

Papel  
ESCAENA

# MEMORIA DE PAPEL

# RELATO DE VIDA

HELIOS FERNÁNDEZ

Mi nombre es Helios Fernández, yo nací en Barcelona, en España, en el año de 1940. En el año de 1955 llegué a Cali, pues por ciertas circunstancias del trabajo de mi papá, nos trasladamos de Barcelona a Cali. Yo llegué a los 14 años, con la intención de continuar mi bachillerato, porque en España lo había dejado interrumpido. En España, había tenido desde muy pequeño relaciones con el teatro. Mi papá fue actor aficionado, fue cantante de ópera; aficionado, porque nunca se dedicó a eso, pero realmente era muy bueno. Entonces nosotros íbamos al teatro todos los domingos, es decir, para mí el teatro era mucho más cotidiano que el cine, por ejemplo.

Yo hacía teatro porque nací condenado. Cuando necesitaban un “pelado”, lo mismo mis hermanas, cuando necesitaban niñas para una obra de teatro, allá íbamos a dar nosotros. Quizá el recuerdo más temprano que tengo yo de niño es a los 3 años que salí



al escenario por primera vez haciendo una zarzuela que se llama *La rosa del azafrán*. Mi papá hacía un personaje que era un militar retirado con psicosis de guerra y ya de viejo le daba por jugar conmigo a los soldados, conmigo no, con el personaje. Entonces me daba un palo y me ponía un sombrero hecho con un periódico y empezaba a darme instrucciones: “¡Firme! ¡Paso al frente!”, esa fue la primera vez que subí al escenario.

A mí me gustaba mucho. Yo recuerdo que el público nos tiraba plata al escenario, monedas; eran moneditas, era muy rico. Y el segundo recuerdo que yo tengo así temprano, yo tenía, no sé ... 8 o 9 años, y fue con la famosa cantante de ópera Monserrat Caballero, quien en aquella época era una muchacha que estaba apenas empezando en el canto. En el teatro donde mi papá trabajaba que se llamaba *La cooperativa de tejedores a mano* montaron *Madame Butterfly*. Al final de la obra, cuando se marcha el militar norteamericano, sale el niño que han tenido ella y el militar. Y yo decía: Mamá, mamá. Era Monserrat Caballero, quién iba a pensar, que al cabo de los años se volvería quizá la soprano más importante de todo el mundo. Al llegar a Cali, yo recuerdo que mi papá que fue muy, muy inteligente, me dijo: ¿Usted qué quiere hacer? Yo tenía 14 años. ¿Quiere terminar su bachillerato? y ya yo había oído de la Escuela, porque Enrique Buenaventura llegó en el año 55 o 56 a Cali a organizar la escuela de Bellas Artes. Yo ya había leído

en algún periódico, una invitación para matricularse en la Escuela. Entonces yo me tiré un aventón con mi papá, y le dije: “Mire, a mí en lugar de terminar el bachillerato me gustaría estudiar en serio la actuación”. y entonces mi papá “me cogió la caña”, pues en aquella época estudiar actuación era para el criterio de mucha gente de aquí, una cosa lateral, había que hacer primero el bachillerato y después la universidad y la actuación pues por los laditos, y si le gustaba mucho, pues por las noches. Pero como en España la carrera del actor, era ya una carrera tan reconocida y tan importante y necesaria como ser médico o ser ingeniero, pues mi papá entendió que yo estaba optando por una carrera. Él dijo: Bueno, entonces no haga el bachillerato, mejor métase a estudiar actuación, si es lo que le gusta. Y me salvé de eso. Yo era malísimo, malísimo estudiante en Barcelona, porque no me gustaba lo que me ponían a estudiar. Después en la Escuela, no es por dárme las, yo fui de los estudiantes más juiciosos, más estudiosos, porque me apasionaba lo que empecé a estudiar, me gustaba mucho estar en los ensayos.

Ya desde esa época hacíamos montajes en la Escuela. Recuerdo que llegábamos a las 6 de la tarde y salíamos a la 1 o 2 de la mañana, porque después de las clases que eran de 6 a 9, teníamos el grupo experimental de la escuela que se llamaba *Tebas - Teatro Experimental de Bellas Artes*. A los alumnos más avanzaditos de cada curso los ponían a hacer montajes y el montaje era por fuera del horario de clases.

A esa hora subíamos al cuarto piso, donde queda ahora creo, la biblioteca, al salón nuestro de ensayo. Allá nos quedábamos hasta la 1 o 2 de la madrugada y cuando había ensayos generales hasta las 3 o 4. En esa época yo tenía como unos quince años.

Entrar a la Escuela era muy fácil, hacíamos unos ejercicios para que los profesores nos conocieran, pero no había ningún filtro, había muy poca gente que se decidiera por este oficio. De los profesores de la época recuerdo a Enrique Buenaventura, por supuesto, él era el director de la escuela, Octavio Marulanda que era el subdirector. Él después del teatro se dedicó a la investigación folclórica, trabajó creo que con el Ministerio de Educación. Era nuestro profesor de historia del teatro y también de expresión corporal, era un señor muy gordo, pero se sabía una serie de ejercicios. Recuerdo a Marino Vidal que fue profesor nuestro de esgrima. En aquella época, estudiábamos esgrima porque pues de vez en cuando se montaban obras del teatro clásico español, obras de capa y espada que llaman, entonces tocaba darnos espada y había que saberlo hacer y no sólo por eso, sino porque la esgrima es una disciplina corporal que ayuda a conocer el cuerpo.

Miguel Mondragón que era compañero nuestro de estudio, y desde muy temprano mostró unas habilidades muy grandes para la pantomima, era nuestro profesor de pantomima y de expresión corporal. Ya después, en los años 62, 60, 61, vino el profesor de pantomima Jean Marie Binoche, el papá de la afamadísima actriz Julieth Binoche. Él fue nuestro profesor de expresión corporal durante, no sé, 3 o 4 años, fue un

profesor excelente. El profesor Escobar nos daba técnica de la voz. Él fue el que nos preparó para aprender a vocalizar, a respirar, a colocar la voz. En aquella época había que estar muy bien preparado técnicamente con la voz y con el cuerpo. Nosotros hacíamos funciones en el teatro Los Cristales, que estaba recién inaugurado y las hacíamos a viva voz, ahí no había equipo de sonido, ni micrófonos, ni nada de eso y hacer una obra allí requería aprestamiento.

Hay dos personas también muy importantes para la historia de la Escuela, Pedro Martínez y Fanny Mickey, Enrique los trajo de Argentina. Enrique participó de todo el movimiento del Teatro independiente argentino de principios de los años 50, él se formó allí, en un teatro muy experimental, en un teatro muy ligado a los problemas de la sociedad, como fue el teatro independiente argentino, de ahí que el modelo que él desarrolló aquí era muy, dentro de esa escuela. Allá conoció a Pedro Martínez que era un actor, digo era, porque murió hace unos años, era un actor con cierto reconocimiento dentro de ese movimiento del teatro independiente y Enrique cuando se vino para acá siempre tuvo la idea de traer a Pedro, pero claro, ¿qué le podía ofrecer? Si en esa época esto era una escuela que estaba empezando a formarse, no había mucha plata, no se le podía ofrecer ya a un señor profesional del teatro argentino, un buen sueldo. Pero Enrique insistió y Pedro se entusiasmó y vino y trabajó con nosotros en muchísimos montajes y nos enseñó a actuar. Posteriormente regresó a la Argentina y al cabo de un tiempo nos dimos cuenta que había fallecido. Con él vino Fanny Mickey que era su esposa, Fanny Mickey tendría en





*Archivo personal de Maria E. Gonzalez*



Archivo personal de María E. Gonzalez

esa época, no sé 26, 27 años, 28 quizá y Fanny Mickey fue nuestra profesora, antes de llegar Jean Marie Binoche, de expresión corporal. Ella culminó su formación actoral aquí en esta escuela, ella era también una estudiante de teatro en Buenos Aires cuando llegó aquí. Con Fanny hicimos muchísimas obras, como la de *Edipo Rey*. Enrique era el director de la Escuela, él hacía montajes con nosotros, pero tenía más que ver con la parte académica y Pedro Martínez era el director del grupo, entonces con él tuvimos muchísimo contacto porque él era el que hacía los montajes.

En esta época trabajábamos muy rápido, yo me acuerdo que montábamos una obra, obras difíciles y complicadas como las que ya he nombrado, máximo en tres meses. Una obra como *Edipo* que era con música, con coros, con ballet, unos espectáculos muy grandes, en tres meses. Obras como *Historias para ser contadas* con dos mesecitos de ensayo, era suficiente. Nosotros trabajábamos muy intensamente, trabajábamos muy duro, muchas horas. Estábamos dedicados de tiempo completo.

Esta era una escuela, entre comillas más o menos tradicional, parecida al modelo de las escuelas europeas con las clases de expresión corporal, lectura interpretada, técnica vocal, esgrima, clases de interpretación que era la base de ejercicios de actuación, al principio con ejercicios que propone Stanislavski y después empezó la era Bertold Brecht. Pero lo más importante, donde se ponía el acento en esa escuela, era en el montaje y había un estímulo que era que los actores, los alumnos más avanzados de los cursos, los más juiciosos, los más disciplinados, los más

estudiosos, íbamos a parar, estuviéramos en el primer año o en el segundo año o donde estuviéramos íbamos a parar al grupo de planta.

Nuestro espacio fundamental de trabajo para las clases de actuación y para los montajes era en el cuarto piso, donde queda ahora la biblioteca, ahí estaba la oficina de la escuela, ahí estaba el vestuario en una piecita que queda al fondo en la pura entrada a las gradas. Subiendo estaba la oficina de Enrique y de Octavio Marulanda y las clases teóricas las hacíamos en estos salones que quedan acá atrás, donde ahora es Artes Plásticas, ahí hacíamos nuestras clases teóricas, nuestras clases de técnica vocal. Utilizábamos realmente pocos espacios yo creo que nos abastecíamos con tres saloncitos y el salón grande del cuarto piso.

Cuando yo entré a estudiar aquí, desbarataron la sala Beethoven creo que tuvo un problema de goteras muy tenaces que fueron acabando con ella y entonces durante muchos años fue una bodega, un galpón, que tenía cantidad de trastos y de objetos y de vainas que ya no se usaban, quedó convertida en un cuarto de los trebejos muy grande. Cuando el espacio de la escuela ya se nos quedó pequeño, y se necesitó para otras actividades, nosotros, con Enrique y los profesores hicimos, en la parte del fondo de ese galpón, en la parte que es bien inclinada, un escenario de madera, de guadua y una cámara de esterilla y ahí ensayábamos. Nosotros ahí hicimos los montajes de las obras de Enrique, que también escribía desde que yo entré en la Escuela. No solamente montábamos las obras de él, pero sí trabajábamos mucho

con sus textos, ahí montamos “los papeles del infierno”, por ejemplo. Nosotros en la Escuela hicimos todos los estilos y todas las tendencias de teatro. Hay una cosa de la cual me siento muy agradecido porque no nos matriculamos en ninguna tendencia, sino que pudimos recorrer varios estilos. Nosotros hacíamos clásicos griegos, montamos *Edipo Rey*, hacíamos clásicos españoles, recuerdo mucho *La discreta enamorada* de Lope de Vega. Hacíamos teatro moderno, hacíamos teatro de corte stanislyvkiano a morir trabajábamos con los sentimientos, con la ilusión del teatro. Después hicimos Bertold Brecht, de este autor montamos *Los 7 pecados capitales*. La primera obra en la que yo participé, fue una obra que escribió Enrique, que se llamaba *La adoración de los reyes magos*. Con esa obra, como era en la época de diciembre, recorrimos todas las iglesias y todos los barrios de Cali, hacíamos esa obra en los zarzos de las iglesias, al aire libre, hicimos 30 o 40 funciones. Para un estudiante recién entrado, entrar montando una obra, haciendo un personaje y además de eso teniendo una relación tan intensa con el público y en toda clase de espacios, era una experiencia formativa muy importante. Nosotros hacíamos muchas veces temporadas de 2 o 3 meses en el Teatro Municipal con el repertorio de la escuela, el repertorio era por lo menos 4. o 5 obras y estábamos los dos meses cambiando de título cada 15 días. Cada semana, hacíamos social, vespertina, noche y por la mañana ya habíamos hecho dos funciones infantiles, o sea que nos echábamos al hombro 4 o 5 funciones cada domingo y durante la semana, pues digamos de miércoles a domingo, hacíamos constantemente vespertina y

noche en el Teatro Municipal. Había muy buena asistencia al Teatro Municipal. Yo me acuerdo que a nosotros no nos pagaban porque éramos estudiantes, entonces eso era parte fundamental de nuestra práctica y de nuestro aprendizaje, pero en muchas ocasiones, recuerdo que como había ido muy bien con la taquilla, entonces la escuela nos hacía una bonificación, nos regalaba una plática. Nos iba muy bien, se hacía un trabajo de promoción muy importante en fábricas, en empresas y venía mucho público. Recuerdo que valía cinco pesos la boleta. Obras infantiles hicimos muchas, pues teníamos un grupo de teatro paralelo al de la Escuela, que se llamaba *Arlequín* y montaba constantemente obras para niños.

Hoy en día en las escuelas... claro han cambiado mucho las cosas, pero esa relación con el público en las escuelas hoy en día no se propicia tanto como se debería propiciar. En la Escuela, hicimos durante la etapa de formación, por lo menos 15 montajes recorriendo todos los estilos de teatro. Hicimos Shakespeare, hicimos *La fierecilla domada*. Y yo salí de la escuela graduado, si yo no había hecho 150 o 200 funciones no había hecho nada. Ahora hay otros intereses y otras dificultades y quizá no hay tanto tiempo para propiciar la relación actores con espectadores y yo creo que es fundamental para la formación de uno como actor. La Escuela siempre fue muy abierta a las experiencias de afuera, al teatro del absurdo, al teatro que proponía Ionesco, a la metodología que proponía Bertold Brecht sin pegarle ninguna patada a Stanislavski, sino que lo estudiamos con mucho ahínco y lo conocimos muy bien. Pero era una escuela

muy abierta a las experiencias teatrales del mundo. Uno de los primeros festivales al que nosotros asistimos fue el festival de las Naciones en París, el teatro Sara Bernard, es un festival internacional, ya en esa época era un festival muy importante y nosotros teníamos conocimiento de toda esa actividad y fuimos invitados en el año 61 al festival de las naciones y éramos un grupo de una escuela abiertos a la experiencia cultural de todo el mundo, por eso mismo éramos ya conocidos en muchas partes, por eso recibíamos invitaciones de ese tipo de festivales y desde muy jovencitos empezamos a confrontarnos con grupos muy importantes. Yo recuerdo que a ese festival de las naciones en París fuimos en el año 61. Llevamos un montaje de Pedro Martínez, un profesor argentino que influyó de una manera muy importante sobre nuestra formación, que montó una obra de Oswaldo Dragún: *Historias para ser contadas*. En aquella época este autor era a nivel latinoamericano, uno de los más modernos, más actuales, que proponía más cambios en la estética teatral de esa época. Enrique montó una segunda versión de *A la diestra Dios Padre*. En esa época nos tocó confrontarnos, aunque el festival no era un concurso, con grupos como el *Berliner Ensemble*, de Bertold Brecht. La crítica calificaba los espectáculos y en cierto sentido había una confrontación. Junto con el equipo de Brecht obtuvimos el primer premio a la crítica, a la mejor crítica; porque el montaje de *A la diestra de Dios padre* ya hacía una cierta recuperación de la estética Brechtiana, pero de una manera muy nacional, muy colombiana, era una obra, que recuperaba mucho ciertos aspectos del espacio escénico de la mojiganga que es una forma de teatro campesino en Colombia,





*Archivo personal de María E. González*



Archivo personal de María E. Gonzalez

una forma tradicional, recuperaba esa forma teatral mezclándole ritos muy modernos de la estética de Bertold Brecht; una obra con máscaras, con una cantidad de elementos que para esa época, yo creo que todavía, para el público europeo y para el público francés era una cosa de una novedad y de una estética que ellos no conocían, y recuerdo que ganamos el premio a mejor crítica. De ahí pa' delante seguimos visitando Europa cada 2 o 3 años que nos llamaban a los festivales e íbamos a los festivales internacionales de teatro. Entonces, aunque era un grupo - en aquella época Cali no era tan grande como ahora- era un grupo de una pequeña ciudad de Colombia, era un grupo con mucho contacto y mucho reconocimiento a nivel del teatro universal. Allá se nos quedó Enrique

cuando terminamos nuestra participación en el teatro de las naciones. A Enrique le dieron una beca de la UNESCO y se quedó en París estudiando, no sé un par de años y aquí nos quedamos con el grupo, creo que lo reemplazó Pedro Martínez y nos quedamos haciendo montajes. Esa fue la época de los infantiles. Enrique escribía las obras en París: *Ali baba y los 40 ladrones*, *La bella durmiente del bosque*, *El gato con botas*, *Barba azul*, él escribía los libretos en París y nos los mandaba a nosotros y aquí hacíamos el montaje. Estaba haciendo sus años más importantes en esa época como autor dramático y ganó un premio muy importante en la UNESCO, con una obra que escribió que se llama *La tragedia del rey Christopher*.

Para los montajes siempre ha habido poco presupuesto, yo creo que esa no es una carencia de ahora sino de siempre, ¿no? Pero yo no recuerdo que hubiera habido dificultades presupuestales y hubieran tenido que cerrar la Escuela, ni nada de eso. Inclusive yo no me acuerdo si yo pagaba algo, yo creo que no pagaba nada. Después cuando el grupo de planta empezó a volverse un grupo ya con cierto reconocimiento en Cali a nivel cultural, el grupo que hacía los montajes, *Tebas*, necesitábamos de una platica y siempre hubo plata. El vestuario de aquella época, era un vestuario hecho con todos los “hierros,” como dicen los cubanos, lo cual quiere decir que había presupuesto para hacer montajes, pues que exigían una platica y no recuerdo haber tenido dificultades, siempre hubo un presupuesto para abocar los proyectos en los cuales nos metíamos. Claro, no nos pagaban, éramos estudiantes, por ese lado no había gastos, pero por el lado de los montajes, se hacía con todo lo necesario, se hacían montajes ‘que deberían costar un dinerito.

A nivel de Cali, creo, que nosotros éramos el único grupo. A nivel del país, en esa época empezó sus primeras actividades *La candelaria* que se llamaba el teatro *El Búho* y tenían una salita pequeña, en la avenida Jiménez de Quesada. Acababa de pasar por Bogotá un maestro que la gente de aquí y sobre todo de Bogotá recuerda con mucho aprecio y con mucho cariño, era el maestro Seki Sano, que había sido alumno directo de Constantin Stanislavski, japonés. Yo no tuve la suerte de trabajar con él. Aquí en Cali había algunos grupos poquitos, un grupo en Medellín, en Medellín la cosa empezó más tarde. Pero básicamente en Bogotá y en

Cali. En esa época se hicieron los primeros festivales nacionales de teatro, que se hacían en el teatro Colón. Nosotros fuimos creo que al tercero o al segundo festival con el primer montaje de *A la diestra de Dios padre* y había grupos que llegaban al festival, como en el año 58 o 59. ya en esa época había grupos que venían de Panamá, Medellín, de Cali, había dos o tres grupos en Bogotá. Se hacía que el festival fuera muy útil para la formación de uno porque le permitía a uno ver el panorama teatral del país que era pequeño, pero era el panorama teatral del país. En aquella época casi toda la vida cultural de Cali estaba circunscrita de manera muy directa a Bellas Artes, a la orquesta sinfónica, a la coral Palestina, las exposiciones de pintura, los festivales de arte que se organizaban. Hoy en día hay muchas más cosas, hay más grupos de teatro y también hay muchos más elementos distractores como la televisión, por ejemplo, pero en esa época, uno casi no veía televisión. El peso que tenía un grupo de teatro como el de la escuela era muy importante y eso forma un público. Nosotros formamos un público con una actividad muy intensa, si no hay actividad teatral no hay público, pero si constantemente le estás ofreciendo temporadas y giras, llega un momento en que se forma un público. En esa época teníamos un público muy bueno. Yo creo que, si en este momento hay menos público para los espectáculos de teatro, para los conciertos, es porque fundamentalmente la oferta es poca, aunque hay muchos otros factores. En aquella época también éramos mucho más visitados por compañías extranjeras, aquí venían compañías argentinas, españolas, de zarzuela, de ópera, había una propuesta para el público más intensa y muchísimo más

continua y variada. De pronto los problemas económicos de la gente no eran tan graves como lo son precisamente en este momento. La gente tenía más platica para ir al teatro y nosotros siempre hicimos un teatro a bajos costos, que permitía que una persona, un obrero o un estudiante viniera al teatro y comprara su boleta, había precios así de los que no se pueden ver ahora, por ejemplo, en un festival iberoamericano que es un evento muy costoso.

Yo entré a la Escuela como estudiante, luego fui profesor y por último fui su director por un tiempo. Cuando terminé mis estudios, que duraron cinco años y me gradué, entré a trabajar como profesor, como no había profesores, había muy poquitos, pues los alumnos que nos íbamos graduando, digamos los más avanzados pasábamos directamente a ser profesores de la escuela. Yo fui profesor de la Escuela durante muchos años, lo mismo Luis

Fernando Pérez, Gilberto Gómez, Aída, Ana Ruth Velasco. Yo aprendí a hacer escenografía, yo aprendí a manejar luces y todo eso, porque nosotros teníamos que hacerlo todo.

Entonces yo por las tardes me iba a “carpintiar”, a hacer las escenografías de las obras con otros compañeros, con un tramoyista que teníamos, con Enrique, y a dar martillo. Nosotros hicimos el primer escenario giratorio que me acuerdo hubo en este país. El segundo es el del teatro *Fundadores* de Manizales. El primer escenario giratorio lo hicimos nosotros con Enrique y con un hermano de Enrique que ya murió, que en paz descanse, que era físico, profesor de la Universidad del Valle y él nos hizo todos los planos y nos diseñó el escenario. Eso lo hicimos para *La discreta enamorada*, una obra muy bella de Lope de Vega.

Y Enrique concibió la obra como cajita de música que se daba vueltas e iba mostrando las distintas imágenes. Construimos un



Archivo personal de Maria E. Gonzalez

escenario giratorio para el teatro Municipal, y eso terminaba una escena y sonaba una música y daba vueltica el escenario, se iba

un montaje muy ... Yo tengo recuerdos muy gratos de ese montaje, aprendimos mucho.



*Archivo personal de María E. Gonzalez*

llevando los personajes de la escena que acababa de terminar y nos iba trayendo a los otros personajes, con otra escenografía, fue

Yo era profesor, primero de actuación y poco a poco me fui convirtiendo en profesor de montaje, fui aprendiendo, desde el ejercicio

de la dirección teatral y terminé montando obras en el TEC. La primera obra que yo monté fue una infantil que llamaba *El espantapájaros que quería ser rey*, fue la primera vez que me confiaron un montaje con los actores del *Teatro Experimental de Bellas Artes* y la segunda obra que monté, no porque yo la haya montado, porque en realidad a uno le daban la confianza, y le decían: “Bueno, Helios este montaje lo va a hacer usted”, pero en realidad uno trabajaba respaldado por un equipo, desde esa época hacíamos un trabajo muy colectivo. Yo dirigía los ensayos pero estaba bajo la supervisión de Enrique y de los otros profesores; constantemente nos reuníamos, discutíamos lo que había pasado en el ensayo y preparábamos el ensayo de la próxima semana y digo no porque la haya dirigido yo, pero fue un éxito muy grande, porque la obra que yo monté fue *Ubu Rey* de Alfred Jarry y significó una ruptura muy fuerte con todo el teatro que veníamos haciendo nosotros, porque pues era una obra como con los terrenos del teatro del absurdo, además de eso *Ubu Rey*, es la historia de un dictador. Aquí acababa de caer Rojas Pinilla, entonces la gente relacionó mucho la intención de ese montaje, que desde luego la tenía, con toda la época de la dictadura militar que acaba de caer. Por esos factores, tanto a nivel del estilo de teatro que nosotros hacíamos y a nivel también de un teatro que empezaba a meterse en los problemas políticos y sociales del país, esa obra resultó como la iniciación de una nueva etapa de espectáculo. Yo fui profesor hasta la desvinculación de varios de nosotros por problemas de censura, si se puede llamar de esa forma. Nosotros nos buscamos nuestro propio destino, no éramos ningunos

inocentes, sabíamos que empezábamos a hacer ciertos montajes y ciertas obras que empezó a escribir Enrique cada vez más críticas y más relacionadas con el momento social que sé estaba viviendo y claro, eso llegó a un momento, en que las autoridades, las autoridades del gobierno y las autoridades culturales del país, de Cali digámoslo, como el gobernador, la secretaría de educación, pues empezaron a ver ese trabajo que nosotros hacíamos como con malos ojos. Éramos un grupo profesional subvencionado por el Departamento, cuando nos volvimos profesionales, cuando éramos el grupo de planta de Bellas Artes, teníamos sueldo pagado por la gobernación, éramos la *Compañía de teatro del Valle*. Entonces claro, por un lado, ellos nos subvencionaban y nos financiaban y, por otro lado, nosotros hacíamos un teatro muy crítico de las estructuras sociales y políticas del país y de América Latina. Pues claro, llegó un momento en que hubo un corto circuito y dijeron que sigan hablando de lo que quieran, pero que se subvencionen ellos mismos. Entonces, primero cancelaron el grupo y después poco a poco fuimos saliéndonos de la actividad de profesores de la escuela porque claro, el conjunto seguía. Entonces, eso por un lado fue muy malo porque nos quedamos en el aire, pero, por otro lado, fue muy bueno porque aprendimos a vivir de nuestros propios medios y de nuestra actividad teatral y ya sin las restricciones de ser un grupo oficial pues pudimos dedicarnos mucho más a la tarea de desarrollar un teatro que tuviera una incidencia en la vida social del país.

Yo creo que la obra que rebosó la copa fue una obra de Enrique que se llama *La trampa*. En





*Archivo personal de Maria E. Gonzalez*



*Archivo personal de María E. González*

esa época invitamos a Santiago García que ya era un director muy importante, y también de un teatro con las mismas tendencias nuestras, un teatro crítico. *La Trampa* es la historia de un dictador centroamericano especialmente terrible. En esa época, yo me acuerdo que fueron los primeros bombardeos

a Marquetalia. El problema de la guerrilla en ese momento era muy crítico y recuerdo que recibimos una carta del gobernador de turno explicándonos toda la circunstancia política por la cual estaba pasando el país y terminaba la carta diciendo que él pensaba que no era conveniente que nosotros estrenáramos

la obra, que no la habíamos estrenado, estábamos en los ensayos generales y alguien de la gobernación la vio pues y le explicó al gobernador, entonces nos llegó esa carta y nosotros nos metimos en el problema, bueno si hacemos eso o estrenamos nuestro montaje. Inclusive nos cortaron el apoyo económico y nosotros decidimos que la obra la estrenábamos fuera como fuera. Como no teníamos plata hicimos como hacemos ahora con las improvisaciones, nos metimos en vestuario, en la utilería y reciclamos una cantidad de cosas que teníamos allá y estrenamos la obra, en el teatro Municipal. Ese era nuestra casa, nosotros hacíamos temporadas larguísimas en el teatro Municipal, ensayábamos, ya en la etapa profesional siempre en el teatro Municipal, esa era nuestra casa y allá la estrenamos en contra de la voluntad del gobernador, y lógicamente al cabo de unos días nos llegó la noticia de que nuestro grupo quedaba cancelado.

Después hubo montajes en el mismo sentido, con la misma tendencia, llegó *Los papeles del Infierno* y nos dedicamos a la tarea de concentrarnos mucho más en la tarea de hacer un teatro nacional, un teatro muy ligado al devenir histórico del país.

Estuve mucho tiempo alejado de la escuela de Bellas Artes, aunque nosotros siempre le guardamos un gran afecto porque aquí nos habíamos formado, aquí nos habíamos desarrollado hasta que llegó el momento de irse y de volverse un tanto independiente. Después nos llamaron para que organizáramos la escuela la Universidad del Valle, allá estuvimos. No sé, en el año

86, 85, pues ya estando yo de profesor en la Universidad del Valle, en el plan de teatro, me llamaron para que volviera a la escuela, y en ese momento pues me volví a vincular, me salí de la Universidad del Valle, me fui de allá y me dediqué a la dirección de la escuela y al montaje del bachillerato artístico en Teatro, que hay, entonces hasta el 89, 90.

Cuando yo entré aquí a trabajar había un plan de estudios tradicional con algunas diferencias con el plan académico, pero básicamente lo mismo. El cambio más grande, y en eso pues algunos le dan crédito a Gloria Castro que fue la que me metió esa idea en la cabeza y me puso a pensar en eso, fue la implementación del bachillerato. Ya estaba funcionando el bachillerato en ballet y ella me habló de eso y me propuso que pensara en esa posibilidad de implementarlo en teatro. Conversamos mucho con ella y Domenicci y yo me llegué a convencer de que era importante la implementación de un plan así, de gente que entrara a estudiar teatro desde muy temprana edad y que su formación no fuera una formación en lo artístico exclusivamente sino que las materias académicas del área del bachillerato organizadas dentro de un plan con cierto criterio, muy orientado a la formación artística, podía ser una cosa muy provechosa, de hecho los resultados que ya se veían en la escuela de ballet, en el bachillerato en danza, eran ya resultados muy importantes. Yo creo que ese fue el cambio más grande, la implementación del bachillerato, pero yo recuerdo que el otro plan continuó, es decir, no se quitó un estilo de formación para implementar otro, sino que por lo menos durante un tiempo se mantuvieron

las dos modalidades porque había gente que estaba estudiando su bachillerato en otro lado y de todas formas quería y necesitaba de una formación actoral, entonces para qué obligarlos. Yo creo que ese fue el único cambio significativo que implementé en la escuela y yo veo, ya después de 10 años de ver su desarrollo que eso ha dado resultados y ha tenido la importancia, y se ha mantenido, seguramente con cambios grandes en el plan de estudios, porque uno va cambiando y la educación va cambiando, pero se ha mantenido lo cual quiere decir que ha dado buenos resultados.

Después me retiré porque compromisos adquiridos en Bogotá me obligaron a dejar la dirección de la Escuela. No, realmente ya yo estaba trabajando más en Bogotá. Yo dirigía la Escuela, pero constantemente viajaba a Bogotá. Llegó un momento, en que yo me hice una pregunta de esas tontas que uno se hace y ¡ah! Aunque yo daba clases e hice algunos montajes, el trabajo burocrático de la escuela le quitaba a uno mucho tiempo. Entonces un día me hice la pregunta: “Bueno, yo soy qué, ¿profesor, burócrata, director de una escuela lleno de reuniones o soy actor?” Y yo mismo me contesté la pregunta en la segunda instancia y dije: “No, yo me voy a dedicar a actuar, eventualmente yo puedo enseñar, puedo tener un taller, puedo dar clase, porque me gusta mucho esa actividad, pero fundamentalmente yo me voy a dedicar a actuar. Entonces ya en esa época yo estaba trabajando mucho en Bogotá. Me fui a Bogotá y renuncié a la Escuela, y desde esa época mis relaciones con la enseñanza han sido muy poquitas, he dictado de pronto talleres, pero así un ejercicio de profesor como el que yo

tuve durante muchos años, no lo he vuelto a tener.

Me dediqué a actuar y sobre todo en televisión que es donde más posibilidades de ser profesional y de vivir del oficio hay, pero claro yo he seguido haciendo teatro. Menos que antes porque las posibilidades no son tan amplias como cuando formas parte de un grupo estable. Yo en el TEC dirigí muchos espectáculos, muchas obras, no solamente yo, yo recuerdo que, en el TEC, yo le llamo la época de oro, porque ya nos habíamos formado como directores unos cuantos, y entonces el TEC contaba, claro siempre su director general fue Enrique, pero en el TEC dirigía Fernando Pérez espectáculos, dirigía Danilo Tenorio, dirigía yo. Entonces ese momento en el TEC fue muy rico porque pues cada director tenía, aunque estaba dentro de una estética que el grupo había implementado, cada director de todas maneras tenía un estilo propio y unas concepciones del teatro y de la actuación propias y era muy rico trabajar en montajes con Danilo, uno como actor, Fernando Pérez o con Edilberto Gómez; era una experiencia muy rica y ahí fue que nos formamos en la dirección. Yo he seguido dirigiendo en la medida de mis posibilidades y de las oportunidades que se me han presentado.

La última obra que yo monté de director fue hace unos 4 años en Bogotá, una obra que se llama *Caricias* de un autor español. Porque yo opté por una de esas becas que otorga el Ministerio de la Cultura y me escogieron, me dieron una platica e hice un montaje, qué cosa tan rara, ¿no? Todos los actores caleños, y con gente la mayoría que habían pasado



por esta escuela, Gerardo Calero, con Jorge Herrera que también se formó en la Escuela.

Yo fui un estudiante muy, pero muy feliz, esta era mi casa, yo pasaba aquí la mayor cantidad de tiempo. Yo tengo una formación no solamente en lo artístico sino a nivel de cultura general, yo diría una formación más o menos completa y adecuada para la actividad que yo desarrollo en la vida y no hice el bachillerato, porque decidí desde los 14 años que lo mío era el teatro, pero a través del trabajo en teatro yo fui haciendo mi bachillerato de alguna manera, fui adquiriendo muchos conocimientos sobre cultura general, porque hacíamos un estudio de las obras, si se va a montar de *Edipo rey* y más con un profesor como era Enrique, o como es Enrique, pues no era cuestión de aprenderse la letra y empezar a ensayar; nosotros hacíamos un estudio lo más a fondo posible de lo que era el teatro griego y la tragedia griega y ese estudio pues abarcaba toda la época de los griegos y toda la cultura griega, entonces se aprendía no solamente teatro sino que aprendías historia, aprendías literatura, una cantidad de cosas colaterales. Entonces, por eso mismo, yo fui un estudiante muy feliz porque a mí la escuela me lo dio todo, la formación profesional y la cultura general grande o pequeña que yo pueda tener. Yo me quedo con todo, con todo mi trance por esta escuela.



