

Entrevista con Gilberto Martínez Arango

Ricard Salvat

Ricard Salvat: — Gilberto, ¿por qué no se presenta a nuestros lectores?

Gilberto Martínez: — Mi nombre es Gilberto Martínez Arango. Nací en la ciudad de Medellín y tengo 74 años. Soy médico de profesión, cardiólogo, especializado en México y Estados Unidos. Al mismo tiempo que hacía mis estudios en el Instituto Nacional de Cardiología, entre 1960 y 1965 hice teatro en la Universidad Autónoma de México. Entre el 1963 y 1965 estuve trabajando en el Foro Isabelino que dirigía Héctor Casal, un mejicano muy conocido de quien acabo de comprar sus obras.

R. S.: — ¿Se han editado sus obras?

G.M.: — Sí, dos tomos de sus trabajos teóricos y sus obras teatrales. Las acabo de comprar en México, en la librería de García Márquez. Continuando con mi historia, además de esto fui deportista.

R. S.: — No me diga...

G. M.: — Fui campeón y hasta fui a los

Juegos Olímpicos! Durante este período dejé el teatro. Yo no ejercí medicina, propiamente dicho, porque no quise. Llegué en 1965 a Medellín, cerré el consultorio y me dediqué a enseñar. Fui profesor de la Facultad de Medicina y de la Facultad de Artes del Teatro, simultáneamente. Me jubilé con 66 años y desde los años cincuenta estoy haciendo teatro. Primero empecé con un pequeño grupo experimental de burgueses que había en Medellín, pero al no estar de acuerdo con su director —que ya murió, Sergio M. Echevarría—, fundé un grupo que se llamó El Triángulo, con otro médico, Rafael de la Calle, odontólogo, que también murió. Estoy hablando del año 1956. El primer montaje fue totalmente autodidacta. No había quién se encargara de dirigirlo y me tocó a mi dirigir *Todos eran mis hijos*, de Arthur Miller. Posteriormente voy a México donde hago estudios de teatro en la Universidad Autónoma de México,

y luego en San Francisco en el Workshop Studio. Allí veo unos trabajos de Bertolt Brecht que me impresionan mucho y empiezo a hacer un estudio profundo de Brecht. En 1965 vuelvo a Medellín y fundo la Escuela Municipal de Teatro, que estaba adscrita a la Secretaría de Educación Municipal. Esta escuela duró diez años, porque después fue cerrada por los políticos que aducían que éramos comunistas. En Medellín se catalogó la escuela como algo demoníaco.

R. S.: — Sí ...

G. M.: — Terrible, la unión que se hizo de la palabra «demoníaco» con «comunismo». Entonces cerraron la escuela y yo me convierto en secretario de Educación. Mi labor en aquél entonces era acabar el actual teatro, llamémoslo oficial, de Medellín, que es el Teatro Pablo Tobón Uribe. Yo logro que este teatro, que estaba en obras, se terminara. La Escuela Municipal de Teatro creó una especie de paradigma dentro de Medellín, porque casi toda la gente que está haciendo teatro en la ciudad tuvo alguna conexión con esta escuela. La idea fundamental que tenía en aquél momento era preparar al actor, para poder comunicar lo que uno quiere con más intensidad y con un nivel más alto. Hay que decir que el nivel actoral en esa época era supremamente bajo. Entonces nos toca trabajar con el método Stanislavski, con Grotowski. De hecho con Grotowski hasta nos presentamos ante él cuando viene a Manizales (se entiende en el Festival de Manizales). Participamos activamente de ese teatro de los años 1965-1970, en donde había un teatro profundamente contestatario, político. ¡Nosotros creíamos que la revolución estaba a la vuelta de la esquina! Era un momento muy im-

portante en el teatro porque había dos corrientes: el teatro independiente, de producción grupal, y el teatro universitario. Allí es donde surge la Corporación Colombiana de Teatro y la Asociación de Teatro Universitario, que era de tendencia maoísta, mientras que la Corporación era de tendencia comunista ortodoxa. En la Escuela Municipal de Teatro siempre tratamos de conservar una independencia, a nivel teatral, claro. Así pues, es durante la década de los sesenta cuando hay un gran movimiento teatral. Los universitarios se comprometen y creíamos realmente que el teatro podía servir para hacer un cambio revolucionario. En ese momento llega la revolución cubana, que tuvo una gran influencia en el movimiento universitario. Todo este fervor hace que el fenómeno del teatro colombiano aparezca en los años cincuenta. En Bogotá aparece Seki Sano, ese director de origen japonés que viene de México y que a los ocho meses lo expulsan de Colombia por comunista. Pero deja una semilla muy importante, porque de ella nació El Búho, un grupo fundado por el español Fausto Cabrera. En este grupo también estaban Santiago García, Carlos José Reyes, Dina Moscovici, Carlos Pero-so, Carlos Duplat..., que son en definitiva los nombres clave del teatro colombiano, cofundadores también de este grupo, que han permanecido en el teatro de la ciudad de Bogotá. En Medellín, en cambio, existen grupos poco estables —existe un grupo de teatro experimental que se llamaba El Duende—, y la Escuela Municipal de Teatro que, como decía, fundamos en 1965. Desde Medellín tomamos parte en la Corporación Colombiana de Teatro (participamos en seminarios, vamos a festivales, etc.). Terminada la Escuela



■ De izquierda a derecha: Ricard Salvat y Gilberto Martínez durante la entrevista que transcribimos en estas páginas.
Bogotá (Colombia), 2008.
(Assaig de Teatre.)

Municipal de Teatro empieza un periplo de creación de grupos, pero con poco recorrido: dos o tres obras y nada más, ya sea por problemas económicos o políticos. Mientras tanto yo dirijo un teatro que se llamó El Bubulú, dirijo otro que se llamaba El Tinglado, soy profesor de Teatro en la Universidad de Antioquía. Creamos un grupo importante, que hizo escuela en Colombia, que se llamaba el Teatro Libre de Medellín. La obra que más impacto causó fue *Revolución*. En esa época yo estoy en contacto con Augusto Boal.

R. S.: — ¡Ah! ¡Claro!

G. M.: — Él fue quién montó *Revolución*. Con esa obra participamos en luchas sindicales, luchas campesinas, etc. Otra cosa que me parece interesante remarcar en esa historia del teatro colombiano es la edición que hicimos de la primera revista especializada de teatro.

R. S.: — ¿Cómo se llamaba?

G. M.: — Se llamaba *Teatro*, está agotada actualmente.

R. S.: — Habría que hacer una edición facsimil...

G. M.: — Sí... En esta revista publicamos obras de autores colombianos, como Enrique Buenaventura, Carlos José Reyes, se dará a conocer a Misael Torres, que es el que está trabajando ahora a García Márquez —un tipo muy importante dentro del teatro colombiano. La revista me sirvió para poder decir que hablar del teatro colombiano es una utopía —y en este momento aún lo sostengo—, cuando ahora no tenemos la «orquestrividad» ni hemos tenido el compromiso suficiente para meternos en lo que Boal llamó en su libro, esa «selva oscura», tan amplia y tan tenaz, que es el teatro colombiano.

R. S.: — Tengo la sensación que, sobre todo esta generación que tu nos has explicado tan bien, la habilidad del maestro Buenaventura o de García —que tenían compañía propia—, ha hecho que ellos hayan sido conocidos mucho más de lo que los has sido tú. Tengo la impresión ahora que las cosas se están poniendo en su sitio y que tu teatro está subiendo en dimensión, en consideración. Creo que es importante decir esto. Yo, por ejemplo, como director, no he tenido un espacio, y esto lo he pagado muy caro. Creo que la habilidad es, primero, tener un espacio, luego una compañía y luego poder viajar. Y cuando uno ya no tiene lo primero, depende de los demás para poder salir y ser valorado por la crítica —sea buena o mala—, pero por lo menos uno ya está en los circuitos profesionales. ¿Qué te parece todo esto? Porque, claro, tú ahora estás en Medellín y no en Bogotá, y esto se paga caro, ¿verdad?

G. M.: — Piensa que yo soy un *sui generis* dentro de la gente de teatro de Colombia: un médico que dirige, ¡imagínate! Yo vengo al Festival de Bogotá porque me lo

pago yo mismo, porque Fanny no me invita. Me invitó en las primeras ediciones pero luego estuvimos en desacuerdo..., eso no lo estás grabando, ¿verdad?

R. S.: — [Risas.] No lo cortamos..., es la historia.

G. M.: — Yo he viajado bastante y el centralismo hace mucho daño.

R. S.: — ¡Es terrible! Y precisamente te lo digo, porque yo, al ser catalán, sufro y siento esas dificultades.

G. M.: — ¡Claro!

R. S.: — Y las he notado en ti: tener que estar en Medellín, no tener compañía propia, no poder entrar en los circuitos habituales..., ¡explicanoslo!

G. M.: — Por suerte, desde que creé la Escuela Municipal de Teatro siempre he tenido un grupo que me sigue. Enrique Buenaventura y Santiago sostienen —de hecho sostenía Enrique y ahora también Santiago— que la única manera de hacer teatro es a través de la creación colectiva. Entonces, lógicamente, mucha gente que no lo comparte —sobre todo gente joven de carácter más contestatario—, evita precisamente eso. Yo personalmente coincidí con Santiago en un encuentro de literatura y dramaturgia hace dos años en Barranquilla y le decía que todo lo que he escrito lo he montado, lo he puesto en escena.

R. S.: — ¿Eres director?

G. M.: — Sí, yo dirijo mis obras. Todas mis obras han sido montadas. Todas. Además de montar aquellas obras de otros autores que creo que son consecuentes, desde mi posición política, en la ciudad donde vivo. Sigo sosteniendo que mi teatro ha sido crítico. Piensa que cuando empecé, mi libro de cabecera fue *Drama y sociedad*, de Alfonso Sastre.

R. S.: — Sí, la verdad es que fue un libro clave para nuestra generación.

G. M.: — Fue un libro que me revolvió todas mis vísceras, en aquellos años, 1955 o 1956. De hecho mi primer papel como actor fue en la obra *La sangre de Dios*, de Alfonso Sastre, que sin duda ha sido un autor importantísimo en mi trayectoria. Pero volviendo a lo que me preguntabas con respeto a la identidad: estoy de acuerdo en que el teatro «distinto» tiene que estar presente en la capital. En las discusiones que he tenido con Enrique Buenaventura y Santiago García, siendo muy amigo de los dos, siempre ha habido una distancia en relación a esta problemática. De hecho, hace unos años, hubo un titular que decía algo así como: «Señores del teatro, no somos los únicos». ¡Pero a la práctica, los que estaban en Bogotá, eran los únicos que podían salir!

R. S.: — Absolutamente.

G. M.: — Es más, yo tengo invitaciones más para actuar en Bogotá que eran tapadas y ocultadas por el maestro Enrique, por ejemplo. Él era el presidente del Instituto Internacional de Teatro, estoy hablando de los años setenta. Yo tenía una obra que se llamaba *Las monjas*, que fue premiada por mi actuación en el papel de la madre superiora, en el Festival de Manizales. Hay gente que me dice, yo empecé el teatro cuando vi *Las monjas*, o sea que fue una cosa importante. De todo esto no salió nada.

R. S.: — Yo creo que es el momento de hablar y de reescribir la historia.

G. M.: — La mayoría del teatro colombiano ha notado ese peso. Además, ellos han tenido —no sé si decirlo— políticamente un apoyo muy grande. Muy distinto ha sido para los que no hemos tenido

un partido concreto. Hubo un momento aquí que los partidos eran fundamentales. Después de la Escuela de Teatro yo fundé la Corporación de Teatro India de Medellín, tenía sede propia. Teníamos 3.000 obreros afiliados.

R. S.: — ¡Nada menos!

G. M.: — La Asociación de Usuarios Campesinos, que era la línea extrema, estaba aliada con nosotros. Los grandes partidos nos buscaron porque querían tener de su lado un movimiento cultural fuerte. Yo siempre evité ser captado, pero notábamos las presiones. En nuestra corporación teníamos un público fijo de campesinos y hacíamos representaciones públicas en la desalambra.

R. S.: — ¿Qué es la desalambra?

G. M.: — La desalambra era un terreno que pertenecía a un propietario y que lo cercaba con alambre. Entonces lo que hacíamos era desalambra y los campesinos tomaban el terreno.

R. S.: — Interesante...

G. M.: — Y al tomarlo representábamos teatro.

R. S.: — ¿Podrías hablarnos de las épocas de tu teatro y explicarnos las que tú creas más importantes? Ya sé que es muy difícil, pero piensa que recuperar una historia es muy difícil. Nosotros estamos intentando reescribir la historia. Como en tu caso, hay que decir que ha habido unos valores, sino olvidados, no suficientemente valorados. Sería interesante que nos contases qué has querido hacer con tu teatro y que nos dijeras tus tres o cuatro obras fundamentales.

G. M.: — Desde el punto de vista de director, yo siempre he creído que hay que llevar a escena obras que toquen directamente las situaciones sociopolíticas, es-

pecialmente de la ciudad en que uno vive. Medellín es una ciudad especial dentro del contexto colombiano. Medellín es un hoyo rodeado de montañas, y así también es la mentalidad de los medellinenses; por eso Fernando González es un contestatario en Medellín, es un filósofo que creó un discurso antirreligioso, etc. En ese sentido he sido contestatario con mi teatro, siempre he creído que mi teatro es el político, en el buen sentido del término, como Boal, al cual admiro muchísimo. Si tu ves el proceso de montaje de dirección de *Todos eran mis hijos*, ¡yo le metí panfleto! En ese momento había un contrabando por parte de los senadores de Colombia, entonces en medio de la obra de Arthur Miller introduzco parlamentos que criticaban eso. Esto fue en 1956. Stanislavski para nosotros era una utopía, y todavía sigue como utopía porque lo único que conocíamos de Stanislavski era un librito que se llamaba *Un actor se prepara*, ¡que además era una mala traducción y era pirata! Cuando voy a México para estudiar el teatro me encuentro con Brecht y me meto de lleno a estudiarlo. En aquellos sesenta, Brecht me impresionó muchísimo. Montamos *La excepción y la regla*, que fue fundamental. Montamos *Los fusiles de la Madre Carrar*, etc. Esa fue mi segunda etapa, con una dirección más elaborada. Luego monto *Las monjas*, dándole una fuerte lectura política, a pesar de que me decían que esa obra era anticuada. En el Teatro Libre también montamos obras importantes. Era un contexto en el cual nosotros queríamos expresarnos, dar nuestra opinión, en este caso a través del teatro. Yo sigo creyendo en el teatro que me toca. A mi me conmueve ver a un actor, cerca de mí, que está mostrando una

experiencia de vida... Ese es el teatro que me interesa y que practico. Tanto que mi sala tiene una capacidad para setenta personas, donde se puede mover el escenario, las butacas, etc. Mi gran lucha siempre ha sido establecer una relación entre el espectáculo y el público. He llegado al convencimiento que el problema no es que yo vaya hacia el público sino que el público esté en el espectáculo.

R. S.: — ¿Podrías hablarnos ahora de tus textos?

G. M.: — Es cierto que en un determinado momento veo necesario empezar a escribir mis propios textos dramáticos. Yo escribo en escena...

R. S.: — Casi siempre ha sido así... Shakespeare lo hacía, Molière, Pirandello...

G. M.: — Usted hablaba de la narratología...

R. S.: — ¡Narraturgia!

G. M.: — Me apunto esa palabra, ¡es bellísima! En mis textos actuales hay mucha narración. Entonces, empiezo a escribir mis textos: escribo *Ofelia testimonio*. Todo está basado sobre temas de la actualidad, temas que yo voy recogiendo. Por ejemplo: la obra que he escrito que más veces se ha representado ha sido *La ceremonia*. Ha sido representada en Italia, en Bulgaria..., en Cuba el montaje de la obra lo dirigió el poeta Francisco Garzón Céspedes.

R. S.: — ¡Estupendo!

G. M.: — ¡Fue mi íntimo amigo y se me perdió! Yo escribí esta obra para él. Y él la montó en el Parque Lenin (Cuba). Hace poco que acabo de saber que hay catorce reseñas de esta obra. Yo encuentro el argumento de la obra en un periódico y se podría resumir así: una mujer que se

dedica a la venta de chatarra es hallada muerta. Resulta ser que esta mujer es hija de uno de los grandes millonarios de la ciudad. La gente no entiende porque siendo rica vendía chatarra y es entonces cuando deciden levantar el suelo del piso y encuentran billetes, joyas, etc. Toda la riqueza de la familia estaba allí. Se ve que ella se enamora a los diez años de su profesor de piano y su padre la condena a vivir cuarenta años encerrada y cuando ella sale se dedica a vender la chatarra y guarda toda la fortuna. A partir de esa historia yo hago *La ceremonia*, una obra que yo llamo poema dramático. Otra obra que hago es *Ofelia testimonio*, que molestó bastante a Enrique Buenaventura. Fuimos al hospital mental de Medellín e hicimos una grabación a una señora del centro. Llegan los paramilitares a un pueblo, arrasan con todo y, dice ella, la pican como cebolla. Yo me la encuentro en la ciudad de Medellín porque estaba presa por ser testigo de un asesinato. Le hacemos una entrevista a la señora y a los diez minutos, se desintegra, empieza a balbucear —luego me contaron que en una representación pegó a la directora del manicomio donde estaba. Entonces yo cojo esa historia, salgo en escena y le digo a la actriz, ¿por favor, me quiere contar su historia? Entonces cojo la grabadora y le digo: es que quiero hacer una obra de creación colectiva. Ahora acabo de escribir *El arlequín*, una obra de improvisación...

R. S.: — Para terminar, ¿qué te parece la generación más joven? ¿Qué autores te interesan?

G. M.: — El gran problema de nosotros frente a ustedes, es que nosotros no hemos tenido la capacidad de divulgación del teatro colombiano. Hay un subtítulo oculto del Festival Internacional de Teatro de Bogotá, que dice que es «el mejor del teatro colombiano». Eso es mentira. Es lo mejor de lo que ellos escogen. Pero lo mejor del teatro colombiano es Santiago García, por ejemplo, y no está en el Festival. Yo he sido un pionero del teatro colombiano y mis obras, por ejemplo en Argentina, tienen salida. Y sin embargo, las veces que me ha tenido en cuenta el Festival siempre ha sido para decirme que no.

R. S.: — Sí, sí...

G. M.: — Para terminar, en mi ciudad hay un dramaturgo conocido, es homosexual y trabaja el tema del sexo y tiene unos textos hermosos. Se llama Fernando Zapata. Acabo de verle, porque él es también actor, en un espectáculo que se llama *La loba vieja*, que trata sobre un hombre homosexual a quién le matan su compañero en las calles de Medellín y hace un trabajo físico y estructural bellissimo. Víctor Viviescas es otro nombre joven interesante. Alberto Sierra es otro autor, que fue mi compañero y Premio Nacional de Dramaturgia, que hizo una obra que ha marcado mi trabajo de dirección. Se llama *Me moría*. Está publicada en mi revista de teatro pero claro, mi revista es muy limitada... ¡Para que se vea la revista hay que escribir, editar y regalar! [Risas.]

R. S.: — Muchas gracias, seguimos en contacto.

G. M.: — Gracias a ustedes.