violonchelo, y fue el que le metió a mi papá el cuento del ateísmo, por eso es que él me puso Aída, como la ópera, en contra de la costumbre que era ponerle a uno el nombre del santoral, del santo del día en el que nació, y a mi hermana la llamaron Libertad, y a mi hermano Helios, y no nos bautizó a ninguno, y nunca me bauticé, no tuve la necesidad. Eso de la religión es una cosa muy particular: mi padre y mi madre eran muy buenas personas, y eso es lo importante en la vida, ser buena gente. Líber sí se bautizó, porque se hizo novia de un muchacho católico, pero luego se desbautizó, porque cuando se bautizó tuvieron que cambiarle el nombre, no podía ser Libertad porque ese no era un

nombre cristiano, entonces lo más parecido que encontraron fue Liberata; pero luego, cuando tuvo que sacar la cédula en Paraguay, volvió a recuperar su nombre, no sé cómo lo hizo pero ahora es de nuevo Libertad.

Mi abuelo toda la vida soñó con conocer América, pero no tuvo la oportunidad. Él también era un ser muy especial, era loquísimo, era hipnotista, desarrollaba la fuerza de voluntad; llegaba a la casa a la hora del almuerzo y tenía allí el plato con la comida, lo miraba y no comía, y decía que ese era un ejercicio para dominar sus impulsos.

Un día, en el año 52, llegaron al taller de mi papá a ofrecerles trabajo aquí, en Cali, en litografía, haciendo vitelas, querían traer a todos los del taller, y les hicieron un contrato de dos años. Llegaron a Cali, empezaron a trabajar, casi todos terminaron yéndose al terminar el contrato, en cambio mi papá quedó encantado de Cali, se enamoró de esta ciudad. Le encantaba el clima, la gente, y sobre todo le gustaba que a las cuatro de la tarde ya salía, descansaba y podía pintar. Él quería tiempo y aquí lo tenía, quería estar tranquilo. En Carvajal se dieron cuenta de que habían llegado unos técnicos litógrafos españoles, buscaron a mi papá para que trabajara con ellos, y él les dijo: «Yo sí me quedo, porque me gusta mucho este país, pero no me quedo solo». Y entonces le dijeron que se trajera a la familia. Se quedó hasta que se jubiló. Nosotros vinimos en barco, un viaje muy divertido que duró como un mes, llegamos a Buenaventura y de allí a Cali. Esa fue la primera vez. Luego, tres o cuatro meses después, nos devolvimos mi mamá, mi hermana y yo, Helios se quedó con mi papá. Cuando



La familia Pérez Fernández: Aída Fernández, Aída Pérez Fernández y Luis Fernando Pérez en *La Denuncia*.



Aída Fernández, Fanny Mickey, Lucy Martínez y Yolanda García, entre otras, en *La casa de Bernarda Alba*. Transmitida en directo por la Televisión Nacional el 27 de septiembre de 1962.



Aída Fernández y Helios Fernández en *La zorra y las uvas*.

regresé, a los dos años, Helios ya estaba estudiando teatro. En esos años que estuve en España estudié técnica vocal con un maestro de radio de Barcelona, José María Miret. Él me enseñaba montando poemas, cada uno con su métrica y sus características. Yo le escribía a Helios y él me contaba lo que hacía aquí.

Y eso de los poemas fue lo primero que hice en Cali: me presenté en un evento, con Luz Marina Zuluaga, la Miss Universo, en el Gimnasio Evangelista Mora. Había una orquesta, ella desfilaba, y uno de los números era yo diciendo poemas; no sé cómo se consiguió eso mi papá. Yo ya estaba en la Escuela de Teatro, pero no le conté a nadie, solo a Fernando Pérez, que era amigo mío en ese momento, todavía no éramos novios; él me escuchó ese día y me dijo: «¡Ay, Aída, eso lo transmitieron por radio y usted sonaba como si tuviera una papa en la boca!».

El incestuoso gran teatro de Cali

Cuando llegué, Helios me invitó a ver *La adoración de los Reyes Magos*. Fui a casi todas las funciones. Yo me hacía siempre con el encargado de la música y, un día que la presentamos en el gimnasio, me dice: «Aída, usted tiene buena voz, anuncie el reparto», le dije que bueno, que me diera el texto y lo hacía. Helios me escuchó desde el camerino y le dijo a todos: «¡Pero si es mi hermana! ¡Es Aída!».

Fue lo primero que hice para el TEC, presentar, ese día. Y entonces Enrique me dijo: «Usted tiene que estudiar teatro, tiene que venir a Bellas Artes».

En ese periodo de formación en

la escuela yo actué *En la diestra de Dios padre* y *Sueño de una noche de verano* y con esas obras participamos en un Festival Nacional de Teatro que se hacía en Bogotá y que lo dirigía Ferenc Vajta. Luego hicimos *El amor de los cuatro coroneles*. También *Historias para ser contadas* —pero yo no actué en esa al principio, porque había otras actrices delante de mí—. Estaba, por ejemplo, Fanny Mickey, que aunque también acababa de llegar estaba delante porque la obra era argentina y la dirigía Pedro Martínez. Los personajes que yo hice los hacía antes Ruquita Velasco, pero ella se embarazó, y tuvo muchas dificultades. Pedro me dijo que tenía que remplazar a Ruquita hasta que tuviera el bebé. Hice dos de los *sketches*, uno con Humberto Arango y el otro con Enrique. Ya estaba también ensayando *En la diestra de dios padre*, segunda versión. Con estas dos obras hicimos la gira en Francia. Desde esa época empezaron las colaboraciones de otros artistas en escenografía y vestuario para las obras del TEC, por ejemplo Enrique Grau, David Manzur, Antonio Roda, Pedro Alcántara, Lucy, Hernando Tejada y Óscar Muñoz.

En *La discreta enamorada* yo hacía Fenisa, alternándolo con Lucy Martínez. Helios hacía de Lucindo, porque yo he tenido una carrera tremenda de incesto con Helios, siempre hemos sido pareja: en *La celestina*, en *La discreta enamorada*, en *El enfermo imaginario*, en *La autopsia*. Ese día hacíamos *La discreta*... y en la escena del balcón me quedé en blanco, completamente, y miré a Lucy que me tenía que dar letra, y Lucy matada de la risa, no me decía nada, yo solo hacía caras y Helios repetía y daba rodeos,

hasta que se me salieron las lágrimas... ¿sabe lo que es improvisar en verso?

Cuando entré a la escuela, Enrique ya había montado *Tío Conejo zapatero*, con un actor cómico de esas compañías que pasaban por aquí, y que se había quedado. Ese actor hacía el Conejo y su mujer la Gallina, pero se fueron y Enrique decidió hacer él de Conejo y me dijo: «Aída, tú haces la Gallina», y yo me la aprendí. Teníamos una función en el Club San Fernando, ese era el estreno. Yo estaba muerta de miedo. Era un salón grandísimo lleno de mesas. Me puse a mirar todo eso y me le arrimo a Enrique y le digo: «Vea, en todas las mesas hay pitos para los niños». Y Enrique me dijo que no nos metiéramos en esas cosas, que no nos preocupáramos, que le hiciéramos. Total que la primera que entra es la Cucaracha, que la hacía Lucy Martínez —los niños como que no habían descubierto los pitos—, luego entro de Gallina y empiezo a cacarear y esos muchachitos a pitar; Enrique y yo hablando y no se escuchaba nada por los pitos, ya no sabíamos qué hacer, y entonces me dice Enrique: «Vámonos que no se dan cuenta». Nos fuimos saliendo. Los otros nos dicen: «¿Ustedes qué hacen aquí?», y Enrique: «Nada, no hacemos nada», y nos fuimos. No la pude hacer, nunca más se hizo esa obra. Luego, muchos años después, la monté en Bellas Artes.

Todos esos eran montajes de la escuela, pero cuando yo llegué había una especie de grupo superior que se llamaba Tebas —Teatro de Bellas Artes—, que estaba formado por los alumnos más destacados. Helios me decía: «Todavía no estoy en el Tebas, pero ya casi». Algunos de ellos estaban

desde el 55. Pero el primer grupo superior, primer grupo profesional con auxilios, se forma cuando nos graduamos en el 62. Y allí empezaron algunos a dictar clases, Fernando, Helios, Edilberto; a todos los que querían enseñar, Enrique les hacía unos cursos especiales, y algunos de ellos trabajaron en otros institutos también, porque Enrique tenía muy claro eso: él quería formar gente de aquí, no quería traer gente de afuera, y los que estaban interesados en dirigir también tenían un espacio para hacerlo.

En 1967 estrenamos en el TEC —todavía Teatro Escuela de Cali—, *La trampa*, de Enrique Buenaventura, dirigidos por Santiago García. Enrique se había ido a Bogotá a montar *Macbeth*, en versión suya, con la Casa de la Cultura —luego Teatro La Candelaria—. *La trampa* es una obra buenísima, divertidísima, es una obra sobre el dictador Ubico de Guatemala, pero no es una obra documental, es una farsa. Por ejemplo, las escenas del batallón eran para matarse de risa. El personaje que yo hacía era el de la amante de uno de esos generales, tenía unas dos o tres escenas no más. La experiencia de trabajar con Santiago fue muy chévere. Él era un tipo muy emotivo, y por eso quizá acababa de tener algunos problemas con su grupo, porque el gritaba y esas cosas, pero con nosotros estuvo siempre de muy buen humor, hacía indicaciones precisas.

Pero el escándalo de *La trampa*, cuando la estrenamos, tuvo grandes repercusiones para nosotros: nos quitaron los auxilios. Yo creo que no daba para tanto escándalo, pero me parece que el gobierno se delató en ella, se dio por aludido. Claro, había mucha



Aída Fernández y Fanny Mickey
en *La loca de Chaillot*.



Aída Fernández y Pedro Martínez
en *La discreta enamorada*.



Aída Fernández y Edilberto Gómez
en *Pluft el fantasma*.

ironía. En todo caso nosotros no pensábamos que iba a pasar todo eso porque la obra era muy graciosa, nos matábamos de la risa. Los militares no tienen sentido del humor. Hablábamos de cosas de allá, de Guatemala, pero sintieron pasos de animal grande. Yo no recuerdo exactamente qué paso... lo primero es que no nos dieron plata para montar la obra, había que suspenderla porque no teníamos para el vestuario ni la escenografía, no sé por qué, no sé quién la vio... ya no se puede hablar con Enrique, ni con Santiago sobre lo que pasó allí, ni con Helios, ni con Pérez... ¡Qué vaina, hombre! Y yo no me metí en esas cosas porque Enrique nos decía: «Ustedes son españoles, cállense, quieticos ahí».

Como no teníamos plata para terminarla, Santiago dijo: «¿Qué tenemos de escenografía y de vestuario? No nos vamos a frenar, la obra ya está hecha, vamos a ver cómo la montamos». Y así, con lo que conseguimos se hizo, y nos fuimos para Bogotá, en un avión de la Fuerza Aérea, y presentamos la obra en la Casa de la Cultura —no recuerdo si también tuvimos una función en la Universidad Nacional—, y nos tuvimos que devolver por tierra. Ya teníamos listo el Teatro Municipal para estrenar aquí la obra, y se armó el problema, pero eso sirvió de publicidad, y la presentamos, no se atrevieron a suspenderla. Luego sí se acabaron los auxilios. Lo mejor es que empezaron las malas lenguas a hablar: «¡Que eso era lo que quería Santiago García! ¡Acabar con el TEC!». Enrique nos citó a todos en una fuente de soda de la avenida sexta: «Muchachos esto está como complicado, yo no puedo obligarlos a

trabajar gratis, aquí la censura se ha manifestado quitándonos los recursos. Piénsenlo. Mañana nos vemos».

Al día siguiente ya faltaban tres o cuatro. Ya estábamos trabajando en *Los papeles del infierno*. Ahí hubo un relevo, algunos se fueron, Mario Ceballos, Humberto Arango, Bertha Cataño, y otros más. Y los muchachos que estaban en los últimos cursos entraron: Líber, Gladis, Piedrahita, Nelly, Bernal, Herrera, todos los chicos que estaban estudiando pero no eran del grupo. Por eso me tocó hacer la vieja de *La orgía*, porque supuestamente ese personaje lo iba a hacer Bertha Cataño —ella hacía madre Ubú, la Celestina, la Peraltona, los personajes de mujeres mayores—. Enrique empezó con *La maestra*, que la hacía Líber. Helios y yo hacíamos *La autopsia*, alcanzamos a estrenar también *El presidente* y *El sueño*, que luego salieron.

La orgía tuve que pelearla prácticamente. Yo le decía a Enrique:

—Usted nos habla de la violencia, de la raíz de la violencia que es la necesidad de todo, el hambre, y esta que es la obra que muestra eso ¿no la va a presentar? Tenemos que hacerla.

—¿Y quién la hace Aída? Todos los actores viejos se fueron —Me contestaba Enrique.

—Pues nosotros, ¿quién más?, nosotros, Enrique, ¿y es que los actores no podemos hacer de viejos?

Nosotros ya sabíamos que teníamos que irnos y hablábamos de eso. Trabajábamos en la Sala Beethoven, que era un basurero en ese momento. Organizamos allí una ramada y nadie se daba cuenta de nada. Allí montamos la obra. Estábamos buscando casa. Con la plata que nos

habíamos ganado de los premios en los festivales de teatro y las funciones que nos compraban, conseguimos la casa, que estaba llena de viejitos, cada uno en su pieza, pero nos dimos cuenta de que allí se podía hacer la sala.

La angustia de Andrés y el final

Luego hicimos *Soldados*, *El fantoche* y después vino *Seis horas de la vida de Frank Kulak*, en la que actuaba Andrés Caicedo —hacía de periodista—. Con él hacíamos el cine club, se traía las películas que él quería. Era un fracaso porque no iba mucha gente, pero nosotros le patrocinábamos esos ciclos, todo lo que le gustaba ver. Era buen actor, tartamudo en la vida pero no en el escenario. Era muy amigo mío, y en la última función que hizo, en plena función, faltaba como una escena, me dice:

—Aída, no puedo.

—¿No puedo qué?

—No, no, ya no puedo, me voy a salir de aquí, del escenario, tengo este texto, dilo tú.

—¿Cómo que te vas a salir?

—Sí, Aída, no puedo.

Y se fue, y yo lo entiendo, él estaba muy angustiado. Pero en el TEC estuvo bien. Yo lo quería mucho.

Ya a mediados de los setenta y a principios de los ochenta vienen *Historia de una bala de plata* y *La ópera bufa*, que eran parte de una trilogía que quedó incompleta. Y ya por último, en la diáspora final del TEC, hicimos *El maravilloso viaje de la mentira y la verdad*, basándonos en una antología de cuentos africanos recopilada por Blaise Cendrars,

creación colectiva con dramaturgia de Helios Fernández, Nicolás Buenaventura y yo; y *La estación* a partir de un cuento de Juan José Arreola. Hasta ahí llegué con el TEC. Las cosas se terminan.

Hemos visto a Al Pacino

En un festival latinoamericano, en Nueva York, fuimos con el TEC, hicimos varias funciones. Yo había llevado a mi hija, Aidita, y también iba la hija de Nelly. Cuando una noche llegan ellas dos, corriendo, agitadas: «¡En el público está Al Pacino!», «¿Cómo así?», «Sí, casi no lo conocemos porque anda así, como cualquier persona».

Todos los días iba Al Pacino a ver las funciones de *La orgía*, *Soldados*... No me acuerdo bien, no llevamos muchas obras. Un día lo vi en el vestíbulo, pequeñito, saliendo con la cabeza agachada, debe ser muy tenaz para esos actores de Hollywood el asedio de la gente. Al parecer él iba a ver porque también estaba buscando gente para una película y estaba observando los gestos de la gente latina para su propio personaje.

Unos días después estábamos allí, en el teatro, en un conversatorio sobre las funciones, y llega otra vez Aidita: «¡Aída, la llamó Al Pacino, que la necesita, le dejó un teléfono para que llame!». El único que sabía inglés era Aicardo Bonilla, y yo le dije: «Llama a ver qué es lo que quieren». Él llamó y me dijo que necesitaban que yo hiciera un *casting*. Entonces yo le dije al que nos guiaba, que era un chicano: «Entérate de qué se trata la cosa». Él me dijo que sí, pero que si era mi

representante, yo le dije que claro, que él era mi representante, y él habló. Era muy chistoso, yo lo escuchaba: «¡No, no! ¡Ella no puede, esas no son las condiciones, no nos sirve el horario!», haciendo la actuación de representante. Cuelga y me dice: «Pues usted verá, que la necesitan para hacerle un *casting* para hacer de la mamá de Al Pacino. Que vaya, que la grabación es en septiembre, en Miami». Y yo le dije que no, que yo cómo iba a ser la mamá de Al Pacino. Yo dije no, no puedo, porque tenía una gira, a España y Argentina, una gira muy larga, una temporada en el teatro San Martín y unas funciones en el Festival de Cádiz.

Y Fernando, que no había ido a Nueva York, no sé por qué, cuando le cuento me dice: «Aída, sos muy bruta, usted no se ha dado cuenta de todos esos de televisión que están esperando la oportunidad para meterse en Hollywood, y a usted le vienen a ofrecer y dice que no». Yo le dije: «Fernando, me parece tan raro que me hable así». Claro, era un chiste lo de Fernando. Luego vi la película, *Caracortada* (*Scarface*), y creo que el personaje que me ofrecían lo hizo una actriz mexicana.

Una nueva época.

Yo estaba desde el año ochenta en Bellas Artes, como maestra. Allí he ayudado a formar muchos artistas y he dirigido varias obras. Entre los ochenta y los noventa fundé un grupo: El Colectivo Teatral de Cali, montamos un par de obras, una de ellas fue *Luna bruja*, con Julián Rodríguez y Liliana Montes, trabajando canciones de Jairo Ojeda y dramaturgia de Mónica Cardona. A esta obra invité a Leandro, mi otro hermano, que también es actor. Luego

pasamos un proyecto a Colcultura y nos ganamos la beca, y montamos otra obra: *El canto de la cigarra*, pero ese no era un grupo, se parecía más bien a una compañía y eso es muy complicado, así es bastante difícil mantenerse, había que buscar sitio para ensayar y resolver muchos temas económicos. A mí esas cosas me superan, yo soy actriz. Yo a grupo me le mido, pero a compañía no.

Y en Bellas Artes he hecho algunas cosas, unas más gozosas y otras más dolorosas. Montamos, por ejemplo, *Sara y Simón*, con un director español, Luis Miguel Climent, la estrenamos en el Festival de Manizales. Recuerdo que me encontré un día a Ignacio Rodríguez y me dijo: «¿Aída y usted qué está haciendo ahí?». ¡Es que esa obra! A mí me parecía que no tenía nada que ver con nosotros, además montada a lo español, a mí me tenía aburrida ese señor diciendo que hablara rápido, la única cosa que yo tenía que hacer en ese personaje era hablar a toda mierda. Pero también en Bellas Artes he montado, como directora, muchas cosas muy lindas y he tenido alumnos que recuerdo mucho.

Después viene la etapa en Cali Teatro. Allí montamos *Antígona*, una versión latinoamericana del mito, y *El silencio*, con la que nos presentamos en muchas partes durante varios años, y que ahora lo estamos haciendo con el Teatro del Presagio.

Y bueno, sigo actuando, como siempre; vienen cosas buenas, entonces... ¿en qué obra es que está ese texto? No lo recuerdo, pero dice: «Una nueva época se inicia». Y eso es, ahora se inicia una nueva época, aquí en el Presagio.

Aída Fernández Me gusta/No me gusta

Me gustan las cosas sencillas como el pan con tomate y queso...
y la tortilla de papa.
Me gusta comer en mi casa, estar en mi casa, me gusta estar conmigo.
Me gusta hacer teatro con niños.
Me gusta ensayar, vivir el proceso de una obra.
Me gusta trabajar con gente que no conozco.
Me gusta conversar con conocidos y desconocidos.
Me gusta el chocolate amargo y el queso fuerte.
Me gusta mucho recordar, pensar, evocar.
Me gusta nadar en el mar, el mar me gusta, y navegar.
Me gusta la buena música sin importar el género.
Me gusta sentirme libre.
Me gusta ayudar y que me ayuden.
Me gusta pensar la anatomía del vestuario teatral y hacerlo.
Me gusta la poesía.

No me gustan las esperas inútiles.
No me gusta que me obliguen a nada.
No me gusta este mundo de injusticia.
No me gusta el sacrificio.
No me gusta la hipocresía, aunque soy actriz.
No me gusta que me utilicen.
No me gusta el chisme.
No me gusta la exhibición.
No me gusta como hablamos los españoles.
No me gusta pensar en lo que no me gusta.



Aída Fernández en *El Silencio*. 2015.

De Antioquia Vive el Teatro a una verdadera fiesta del teatro antioqueño

Por: Abel Anselmo Ríos Carmona. Teatro Bitácoras. Consejo Departamental de Teatro. Movimiento GATO

Fotografía: Sara Jurado

Cuando me preguntan por las debilidades y las fortalezas de Antioquia Vive el Teatro, el sabor de la agriera se me sube y se me queda como compañía para escribir la opinión.

Creo identificar que una de las primeras amarguras es precisamente que durante todo el proceso de este encuentro de formación, siempre hubo una limitación desde la organización y los participantes a preguntarse por debilidades y fortalezas, que es a veces una pregunta casi retórica y que impide que algo cambie en esencia, cuando es la esencia la gran debilidad de este encuentro.

Para algunos ha empeorado con el tiempo, en mi caso creo lo contrario, hacia los últimos años, con la necesidad de que se dirija principalmente a grupos conformados por niños y jóvenes escolarizados en instituciones educativas públicas, el encuentro por fin se convierte en lo que siempre debió ser, un festival estratégicamente necesario para una determinada población teatral, para la cual, la dinámica actual sí es pertinente.

Para los demás grupos, esta limitación abre una oportunidad real y nuestra: la de soñar, diseñar y realizar el verdadero festival o encuentro del teatro antioqueño, donde todos los creadores estemos realmente invitados.

Me parece que vino el monje tibetano y por fin mató la vaca que había alimentado un espíritu de pobreza en el teatro de algunos pueblos y regiones antioqueñas: si la mayor fortaleza y valor de Antioquia Vive el Teatro, en

muchas regiones, fue que logró la creación y el crecimiento de varios grupos, lo mejor que puede pasar ahora para su crecimiento estético y estratégico es que ya no exista para ellos un festival que cada vez ofrecía menos para el nivel estético que, indiscutiblemente, han estado logrando los grupos en casi todas las regiones.

Antioquia ya no es Medellín en términos teatrales, y es lo mejor que nos puede pasar en la ciudad y en los municipios antioqueños. Ahora hay un gran crecimiento en términos de gestión, sostenibilidad, apropiación y, por supuesto, desempeño técnico y estético de los grupos y los creadores teatrales —propiciado también por entidades como Ministerio de Cultura e Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia—.

Y este indudable crecimiento no estaba siendo reflejado por Antioquia Vive el Teatro, no solo porque algunos grupos perdieron el interés o entendieron que existen oportunidades de mayor valor para sus dinámicas que participar en este festival, sino porque en muchas ocasiones el encuentro no estaba a la altura de los grupos, los municipios y sus públicos, acaso por una especie de incredulidad de los propios organizadores, operadores y acompañantes.

Por supuesto, los encuentros sí han ofrecido sabores de almíbar y fruta fresca en varios aspectos: los espacios de formación siempre fueron pertinentes y de excelentes resultados,

mucho más cuando lograron vincular un mayor número de participantes y pudieron desprenderse, en parte, de la dinámica de los encuentros. Los maestros acompañantes, más allá de algunas discusiones, siempre fueron muy generosos y animaron la creación permanente. De boca de creadores como José Javier Henao, director de Teatro Girante, un verdadero defensor crítico de Antioquia Vive el Teatro, el evento permitió un diálogo directo entre los creadores de varias regiones, propiciando además espacios de circulación y encuentro más allá de ellos nutriendo la programación en festivales, salas y temporadas de teatro en varios municipios.

Algo tienen que tener estos encuentros como para generar una movilización de opiniones a veces tan fuerte de parte de quienes se han sentido aislados con cada nueva convocatoria. Sin embargo, estos aspectos positivos me resultan insuficientes para una inversión y una importancia mediática y estratégica como la que le ha dado el Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia. Maravilloso que por fin Antioquia Vive el Teatro va a dedicarse a hacer encuentros de teatro escolar, con algunos grupos referentes compartiendo su trabajo, dedicados al público, y, este año, sin ningún tipo de selección o competencia: un festival así está bien. Eso nos deja el espacio libre para generar un festival que de verdad nos guste, que nos convoque no solo como grupos, sino también como dramaturgos, técnicos, críticos, actores,

filósofos, gestores y, sobre todo, como espectadores de teatro.

Maravilloso que ya no exista la distracción de un festival-encuentro que iba a dejar siempre el sabor del desencuentro: de un intento de evangelización estética, como ocurrió en los primeros años, de un campeonato de teatro con árbitros sin criterio, como ocurrió en otros, de una cruzada de obras teatrales en las que el público, corazón del hecho teatral, estaba por fuera de los planes, y de una fiesta con muchos convocados y pocos elegibles.

Ahora nos queda abierto el camino para hacer un encuentro como ya se han hecho otros; se me ocurre recordar los Laboratorios Teatrales de San Carlos, algunas ediciones de los Encuentros del Movimiento GATO, los festivales de teatro de la Red Urabá Teatral —nacidos precisamente como complemento a los Antioquia Vive el Teatro—, y otros festivales, fiestas y encuentros en las demás regiones de Antioquia.

Esos festivales, más plurales y amigables, son la prueba de que podemos soñar con una verdadera fiesta del teatro de Antioquia, a nuestra manera, desde nuestras convicciones y experiencias, y con un apoyo institucional que nos permita fortalecernos, en conjunto, evitando disgustos por esperar los mismos resultados de acciones con objetivos distintos.



Fotografía: Sara Jurado

Antioquia Vive el Teatro la paradoja entre el ideal y la demagogia

Por: Diego Mauricio Tafur Arcila.
Director. Artista y licenciado en Teatro. Gestor Cultural.

En múltiples conversaciones entre amigos, compañeros y personas que hacemos teatro siempre se ha soñado con un festival o evento teatral que permita a cualquier persona, profesional o no de la escena, poder participar como actor de una obra de teatro y que dicha puesta en escena transite por instancias de selección municipal e incluso barrial, llevándola a recorrer escenarios por fuera de su localidad para ir superando etapas de evaluación y, por último, ser considerada la mejor obra de ese año en nuestro departamento, incluso en nuestro país. Frente a esta idea siempre ha habido opositores en nuestro territorio, por aquello de que las artes no pueden ser calificadas o evaluadas dado que como obras de arte nadie puede establecer con precisión si son buenas o malas, cuentan con calidad o no, son bellas o no, en fin.

Aun así, en 2007, la entonces Dirección de Fomento a la Cultura y las Artes, dependencia adscrita a la Secretaría de Educación Departamental de Antioquia, realizó la primera edición oficial de un evento teatral que lograba en cierta medida el ideal de todos participando en teatro y hacer curaduría para seleccionar las mejores puestas en escena del departamento. Así como aciertos, tuvo desaciertos, lo más importante fue que institucionalizó por cinco años más (2009 a 2013) un evento que generó múltiples expectativas y contribuyó al avance teatral de los artistas del departamento en la idea de consolidar sus propuestas estéticas, los procesos de montaje y perfilar grupos y artistas regionales como profesionales de las artes escénicas.

Para la edición 2014 y la que se realizará en 2015, este ideal desaparece y por cuestiones de gobernanza o más bien tecnocracias gubernamentales, Antioquia Vive el Teatro pasó de ser esa gran muestra y curaduría departamental de teatro a una simple muestra escolar donde no hay ningún interés en que el sector crezca y solo se persigue el indicador de gestión política que permita decir al directivo de turno «hemos cumplido», así eso pase por

encima de las construcciones colectivas realizadas por el sector teatral en todo el departamento.

Lo importante es que Antioquia Vive el Teatro, en las seis ediciones realizadas hasta 2013, logró concretar y demostrar la viabilidad de una actividad teatral masiva que vinculara a todas las personas de un territorio departamental, independientes de su edad, condición social y/o nivel de formación o experiencia en lo teatral; con su realización se calificó, mejoró la calidad y se constituyeron redes teatrales que siguen vigentes. Hoy este festival se ve *ad portas* de ser borrado gracias a una decisión administrativa de los dirigentes del Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia, quienes privilegian una estrategia de *marketing* político donde solo priman los indicadores de impacto en la población en edad escolar y con la cual se da cumplimiento a los mínimos exigidos por la ley para dar por cumplida la ejecución presupuestal.

Actualmente ninguna ventaja, como está concebido desde 2014 es un evento que invita a que los artistas teatrales que se habían consolidado en sus territorios regionales retornen a su ostracismo y retomen la senda del disgusto y la incredulidad frente a los procesos de política pública. Para 2015 están invitados solo los grupos de instituciones educativas y serán seleccionados solamente once grupos independientes cuyos procesos o montajes hayan estrenado en 2014. Ya no es un festival, es un modelo de actividad que obliga a los grupos a incursionar de nuevo en la pugna por los escasos recursos que las políticas de becas y estímulos departamentales y nacionales les puedan proveer, en caso de salir como beneficiados; a retornar sobre la tortuosa senda de mantener los grupos como acciones de divertimento; así los colectivos artísticos han perdido de nuevo la fe en la política pública, surgiendo expresiones como: «Entonces para qué un Consejo Departamental de Teatro sino son capaces de mantener el Antioquia Vive como lo veníamos haciendo».

La principal desventaja de este festival es que aún se supedita el desarrollo del teatro en Antioquia a decisiones políticoadministrativas y a ambiciones personales disfrazadas en esfuerzos de red y discursos a nombre de un sector.

En acta del consejo departamental de teatro del 16 de enero de 2015 se presentó un modelo de realización para Antioquia Vive el Teatro como un festival que promulgaba un avance grande en las dinámicas teatrales y perfilaba el evento como un proceso donde todos los individuos en Antioquia podían participar de ello haciendo teatro.

Las ventajas de esta propuesta y del festival en sus ediciones hasta 2013 son, entre otras:

1. Impulsa la cualificación de las creaciones teatrales en el departamento en los aspectos de producción y logística.

2. Genera la formación y la capacitación de los artistas del teatro tanto actores como directores y dramaturgos.

3. Impulsa la circulación teatral y la crítica, ya que en los encuentros se genera discusión sobre los montajes llevados a escena y hay negociaciones e intercambios entre regiones para que dichas obras se movilicen por el departamento.

4. Contribuye a fortalecer los festivales municipales como espacios para la selección y la curaduría de las obras que representan un territorio en el festival.

5. Formaliza la educación y la capacitación teatral, estandarizando procesos pedagógicos y circulando el conocimiento y las experiencias teatrales de todo el departamento.

6. Genera reconocimiento y dignifica la labor del artista teatral en su localidad y los visibiliza a nivel departamental.

7. Contribuye a dotar, fortalecer y consolidar los grupos artísticos municipales, tanto urbanos como veredales, como colectivos artísticos semiprofesionales o profesionales; ejemplo de ello son El

Totumo Encantando, de Necoclí; La Escalera, de Pueblorrico; Escena Tres, de Copacabana; Duende Loco, de Jericó; Cano Teatro, de Yarumal; y Momo Teatro, de Donmatías, entre otros.

8. Impulsa procesos de curaduría amparados en la revisión del proceso teatral en un territorio.

9. Posibilita la consolidación de redes, consejos municipales y departamentales, y estructuras de participación ciudadana donde los teatreros son quienes construyen su realidad artística, cultural y política del sector.

10. Permite un diagnóstico real de las necesidades y los avances del sector tanto desde lo artístico, como de lo político, económico, social y cultural.

11. Hace evidente, efectiva y participativa la política pública.

12. Impulsa la circulación de los grupos seleccionados como referentes departamentales en festivales o eventos teatrales importantes del orden nacional e internacional.

13. Genera flujo de recursos para consolidación de procesos teatrales a todo nivel.

14. Es una fiesta, un encuentro de amigos, un carnaval donde quienes asisten experimentan, viven, comparten y disfrutan del teatro en su máximo esplendor.

La única desventaja que tiene es que hay demasiados intereses en torno al recurso público que maneja y ello impulsa a que los administradores públicos del instituto manipulen a los agentes teatrales con discursos demagógicos donde los invitan a construir ideas y proyectos entorno a Antioquia Vive el Teatro, ilusionándolos con su posible realización, para luego hacer lo que ellos quieran.

Estamos en mora de consolidar una postura frente a este festival para defenderlo, porque ya no es más una actividad de gobernanza, ahora es un evento teatral que se ganó un espacio importante entre los teatreros antioqueños.

**En la Comuna 10 tendremos nuevo taller de iniciación teatral
para niños, niñas y jóvenes con discapacidad cognitiva**

Fecha: Sábados de 2 p.m. a 5 p.m.

Lugar: Teatro Oficina Central de los Sueños

Inscripciones: 2394179



Convenio



Medellín
todos por la vida



ASOCIACIÓN
DE SALAS
DE ARTES
ESCÉNICAS

MEDELLÍN EN ESCENA

Directorio

Medellín en Escena

Cra 42 54-50 Centro - 239 81 25
medellinenescena@medellinenescena.com

La Polilla

Calle 23 76-85 Belén - 343 36 27
info@lapolilla.org

Caretas

Cra 126B 61A-71 San Cristóbal
427 06 98 caretas@une.net.co

La Fanfarria

Cra 84 42C-54 La América
250 92 30 fanfarria@une.net.co

El Trueque

Cra 40 50B-32 Centro - 217 26 05
eltrueque@teatroeltrueque.com

Ziruma

Calle 64 39-18 Villa Hermosa
284 34 62 arte-ziruma@hotmail.com

Carantoña

Cra 75 24-47 Belén - 343 40 22
corporacioncarantona@gmail.com

Exfanfarria

Calle 50B 39-36 Centro 217 83 64
exfanfariateatro@gmail.com

Elemental Teatro

Cra 42 44-46 Centro - 217 63 75
teatroelemental@gmail.com

El Teatríco

Transv 39B Circular 2-46 Laureles -
411 88 78 reservas@elteatríco.co

Nuestra Gente

Calle 99 50C-38 Santa Cruz
258 03 48 nuestragente@une.net.co

Canchimalos

Calle 47 80-37 Floresta - 448 97 40
culturacanchimalos@gmail.com

Matacandelas

Calle 47 43-47 Centro - 215 10 10
matacandelas@matacandelas.com

Viva Palabra

Calle 55 43-63 Centro - 239 61 04
corporacionvivapalabra@yahoo.com

Teatro Popular de Medellín

Calle 48 41-13 - Centro
216 62 62 teatrotpm@une.net.co

Casa Clown

Cra 44 69-71 Manrique Central
211 65 70
colectivoinfusion@gmail.com

Barra del Silencio

Calle 45C 75-151- Velódromo
413 55 83
barradelsilencio@gmail.com

Oficina Central de los Sueños

Cra 43 52-50 - Centro - 239 41 79
teatrooficina@une.net.co

CasaTeatro El Poblado

Cra 47B 17B sur-30 - Poblado - 321
11 00 info@casateatropoblado.org

Circo Medellín

Cra 53 30A-155 Cerro Nutibara
265 23 69
info@fundacioncircomedellin.com

Casa del Teatro

Calle 59 50A-25 Prado Centro
254 03 97
administracion@casadelteatro.org.co

El Cuerpo Habla *Por: José Félix Londoño*

Molé que Molé, De-Cápita, Vadear... Son algunos de los trabajos realizados por el colectivo El Cuerpo Habla, bajo la mirada de la maestra Ángela María Chaverra Brand, con quien tuve la oportunidad de charlar mientras nos tomábamos unos deliciosos jugos de mandarina acompañados de unas riquísimas tostadas en un lugar muy famoso de Medellín. Allí hablamos de teatro, de gente de teatro y compartimos unas cuantas opiniones, mientras calentábamos la lengua para conversar de sus puestas donde El Cuerpo Habla. Ahora sí, un tinto y arrancamos.

«Soy egresada de la Escuela Popular de Arte, EPA», dice con mucho orgullo; el mismo que muestra cuando habla de Imagineros y su directora, Soraya Trujillo, a quien debe mucho, en este ir y venir vadeando por el río del teatro, del que conoce bastante y supo que tenía que alejarse un poco para encontrar su propio lenguaje, su propia voz y sus propios autores, como Deleuze, Artaud, Bachelard, entre otros. Sobre todo Gilles Deleuze, tan presente en sus performances, inmiscuido en alguna forma en sus sensaciones y emociones, cómplice del azar, al que se arriesgan bailarines, actores y artistas plásticos que la acompañan en sus creaciones y uno que otro avezado que se atreve a hacer parte de las imágenes surgidas en la cabeza de esta estudiosa mujer; que lo primero que exige es disciplina y disposición de los participantes, que deben someterse mínimo a un mes de entrenamiento para hacer parte de sus poéticas, porque a diferencia de lo que muchos piensan, detrás de cada performance hay un riguroso estudio y entrenamiento corporal, una búsqueda de sensaciones, es algo así, como elaborar la sensación para sentir la sensación del aquí y del ahora de la ejecución, del momento culmen, del azar, complemento último de esa búsqueda, que pretende tocar al otro, al que mira, al que se deja afectar.

Nuestro fin, dice Ángela, es ese, tocar, atravesar al otro, cuestionar a través de la imagen a una sociedad que transita por la urbe, pero eso sí, sin violentar a nadie, ni al que ejecuta ni al que mira, si te tocan —le dice a sus compañeros—, asúmelo, si te cansas, detente, es hasta donde tu cuerpo resista.

Y es que es eso lo que vemos en sus performances, cuerpos que ruedan, que cuelgan, como en *De-Cápita*, donde unas faldas cubren el tronco y las cabezas de unas mujeres que cuelgan amarradas de sus tobillos, dejando sus sexos al aire, a la mirada de otros que contemplan e imaginan, otros que quieren tocar o, como ocurrió en una ocasión, levantar la falda para ver el rostro de esas mujeres. Ahí cuando el público interpreta y simboliza. Como aquella mujer que, parafraseando, escribe al día siguiente: «Vi a las madres de Colombia buscar a sus hijos, víctimas de la violencia», y en realidad era una madre buscando a su hija, cuenta Ángela, riéndose, «lo supe cuando al otro día lo comenté con las participantes del performance y una de ellas respondió: “era mi madre, menos mal no me encontré, me hubiera bajado a regaños”».

He ahí el azar, creo que con esta charla aprendí y entendí muy claramente, en qué consiste un performance, es un instante, un momento único que traspasa con la contundencia de la imagen que se mezcla con el azar, como en el teatro, aunque todo esté muy bien preparado, actuar nunca deja de ser un momento único e irrepetible. Por eso, cuando vayas por la calle y veas a un artista interviniendo un espacio, detente un momento, puede ser alguien de El Cuerpo Habla, que rompe la cotidianidad y para el tráfico para decirle a unos cuantos afortunados que el arte es un llamado a un pueblo que no existe todavía, como decía Gilles Deleuze.



A Medellín en Escena como asociación de salas de teatro y de artes escénicas, le interesa muchísimo que se construya un proceso crítico en la ciudad, que otros ojos develen los gestos y los signos de lo que ocurre en nuestros escenarios, y que de esa manera se construya un puente entre los espectadores y los creadores, puente prácticamente inexistente hoy. Y es que una sociedad que no contemple esa posibilidad, estará encerrada, sin poder disfrutar de otras versiones, de otros cuestionamientos, de otros saberes que harán de la escena no solo un lugar para el disfrute, sino un lugar de retos, de nuevos desafíos históricos y estéticos.

Pavesas

Por: Alejandro Herrán

Diez actores; solo dos hombres. Una obra divergente: la trama y el argumento exiliados. Ninguna historia. Cada actor habita un mundo, de pronto se reconoce humano y converge al acto. Ejerce la violencia, su animalidad aconteciendo: erótica, silenciosa, inconscientemente. La exploración actoral es individual: pocas escenas se comparten. Un resquicio del escenario le pertenece a cada sujeto. Su imbricación temporal es nula. Se habita la eternidad en ese lapso en que la luz los ilumina y convierte en sombras sus deseos, sus pasiones. Temen todos; un ejercicio actoral de adentro para afuera siempre mancillando el leve instante, en donde parecen no reconocerse, habitar una angustia: el silente y solo Prometeo condenado por los dioses es un arquetipo plasmado en el ahora de los actores. Una luz es la protoforma que da vida, pero mientras tanto ocurren cosas en la oscuridad: no hay quietud, se sigue padeciendo el monólogo que cada uno representa. ¿Palabras? ¿Quién las necesita! Solo son eso, mutistas hablándole al horizonte que no los recuerda ni los olvida.

El espejo entre el escenario y los espectadores es franqueado. Se nos acusa de sus penas. La soledad es quizá el tema principal del que todos hacen uso. La conciencia remuerde a algunos, un lazo visible o invisible a los otros, un fiel pasado extremo a la vida, un garante, un pudor. El erotismo es deconstruido. El rostro es desnudado. El cuerpo hecho trizas, polvo, en donde nada está oculto, es todo apertura. El escenario es muestra de ello: todo está a la vista, los artefactos dramáticos que durante la obra confluyen están presentes-ausentes ahí, habitando; no hay un atrás de la escena, nadie sale en todo el acto: es, lo tangible hecho teatro, la desfiguración del diálogo, lo femenino puesto en cuestión, el acto de amor carente: todo está desnudo. Cada gesto es limpio, hasta las lágrimas se fingen, entre un plano formato de la desazón. La falta de unidad, lo múltiple, el desmonte del teatro, en donde solo cuerpos, solo la voz, solo el misterio de las ansiedades son el discurso de un juego.

Los actores en su congoja, sin interlocutores, volcados al infinito silencio de estar solos, cada uno solo: admiten su condición de *homo ludens*, hombres absurdos, sin hipótesis para vivir, sin identidad. Se descubren como un fractal, de ahí la atención que el espectador tenga que prestar a

cada detalle, pues la búsqueda incipiente en un teatro del absurdo está adentro, lo vive en escena cada actor como eterno retorno a sus abismos: ¿qué tendrá preparado para decirnos? No es el común discurso hecho guión, pues la palabra hecha fragmentos deviene a que la obra en totalidad sea un libro de sentencias, individuales, unitarias, disformes. Aforismos, versos cortos, es lo que formulan sus voces.

Lo simultáneo está en cómo no hay tiempo, en cómo no acaba de suceder nada, en cómo no se conoce un comienzo de algo, si haya algún fin. El erotismo es fiel muestra de que se habita un no-tiempo. Un estatus divino es lo que se halla en el acto sexual, una superación de la metafísica, aquí en la tierra. Pero ellos están solos, cada uno desnudo, de palabras, acción y vestiduras en algunos casos. ¿Qué hay del erotismo en soledad? Una irredención, repetición ilógica, desconcierto del cuerpo. Queda solo la reiterada melancolía, el invierno, la lluvia, esa sensación de angustia ante el silencio, en donde queda la voz estruendosa de la conciencia recordándonos el pasado, el infortunio: «Mi soledad la conozco mal». Continuidad, costumbre, agonía: nacer muriendo. Sísifo, don Juan, y un actor de teatro, he ahí los hombres más absurdos, decía Albert Camus en *El mito de Sísifo*. El primero reía, el segundo revivía en cada nueva relación su esperanza, el último, de fama efímera, de existencia pasajera, era sin duda el más falso de los absurdos para el filósofo francés.

Esta es quizá una atrevida lectura de la obra *Pavesas*: no son simples hombres, son actores de teatro de carne y hueso quienes representan una obra que, en su búsqueda interna a partir del material literario de Samuel Beckett, halló el absurdo en la desnudez total del rostro, del escenario, y al condenar a unos jóvenes actores a reencontrarse con sus abismos, inhumanos y animales, erotismos desvencijados, cuerpos hechos fragmentos, condenados a no reconocerse en un espacio intemporal.

Nada cambia durante la obra, los vestuarios, tan móviles como sus enterezas. Qué une a todos los actores, representantes del absurdo, que convierte a esta obra en teatro: el que su conciencia y su rostro se hacen uno.



De monstruos y martirios o El monólogo del funesto desquicio

Por: Julio Der Nasca

Aunque es un monólogo, en la obra hay tres personajes, que son a su vez tres artistas: pintora, pianista y actor que se unen desde la intensa poesía.

Desde el inicio del tejido dramático que permite el teatro, se va a crear una obra, de una estética simbólica, enternecedora, espantosa (bella, como tragedia, por lo sincera e inteligente en su composición); hay pintura, la sala va a oler a pintura, se van a escuchar estornudos del público, se va a ver a espectadores con pañuelos en la moquera, y en el centro del escenario, al monstruo de Tame disfrazado de Jenny, la niña violada y con una máscara-machete que oculta su rostro.

Mientras entran los espectadores, este personaje está suspendido en un silencio desconcertante e incómodo, porque repasa con violencia las caras del público, la música ondea en el espacio, adentrándonos a la Colombia de la obra: una tela blanca manchada por tanto conteo de muertos, tierra y rejas de sangre; que la pintora silente va tiznando a medida que ocurre la acción.

Es clara la problemática de la obra, un evento ocurrido en Tame, Arauca, por el oficial Raúl Muñoz. Sin embargo, el trabajo a la hora de representar este hecho va a adentrarse en la mente del oficial y va a reflexionar acerca de la naturaleza animal del hombre, el monstruo; es un animal fantástico al que se le atribuyó la maldad, la fealdad y la crueldad.

En la obra se ve claramente que el monstruo está entre los animales, es depredador, busca saciar su maldad en las criaturas débiles, como los niños, que son incapaces de toda defensa.

Contrario al héroe que busca contrincantes dignos para dignificarse, el villano arremete contra los más débiles imponiendo su poder a como dé lugar, por medio de la violencia y del escarnio, empero, dicho oficial no es un villano, es un monstruo al estilo de Maldoror, de Lautrémont.

De esta obra podría hacerse un análisis del tipo que Bachelard dedica a la obra de aquel, puesto que también hay una animalidad explícita y unas metamorfosis que van transformado al actor hasta llegar a la condena y no solo en animal, es un monólogo que zozobra entre la danza, el canto, el llanto, la voz de otros personajes, como la de la niña y el subalterno. Pero lo más escalofriante, es que detrás de la monstruosidad hay un afán de ser dios, lo que quiere decir que en el extremo animalismo puede llegarse a superar la barrera del miedo, llegando a la confesión sin reparo ni

remordimiento.

En la crueldad y en la superación del bien y del mal, cuando se tortura y se masacra, hay un deseo individual por imponerse frente a los otros y declararse dueño de la vida y del infortunio y aquí es donde se rompe el lazo con la patria, donde el individuo alcanza la separación con su cuerpo del ejército y se alza a su ley que no es más que hacer realidad todo lo que ha reprimido: sus pulsiones, aberraciones, animalidades.

Lo que no lo hace animal, sino monstruo, es su impulso a hacer el mal, reírse satisfecho, danzar sobre las fosas. Sin embargo, hay un momento que parte la obra en dos: cuando retira su máscara adquiriendo rostro: puesto que cuando se oculta en su machete es un monstruo y en esa animalidad-humana, alcanza la divinidad; cuando adquiere rostro recupera su humanidad siendo condenado, y no puede ver al público por la vergüenza que le da el sentirse desnudo.

Detrás de esta obra hay una recuperación del significado del uso del símbolo para cometer cualquier atrocidad, sea este animal, militar, incluso religioso, o en soledad. La vergüenza y el llanto vienen, cuando ya no está protegido de su rostro, cuando su identidad es descubierta, cuando se reconoce como ser mortal, creo que el dolor no es producto del arrepentimiento, sino de la imposibilidad de ser uno sin el símbolo, o símbolo sin rostro, la incapacidad de cambiar su destino de hombre para ser monstruo o dios.

Hay una temática muy filosófica, psicológica, propuesta desde una estética orgánica y poética que se preocupa por la realidad colombiana para recordar las atrocidades que se han cometido, por parte del ejército colombiano, es una obra que nos llega a la médula del recuerdo, que hace poesía trágica desde nuestra historia y que aun así sigue conservando temas inherentes al hombre que pesan por su universalidad. Muy oportuna para preguntarnos sobre la necesidad del olvido para poder perdonar, o la necesidad del recuerdo para abatirnos constantemente.

Lo que hace a los niños mártires es su recuerdo, pero son mártires de qué, si ellos no pertenecen a ningún grupo armado, ni defienden ideas, me atrevo a afirmar que son mártires de la inocencia, son mártires de la paz, que ha sido manchada en nuestro país, por pintura rosa para contar los muertos, pintura café para simbolizar la tierra y por rejas de sangre, que nos hacen cautivos de la guerra.



Fotografía: Steven Anderson

Desde la Plataforma se centralizan
todas las comunicaciones
relacionadas con la Comuna 10 La Candelaria,
el Plan de Desarrollo Local y
el Programa de Planeación Local y Presupuesto Participativo.

Encuentrenos en la Red

Encuétranos en Facebook,
Twitter y YouTube como:

Plataforma de Comunicaciones Comuna 10
y con #comuna10medellin



La Plataforma es para tu servicio, utilízala.

E-mail: plataformadecomunicaciones@comuna10.co

estrategiadigital@comuna10.co

www.comuna10.com

Jornadas de Vida y Equidad

Este medio es apoyado parcialmente con dineros públicos priorizados por habitantes de la Comuna 10 (La Candelaria) en el Programa de Jornadas de Vida y Equidad de la Alcaldía de Medellín.



Alcaldía de Medellín

Medellín
todos por la vida





Tres hermanas en la cuarta pared

Si las hermanas Giraldo García tuvieran un tercer apellido, este sería: Teatro. Jenny, Laura y Andrea, son las responsables de crear y dar vida —o como se diría en lenguaje radial: de mantener al aire—, el programa *Cuarta Pared*, que se transmite todos los miércoles a las 7 p. m. en UN Radio, 100.4 FM; y que da cuenta de la actualidad de las artes escénicas de la ciudad, conversa con sus principales protagonistas y analiza el teatro local.

Jenny —la hermana mayor—, es comunicadora social-periodista, egresada de la Universidad de Antioquia (2006) y candidata a magíster en Estudios Humanísticos de la Universidad EAFIT. Laura es licenciada en Educación Básica con énfasis en Humanidades y Lengua Castellana, egresada de la Universidad de Antioquia (2013). Andrea es administradora de empresas, egresada de la Universidad de Antioquia (2009) y estudiante de Ciencia Política en la misma institución; además, es especialista en Gerencia Social.

«Nos une el gusto por el teatro y las artes escénicas. Somos, ante todo, espectadoras. A veces intensas, a veces calmadas, a veces juiciosas y a veces dispersas. Pero encontramos en *Cuarta Pared* un espacio para hablar de eso que nos gusta e indagar por esas manifestaciones artísticas que nos mueven pasiones y pulsiones».

Cuarta Pared no es solo un espacio radial. Con rigurosidad y regularidad mantienen sus redes sociales activas, difundiendo los principales acontecimientos teatrales, realizando concursos e invitando a los espectadores a vivir el teatro.

Tan importante como el espacio radial es su blog: programacuartapared.blogspot.com. En este se encuentran secciones como: Voy pa teatro, Artículos, Al corazón de las salas, Archivos y, por supuesto, los audios de los programas.

El equipo de *Cuarta Pared* lo complementan José Ricardo Alzate y Mario Sánchez, quienes colaboran con las hermanas Giraldo García en la

generación de contenidos a través del blog.

Cuarta Pared es un espacio único en la ciudad para la difusión de las artes escénicas. Gracias a la pasión que despliegan estas autodenominadas «espectadoras», se han posicionado como actrices —o actrices— esenciales de la escena teatral de Medellín.



Gran Temporada Local de Payasos

Con el estreno de dos obras y la reaparición de *Al borde*, continúa la Gran Temporada Local de Payasos en Teatro Casa Clown. El certamen que inició en marzo y finaliza en julio, ha gozado ya de un variado repertorio de obras que cada fin de semana ha colmado de público y risas la casa de los payasos en Manrique Central.

La programación de junio está marcada por el estreno de la obra: *Chis chis chas chas*, del grupo Los Hijos de Cowndia; una obra que, a modo clown, intentará contar la historia de la magia, rompiendo los límites entre «lo bueno» y «lo malo».

El colectivo femenino de clown Las Malagueñas, estrenarán la obra *Baila*. Con un lenguaje poético, cómico y transgresor, Clawndia, Saba y Anamiqueta, se reirán de sí mismas y se burlarán de su cuerpo, pero a la vez se dirán a ellas mismas que están vivas.

Para coronar la programación de julio, vuelve la obra *Al borde*, con el Colectivo Teatral Infusión, quienes además son los anfitriones y organizadores de la Gran Temporada Local de Payasos. Codirigida por Nicolás Cambas (Argentina), *Al borde* es el resultado de una exploración de los sentidos y las vivencias de los clowns, llevados al límite. En formato de diferentes cuadros escénicos, el Colectivo Teatral Infusión pone en escena diferentes situaciones cotidianas y las arrastra hasta el borde, siempre en un tono muy cómico. El espectador por su parte se contagia de esta dinámica y también se traslada al borde.

La Gran Temporada Local de Payasos se presenta jueves, viernes y sábados en Teatro Casa Clown, ubicado en Carrera 44 69-71, Manrique Central. Las funciones son a las 7:30 p. m. y los jueves la entrada es libre con aporte

voluntario.

Informes Teatro Casa Clown

Teléfono: 2116570

Mail: casaclownmedellin@gmail.com

Twitter: @infusionteatro



Primer Danzón en La Fanfarria

La Fanfarria, Patrimonio Cultural de Medellín - 43 años haciendo historia.

Vivir el movimiento, las sonoridades y las manifestaciones escénicas, es la nueva programación que tendrá lugar en el Primer Danzón en La Fanfarria en junio. Un espacio para apreciar corporalidades, ritmos, saberes e interpretaciones en torno a la danza y que busca mostrar su expresión artística en un espacio lleno de magia y mucha cultura.

El evento tendrá la participación de diversos grupos artísticos, representados en nueve compañías: Yaryt Roll Project, Libertango, Los Barranqueros del Árbol, Matices, Alquimia, Taps Compañía, La Jarana, Danzalma, con sus montajes de tribal trip, flamenco, tango, folclórica, experimental, tap y árabe.



Estreno de Bernarda Alba

En Pequeño Teatro se realizó el estreno de *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, con el debut como directora de Manuela Muñoz, actriz egresada de la Escuela de Formación de Actores del Pequeño Teatro.

Esta obra, última que escribió Federico García Lorca antes de morir fusilado, es un grito a las pasiones reprimidas de las mujeres. Bernarda, sus hijas y quienes viven con ellas son todas mujeres fuertes que se enfrentan al machismo, a deseos intensos y a los

prejuicios sobre la mujer, propios de la época. La llegada de un hombre a la casa y el revuelo que causa entre ellas, es el punto de partida que Lorca utiliza para dejar al descubierto el mundo interior de la casa.

En esta pieza, el autor condensa todas las pasiones, las rivalidades, las luchas, los amores y los desamores de estas ocho mujeres, y logra inyectar a cada una ellas características tan diversas como veraces.

Para el Pequeño Teatro abordar el tema que propone la obra y ofrecerlo al público a través de un producto que genera entretenimiento, aprendizaje y reflexión, es un ejercicio de responsabilidad social con el cual se afianza en su objetivo de construir un proyecto de ciudad.

Desde este punto de vista, también se constituye en la oportunidad de dar un paso importante en el relevo generacional de la escena teatral, al entregar la dirección de este montaje a Manuela Muñoz.

Sitio web: www.pequenoteatro.com

Twitter: @Pequeño_TeatroM



Nuestros milagros bufos Casa del Teatro

Director: Gilberto Martínez
Temporada de estreno: junio

Dos actores —juglares modernos—, nos informan que en la época medieval y el Renacimiento se representaban en las iglesias y en latín, los milagros basados en hechos bíblicos. Los juglares de la época, en las plazas públicas, en lenguaje popular, hicieron su propia versión. Ahora nosotros, actores-juglares, basados en esas representaciones en forma de parodia, les traemos *Nuestros milagros bufos*. Les mostraremos nuestra crédula visión de la resurrección de Lázaro, la moraleja del tullido, el sordo y el cegato perro, una original y actual concepción de una fábula antigua: en la piscina de Betsaida, y la actuación magistral del arcángel San Gabriel, además de *El milagro en la muerte de San Francisco de Sales*, documentado en las páginas de internet.

¡ La suerte está echada !

Pronto llegará la

