

MEMORIA Y OLVIDO DE URSULA IGUARÁN ENTREVISTA CON JUAN CARLOS MOYANO

Juan Carlos Moyano. Director de teatro, poeta escritor, actor y dramaturgo. Adapta y dirige la novela "Cien Años de Soledad" de Gabriel García Márquez con el título "Memoria y Olvido de Ursula Iguarán" (1991-92 con el Colectivo Cien Años de Soledad) espectáculo que fue un éxito en el Festival Internacional de Manizales en 1991 y en el Iberoamericano de Bogotá en 1992; con él recorrió el país en una gira que se denominó Expedición al Corazón de Macondo.

PE: A la revista Papel Escena le interesa mucho no perder la memoria de esa experiencia tan importante del teatro Colombiano que se hizo a partir del Festival de Manizales "Memoria y Olvido de Ursula Iguarán", nos interesa conocer en primer término cómo se constituye ese Colectivo Teatral Cien Años de Soledad y cómo surge el proyecto?

CM: En 1984 cuando se reinicia la segunda etapa del Festival Internacional de Manizales, alguna gente que procedíamos de diversos grupos, otros que

habían sido excluidos de escuelas de teatro, otros que habían sido descalificados, nos reunimos para dar inicio a la expresión abierta de un sector generacional que no había logrado todavía expresarse en la plenitud de sus expectativas. Entonces nos asociamos libremente, por ejemplo, Misael venía de la Mama, yo venía del teatro Taller de Colombia, otra gente venía de otros grupos y decidimos reunirnos y empezar a trabajar de otra manera.

PE: Hablemos de trabajar de "otra manera", desde luego la época de los

Foto: Javier Paredesio ▼



70 y principios de los 80 fue el momento de auge de la Corporación Colombiana de Teatro y de una manera hacer teatro que definió un estilo o una metodología etc. Cómo asumen ustedes esa necesidad de expresión, cómo lideran ese proceso, y sobre qué planteamientos teóricos y estéticos congregan a la gente?

CM: La mayoría no estábamos interesados en hacer un trabajo que estuviera enmarcado en los preceptos que habían estructurado la formación de la mayor parte de nuestros contemporáneos. Teníamos claro que el problema era de oficio más que de discurso. También estábamos un poco aburridos de la mecánica de grupo y queríamos transgredir esas formas convencionales, entonces decidimos asociarnos libremente sobre la base común de una tentativa de trabajo donde predominara el rigor y al mismo tiempo, la idea era construir una poética a partir de nosotros mismos. Indudablemente nuestro mundo era más poético que ideológico como resolución estética y por ejemplo en Manizales la plaza de Bolívar estaba prohibida, no la habían autorizado como espacio teatral, eso fue

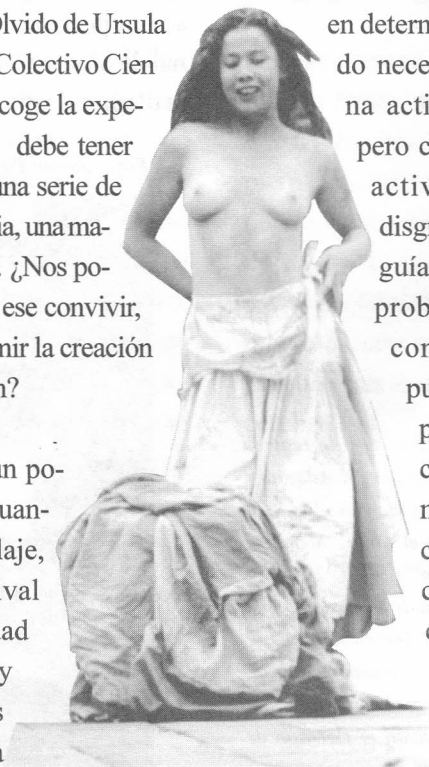
el primer operativo que hizo Ensamblaje, fue tomarse el discurso presidencial, después inaugurar la plaza de Bolívar y prácticamente fundar una tradición que luego durante la segunda época, salvo en los últimos festivales, mantuvo su apoteosis como área, como espacio de expresión abierto.

PE: De todas maneras congregar 24 integrantes en el año 91 para realizar el proyecto "Memoria y Olvido de Ursula Iguarán" y constituir el Colectivo Cien años de Soledad que recoge la experiencia de ensamblaje, debe tener además de lo estético una serie de resultados de convivencia, una manera de hacer de grupo. ¿Nos podrías contar algo sobre ese convivir, 24 integrantes, ese asumir la creación pero también la relación?

CM: Volviendo un poquito a la idea del 84 cuando fundamos Ensamblaje, durante todo el festival mantuvimos la actividad en la plaza de Bolívar y el último día cerramos con una experiencia

que duró 24 horas continuas, donde se juntó además de nosotros, mucha gente de otras partes del continente sobre la idea de hacer un macro espectáculo donde también se incorporara al público y a otros creadores para elaborar una especie de Happening, de performance amplio. Después de eso nosotros continuamos funcionando como Ensamblaje que estaba compuesto por pequeños grupos y creadores, que

en determinado momento, cuando necesitábamos hacer alguna actividad nos reuníamos pero cuando se terminaba la actividad, podíamos disgregarnos y cada uno seguía su rumbo o resolvía su problema económico. Si, como no habían presupuestos y no éramos grupo, nos reuníamos por ciertos periodos, hacíamos trabajos creativos colectivos y luego, cuando llegaban las épocas difíciles o era necesario restituir la individualidad, nos volvíamos a separar y así



mantuvimos 7 años de actividad. Pero antes de Ursula Iguarán nosotros recorrimos este país de punta a punta acompañados o dispersos. Nos hicimos una cruzada desde la Guajira hasta Tumaco, desde San Andrés hasta la Selva Amazónica, por todas partes. Entre otras experiencias, por ejemplo, Misael montó El diablo en Riosucio, yo monté obras en el Carnaval de Pasto y gané premios en Pasto, también yo anduve con un circo que se llamó el “Circo Invisible, donde es posible lo imposible”, también estuve en Manizales en el año 86, con ese circo recorrimos todo el continente para arriba y para abajo, siempre la intención era asimilar cultura nuestra colombiana y latinoamericana en términos populares; involucramos mucho con el sentir



popular, con las vivencias de la gente, con las técnicas digamos clásicas que de manera silvestre la gente seguía desarrollando en las danzas o en la cultura o en ciertos rituales de festejo y nosotros realmente entre el 84 y el 91 hicimos una larga preparación para montar “Ursula Iguarán”, desde un comienzo nos rondaba Cien años de Soledad pero no sabíamos como hacerlo.

PE: ¿Cómo llegaron a presentar este proyecto Ursula Iguarán a partir de Cien años de Soledad?, hablemos desde el punto de vista de la creación, de la lectura teatral de un texto literario y todo lo que implica la traducción de un lenguaje a otro, el imaginario que hay que constituir al respecto, y proponer una lectura de país.

CM: Pues nosotros sólo andábamos en busca de nuestra identidad extraviada, la cual decían que no teníamos; habíamos estado trabajando recuperando danzas, reconociendo folclor, aprendiendo música, necesariamente obligándonos a hacer un tipo de teatro que se salía de la norma tradicional porque

estabamos en escenarios donde nunca antes había llegado el teatro, donde había que inventarse casi todo, aprendimos a trabajar con lo mínimo a nivel de recurso material y con lo máximo a nivel de recurso imaginativo. Desde un comienzo nosotros nos dimos cuenta que Cien años de Soledad nos hablaba, nos expresaba y mostraba una especie de radiograma de lo que había sido la historia del siglo de nuestro propio país y de nosotros mismos, entonces empezamos como a obsesionarnos con la idea pero nunca teníamos los recursos teatrales suficientes para emprender la aventura pero jamás olvidamos la idea, de ser un colectivo nos volvimos una tribu y nos dimos cuenta que podíamos desarrollar trabajos de mas envergadura y de mayor proyección; entonces empezamos a convivir en el barrio La Perseverancia de Bogotá durante varios años y a hacer un trabajo de base con la comunidad, una comunidad muy organizada y con una tradición cultural, porque ese es uno de los pocos barrios con tradición cultural en Bogotá. Entonces nosotros inventamos un circo tal y como es un circo pero no teníamos carpa entonces se llamaba El Circo Invisible, allí la gente no

pagaba a la entrada sino a la salida, pero el trabajo era tan bueno que nosotros, 24 personas, logramos convivir y vivir dignamente trasladando el circo periódicamente de un barrio a otro, de un pueblo a otro, de una ciudad a otra y para mí eso fue como una preparación macondiana de lo que luego sería el encuentro con la novela de García Márquez en términos de creación, mejor dicho, si no hubiéramos vivido todas esas etapas, si no hubiéramos aprendido tantas cosas de nuestra propia cultura, es posible que no hubiéramos tenido la certidumbre y la capacidad de hacer una obra como la de "Ursula Iguarán" en un tiempo tan breve, mejor dicho; el proceso fue muy largo y siempre en ese proceso estábamos persiguiendo esas huellas elocuentes que nos iban como rehaciendo la posibilidad de recordar lo que nunca nos habían enseñado, que estábamos encontrando nuestro camino.

PE: Siendo que la obra llegó de una vivencia y de todo este asunto del circo, ¿en qué momento la eligieron, cómo resolvieron hacer ese proyecto?, luego todas las implicaciones de esco-

ger Cien años de Soledad, porque sabemos que García Márquez se ha negado a que la obra se adapte para el teatro y para el cine, quiere decir que ustedes de alguna manera al abordar el texto hicieron otra osadía y otra irreverencia, ¿no es cierto? ¿Cómo fue ese encuentro creativo con la obra?

CM: Es cierto, realmente nosotros nos encontramos con la novela mucho antes de decidir montarla, aunque sí le teníamos ganas; llegó un momento en el que nosotros nos dimos cuenta que éramos los gitanos de Melquiades. Sí, porque nosotros andábamos con el circo y eso era una locura, eso era

Foto: Javier Pardesio ▼



macondiano, vivir en un circo que no existe porque era invisible, cargar con un camionado de barras, de cuerdas, de trapecios, de pistas, de carpas; vivir como gitanos, inclusive muchas veces nos encontramos con comunidades de gitanos y festejábamos porque nos sentíamos hermanados por la aventura de vivir en espacios públicos, abiertos, a la intemperie, en carpas, haciendo guardias, cuidando las taquillas de los ladrones, luchando con la policía, prácticamente viviendo la realidad del país que es tan pesada; pero a través de la intemperie, nosotros nos acostumbramos a vivir bajo las estrellas. Cuando nosotros nos dimos cuenta que éramos una tribu de gitanos dijimos: “estamos preparados para concretar todas nuestras intenciones escénicas en una gran obra”. Y una tarde en la terraza de mi casa en el barrio La Perseverancia, con Misael, decidimos montar Cien años de Soledad, nos pusimos ese reto personal, “vamos a montar Cien años Soledad” y empezamos a llamar a todos los gitanos, a todos los amigos de nosotros que habían estado formán-

dose en esos años de aventura y que estaban ya preparados para hacer cualquier cosa, sobre todo para resistir arduas jornadas de trabajo, para tener una actitud de renuncia ante la benevolencia que a veces el artista tiene consigo. Yo digo que sin ese entrenamiento de vida, sin esa actitud transgresora, no hubiésemos antes podido llegar a una

Foto: Javier Pardesio ▼



obra como Ursula. Y dicho y hecho, entonces comenzamos a leer la novela en compañía y yo le escribí a Octavio Arbeláez y le hice la propuesta y Octavio me dijo “listo, hagámoslo”, entonces dijimos, vamos a hacer este espectáculo macondianamente, es la

hipérbole, es la exageración, es lo imposible, lo macondiano, lo colombiano, lo latinoamericano es que a veces nosotros somos capaces de hacer cosas que aparentemente se salen de la lógica y de la cordura pero pueden resultar como una opción que metodológicamente mueve otras resonancias pero que igual tiene resultados legítimos; entonces salvo para nosotros y Octavio, para todos era un disparate. Que los derechos de autor, nosotros dijimos bueno esa historia realmente no solo la encontramos en la literatura sino que antes de encontrárnosla en la literatura cuando estuvimos rodando por la costa, la encontramos en Barranquilla, la encontramos en Ciénaga, la encontramos en Fundación, en Aracataca, en la Guajira, porque es que uno en el Caribe se encuentra con referentes que García Márquez transforma en función literaria, pero que realmente han pertenecido a la memoria histórica de la región caribeña, por decir algo; la Virgen de lo Remedios es la patrona de Riohacha y está siempre ascendiendo.

O sea, que García Márquez no había inventado esa historia, sino que esa historia tenía una relación muy directa con la memoria colectiva del caribe nuestro y de la Guajira, entonces nosotros dijimos listo, nos apoyamos en la novela, pero si García Márquez nos pone límites, entonces nosotros también le vamos a decir que no estamos partiendo de algo de él sino de lo mismo que él partió. Sin embargo nunca tuvimos una confrontación directa. Sí la buscamos, nos hubiera sido muy útil para la publicidad pero el hombre nunca quiso entrar. Sin embargo, realmente nunca existió ningún tipo de restricción ni de prevención, mas bien un silencio respetuoso.

PE: De todas maneras en el nombre del Colectivo Teatral, Cien años de Soledad, hay un reconocimiento a la novela.

CM: Ese fue como una especie de malabar legal que hicimos porque ante sus agentes literarios y ante sus editores, nosotros teníamos un problema jurídico si llegábamos a titular la obra "Cien años de Soledad".

PE: Y en cambio en el nombre de la obra hay de alguna forma un reconocimiento de Ursula como la memoria y también como la causante de los olvidos.

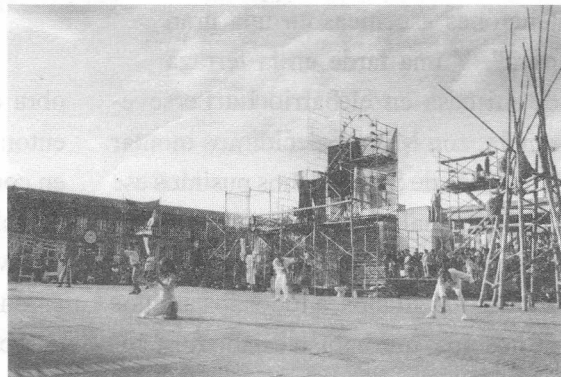
CM: Si, porque nosotros después de estudiar la novela nos dimos cuenta que Ursula era el eje que atravesaba de punta a punta la novela. Si, al principio viva y luego muerta a través de su premonición. Como de todas formas el discurso es distinto, y parece imposible montar la novela, entonces la propuesta mía dramáticamente fue partir de la agnía de Ursula Iguarán y en ese instante pre-morter, en ese delirio pre-morter, que Ursula Iguarán comenzara a recordar y a olvidar todo lo que había sido la saga de los Buendía. Ese fue un discurso dramático, pero también era darle identidad a la propuesta teatral más o menos independiente de la narración literaria que se sostiene básicamente sobre la idea de los pergaminos de Melquiades.

PE: Hablemos de la puesta en escena, de cómo hacerlo en

espacios abiertos, recogiendo materiales muy cotidianos como la guadua, y sobre todo de la interpretación de Ursula hecha por un hombre, por Misael Torres.

CM: Como era algo macondiano, entonces la propuesta era que todo lo que hiciéramos partiendo de la realidad tenía que ser fantástico, exuberante, transgresor; porque García Márquez no se aleja de la realidad, creo yo que esa novela da testimonio de una parte de lo ha sido nuestra historia, inclusive García Márquez es visionario porque los 32 hijos del coronel Aureliano Buendía son asesinados por sicarios, luego de que le señalan con una cruz de ceniza y en buena parte, el pacto de

Foto: Javier Paredesio ▼



paz que hace el coronel debajo de una acacia es el mismo que luego en Corinto hará Carlos Pizarro y la suerte será la misma, es decir, el fracaso, una batalla más que se pierde; la transformación del coronel Aureliano de revolucionario a dictador también es una cosa muy habitual en nuestro continente y en nuestro país. Entonces, primero nosotros queríamos tomar de García Márquez su visión delirante, metafórica y poética. Y segundo, dramáticamente yo planteé, para evitar lo descriptivo y lo anecdótico, hacer una estructura poemática, entonces realmente el espectáculo es un inmenso poema construido sobre la idea de la metáfora, porque la metáfora como imagen le permite a uno sintetizar información y tiempo en pocos detalles, mientras que la prosa por ejemplo exige un desarrollo narrativo mucho más minucioso y más descriptivo. El poema logra encerrar en pocas imágenes un mundo más amplio, más ambiguo, más polisémico.

PE: Y la preparación durante la obra de un dulce de guayaba que tarda en cocinarse lo que tarda la obra y al final huele y es posible compartirlo con

el público, ¿Qué sentido tendría dentro de lo metafórico?.

CM: Es el olor de la guayaba del que habla García Márquez como ese aroma que identifica a nuestro trópico.

PE: Bueno, lo digo es en sentido en que hay cosas que suceden en la puesta en escena que son todo un artificio, por ser en espacio público, por la manera en que se hacen que de alguna manera tiene un ritmo de tiempo real, no es cierto?.

CM: Eso lo calculamos, todo está fríamente calibrado, desde que encendíamos la fogata hasta que ella preparaba las guayabas y eso duraba la obra, mejor dicho, si la obra se demoraba el dulce se quemaba. Ese más o menos era el cálculo de tiempo que teníamos, era algo muy tropical y muy nuestro, si porque de todas maneras era parte del juego que hacíamos. Bueno, pero hablábamos del personaje de Ursula Iguarán interpretado por Misael Torres, entonces como era macondiano, llegó

un momento en el que supimos que era Ursula por varias cosas; porque su desarrollo como actor le pedía un reto mayor, de envergadura, pensamos que un actor hombre puede interpretar con dignidad femenina un papel de mujer; eso era un reto actoral para él, pero también era aprovechar la fuerza, la disposición y la experiencia que él tenía para que la obra avanzara mucho más sólidamente y esto era lo que nos parecía muy macondiano, que un hombre hiciera Ursula nos parecía bastante garciamarquiano aunque eso pudiera provocar u ofender al autor de la novela.

PE: Y luego el personaje de Ursula quieto en una silla que se mece durante toda la obra, mientras hay en contraste tanta actividad a su alrededor, vemos que Remedios se eleva por los aires etc. Ese contraste del manejo del tiempo entre la comprensión y la exuberancia tenía algún sentido en lo poemático que propones?.

CM: Claro, eso mismo que tu dices, nosotros estamos jugando ahí, la novela tiene una estructura en especial.

En este caso en la obra el epicentro, el punto fijo es Ursula y todas las acciones se van dando en anillos periféricos, en círculos concéntricos; y entonces la obra se va desarrollando en círculos que cada vez abarcan con mas amplitud las otras generaciones y los otros personajes. Mejor dicho, ahí Ursula es el centro de la espiral y todo lo que hay alrededor es el desarrollo de los anillos de esa espiral.

PE: Cómo fue el proceso de desarrollo de la obra, de la experiencia que vivieron en Manizales hasta la del Iberoamericano y luego la gira. ¿Cómo se fue ajustando o ensamblando ese montaje?

CM: Nunca cesó de evolucionar. En Bogotá nosotros leímos la novela y yo armé una propuesta, no más. En 28 días y 28 noches trabajando un promedio de 20 horas diarias en Manizales, todos de alguna u otra manera aplicamos lo que en años anteriores habíamos aprendido con Ensamblaje, es decir, aprendimos a funcionar modularmente o sea que nosotros podíamos montar fácilmente 2 ó 3 escenas que luego fun-

díamos. Entonces Misael y yo preparábamos una propuesta, se la exponíamos a la gente y procedíamos al trabajo directo de improvisaciones y de búsqueda; luego, yo recogía esos materiales y proponía la escena y no había tiempo de volver atrás y nosotros teníamos que montar 4 escenas y no podíamos bajarnos de ahí. Ya teníamos una capacidad de autogestión y de movimiento dentro de la escena muy grande, había improvisadores porque de todas maneras el tipo de teatro que habíamos hecho, nos exigía poner a prueba los recursos histriónicos en cualquier momento. Habíamos vivido del trabajo y entonces teníamos las herramientas afinadas y era así, mejor dicho, era como construir una casa, íbamos poniendo cimientos, paredes, vigas, tejas, acabados, accesorios, puertas, ventanas, vidrios y baldosines. Yo en esa época hablaba de que un director era como un maestro, un oficial de albañilería que sabía colocar muy bien los materiales que estaba utilizando. También eso nos evocaba la estructura de los andamios de construcción que estábamos haciendo artesanalmente. Nosotros todos los días armábamos y desarmábamos 80

cuerpos de andamio y ese era el entrenamiento, mejor dicho, el calentamiento, y eso era pesado, era un trabajo de albañiles; la primera vez nos demoramos más de medio día, al final en menos de una hora ya teníamos todo el andamiaje puesto. Esa también fue como una aplicación práctica de la dinámica corporal de la acción física, de eso que en teoría uno tiene en la cabeza pero que en la práctica no deja de ser un trabajo material como cualquier otro, salvo que este es creativo.



Foto: Javier Paredesio ▲

PE: ¿Cual era la propuesta al hacer la gira; usted ya había recorrido el país, incluso otros países, llevar a Ursula, que era enfrentarla a esas múltiples realidades que de alguna manera ella iba también a activar esas memorias en cada sitio donde se visitara, pero no era lo mismo llevarla a Armero recién pasada la tragedia del terremoto, que traerla a Cali o llevarla a la Costa Atlántica: ¿Cuál fue la idea, qué cosas valiosas en contraste ahí y qué contrastes?

CM: Después del Iberoamericano nosotros nos dijimos: ahora vamos a llevar a Ursula por todas partes. ¿Cómo?, vamos a inventarnos la manera.

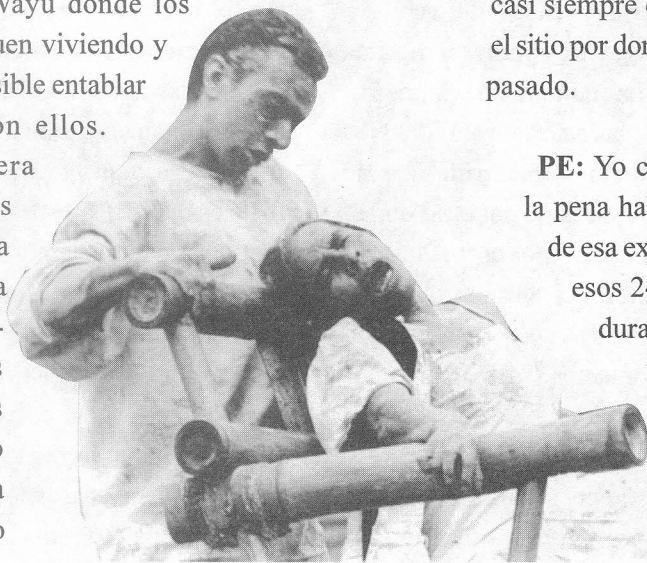
Como la obra tenía un gran formato, no solo era apta para presentarla en parques y plazas, sino que empezamos a pensar en plazas de toros, en estadios de fútbol y en coliseos deportivos. Económicamente eso nos sugería también una circunstancia un poco macondiana porque en una plaza de toros se vendían fácilmente 9.000, 10.000 u 11.000 entradas a precio popular que era bastante significativo, eso nos permitía a nosotros movernos con mucha tran-

quilidad, contratamos un bus y un camión doble troque lo cual es difícil hacer para un grupo normal; pero nosotros realmente tuvimos la buena fortuna de recibir la aceptación del público que nos respondía masivamente, nosotros trabajábamos para mover a la gente, pero la obra misma por su impacto desde un comienzo atrajo siempre un respuesta positiva del público, entonces dijimos: vamos a llevarlo para demostrar que la práctica cultural del trabajo escénico que nosotros hacemos, es una suerte de resistencia espiritual en este país, vamos a ir a todas partes, vamos a ir a instalar nuestra escenografía, vamos a hablar con la gente y vamos a mostrar el espectáculo que también es una reflexión sobre la historia nacional. Nosotros ya habíamos recorrido el país pero no por Ursula sino por otras obras, pero en ese trasegar por el país que no solo comenzó en el 84 sino que mucho antes nosotros ya teníamos toda una red de contactos y de personas conocidas en pueblos y ciudades, eso fue fundamental para hacer la gira, ya teníamos con quien organizar en cada lugar funciones, cada sitio nos permi-

tía organizar la función de manera diferente, en algunos lugares acudimos a empresarios, en otros a entidades diferentes, a instituciones municipales, al ejército colombiano... mejor dicho, siempre en cada lugar encontramos un punto de apoyo diferente y nosotros lo que queríamos era llegar a cada lugar, presentar la obra, pero además hablar con la gente, mirar la danza, en todas partes propusimos un intercambio; por ejemplo, en Buenaventura nosotros presentamos la obra (en el coliseo) pero a cambio de eso la gente con la que habíamos trabajado en años anteriores allá, nos mostraron sus danzas (el currulao), nos mostraban sus presentaciones, nos contaban sus cuentos, nos daban su bebida, su comida y a veces, inclusive había gente que se quería pegar con la caravana nuestra. Todo esto era una especie de infiltración y retroalimentación con la cultura viviente del país. Decidimos ir a sitios neurálgicos no solo de la novela sino de nuestra propia memoria, por ejemplo, en Bogotá empezamos en la Plaza de Bolívar frente al capitolio Nacional que era una especie de alegato con el Congreso de la República,

así eso públicamente no haya sido muy claro, para nosotros tenía ese sentido; Armero significaba mucho porque ese pueblo había quedado sepultado bajo el fango y resulta que el maquillaje de los personajes que nosotros hacíamos era como de arcilla, entonces ahí en Armero cobró un significado especial porque era como si de esa sepultura gigantesca emergieran los espíritus de los nuestros, pues en García Márquez los difuntos y los vivos transitan de un mundo a otro sin que exista inconveniente; dialogan, viven y pasan hacia la muerte o hacia la vida. Eso también es propio de la cosmovisión de la cultura Wayú donde los muertos siguen viviendo y donde es posible entablar relación con ellos.

Armero era para nosotros una metáfora de Colombia y la resurrección de esos personajes del fango también tenía un sentido



frente a la sensibilidad de la gente y de nosotros mismos. Así fuimos por cada sitio planteándonos lo mismo en un momento crucial.

PE: ¿De alguna manera eso incluyó alguna variación en la puesta en escena en cada sitio o era la misma pero se sentía diferente?

CM: Una condición que teníamos era que la obra siempre evolucionaba, entonces yo siempre me pillaba el espectáculo, tomaba notas y luego discutíamos, hablábamos y siempre estábamos involucrando algo distinto, casi siempre otorgado por el sitio por donde habíamos pasado.

PE: Yo creo que vale la pena hablar un poco de esa experiencia, de esos 24 integrantes durante todo este tiempo, algo

debió pasar en el grupo, desde el punto de vista de su transformación, su manera de concebir el hecho estético de la representación teatral a partir de experiencias tan diversas. ¿Qué pasó con toda esa gente, qué relaciones hay?, cómo están Juan Carlos y Misael y hemos hablado un poco de su visión ¿Qué ha pasado, cómo se relacionan, cómo ellos evalúan lo que vivieron?

CM: Realmente a pesar de que las cabezas visibles éramos Misael y yo, todos o la mayoría eran personas muy dedicadas al oficio teatral, muy dispuestas a seguir la aventura, casi todos tenían ya una experiencia anterior y esa experiencia para todos nosotros fue como un referente, yo creo que ahí maduramos, después de Ursula ya no seguimos siendo los mismos y nuestros caminos fueron mas cualificados. No pudimos sostener la experiencia por mucho tiempo debido a que no éramos grupo, no teníamos infraestructura, no teníamos apoyo, entonces era muy difícil a largo plazo sostener una aventura,

sin embargo, de ahí se desprendieron distintos núcleos que continuaron el camino y que hoy en día están haciendo un trabajo destacado; por ejemplo, Javier Montoya y Esmeralda Quintana que se quedaron con parte del nombre de Ensamblaje que se llama "Ensamblaje Teatro Comunidad". Esmeralda era Amaranta y Javier era el coronel Aurelio Buendía, ellos siguieron con su núcleo de trabajo, se dedicaron más a los muñecos y a la música pero igual continuaron su camino; Marta Ruiz, Directora de la Casa de la Cultura y bailarina, ahora está en Italia bailando. Maribel Acevedo, bailarina también, siguió con su trabajo y sigue siendo de mucha cultura y mucha calidad. Guillermo Forero, es escultor escenógrafo quien se craneó todo el dispositivo escenográfico. Víctor Hoyos, otro escenógrafo, en este momento es profesor de diseño de escenografía en Ecuador. Clarita Arica que es miembro del Teatro Tierra. Carlos Gómez que está desarrollando su trabajo en Bucaramanga y Barranquilla. Jorge Giraldo, que es músico, siempre ha tenido una banda Papayera, tiene música de oficio del Combo Nuestro.

También había niños que ahora son artistas y hacen teatro, como el hijo de Maribel, la hija de Esmeralda, el hijo de Marta Ruiz y mi hijo; eran 4 niños en esa época y ahora tienen una relación con el arte y trabajan con ella. Se formaron ahí con nosotros en el vagamundaje de gitanos. Estaba Diego Beltrán, un excelente actor que es narrador de historias y sigue haciendo teatro en Bogotá. Estaba una muchacha guatemalteca que ahora trabaja en el Frente de Danza Independiente del Ecuador junto con José Cáceres. El bailarín Julio Cesar Montaña de Tumaco era otro de nuestros pilares y aportó mucho de la cultura del Pacífico y hoy en día dirige el grupo de Danzas del Pacífico en Tumaco y es investigador y bastante estudioso. También tuvimos la colaboración de Ignacio Rodríguez "Nacho" que compuso parte de la obra, el trabajo musical. Y así ahorita se me escapan algunos nombres de personas que estuvieron y fueron definitivas, Francisco Lozano "Pacho" él está en México, fundó un grupo de teatro y tiene una sede teatral en Ciudad de México y digamos que toda la gente que pasó por

URSULA IGUARAN hoy en día se encuentra trabajando y a partir de esa experiencia cada uno cualificó sus herramientas, tuvo más optimismo en el oficio y fuimos capaces sobre todo de darnos cuenta que los sueños eran factibles de materializarse.

PE: Juan Carlos, tantos años después ¿le gustaría volver a repetir esta experiencia, a rescatarla, queda algo de nostalgia, queda un deseo de recoger la gente, eso que sucede como que la experiencia puede volverse a revivir o simplemente es un capítulo clausurado?

CM: Yo creo que nosotros vamos a terminar volviendo de nuevo a esa obra no porque los temas interesantes falten, no porque el reto de otras obras no nos llame la atención sino porque esa obra sencillamente no ha terminado su experiencia, nosotros todavía no hemos aplicado todo lo que aprendimos en ese tránsito por el territorio garciamarquiano, entonces creemos que todavía esa obra necesita una segunda oportunidad sobre la tierra. ◀