

Ricardo Roque Baldovinos

Entrevista a Dinora Cañenguez, actriz y directora de teatro

Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, El Salvador

rroque@uca.edu.sv

Dinora Cañenguez, actriz y directora de teatro, perteneció a la primera generación que se formó del Bachillerato en Artes, en especialidad en Artes Dramáticas, en El Salvador. Dicho bachillerato fue parte de una novedosa propuesta de políticas culturales impulsadas por Walter Béneke, quien fuera el ministro de educación entre 1967 y 1972, durante la gestión del general Fidel Sánchez Hernández. Dinora perteneció a una generación que vivió directamente uno de los períodos más vertiginosos de renovación del arte teatral en Latinoamérica y que afectó de manera muy viva a El Salvador que, en parte, por una serie de iniciativas impulsadas desde la oficialidad pasó de tener un lugar destacado en el panorama regional, al albergar varios festivales internacionales de teatro y dar origen a una diversidad de propuestas de vanguardia teatral.

Dinora continuó su formación en España y regresó para integrarse a la planta docente del Bachillerato en Artes y participar activamente en el naciente movimiento teatral de vanguardias. En los años del conflicto armado residió fuera del país pero regresó luego de la firma de los Acuerdos de Paz. En la actualidad es la directora del área de teatro del Centro Cultural de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas (UCA). También forma parte del grupo de teatro Moby Dick. Desde su regreso, ha llevado una activa vida profesional que la ha llevado a involucrarse en diversos montajes en calidad de actriz y directora.

La presente entrevista se realizó el 7 de octubre de 2013 en el Centro Cultural de la UCA. Dicha iniciativa se dio en el marco del proyecto “Estética y política: modernización cultural en El

Salvador (1940-1980)” que realizaron los Departamentos de Comunicaciones y Cultura, Organización del Espacio y Audiovisuales UCA, con apoyo del Fondo de Investigación UCA 2012-2013. El objetivo de dicho proyecto era explorar y documentar el período antes señalado como catalizador de los cambios de sensibilidad que estuvieron a la base de las profundas transformaciones que ha vivido la sociedad salvadoreña desde finales de la década de 1970. La entrevista se centró precisamente en ese período, donde coinciden creatividad y renovación en el campo artístico y una escalada exponencial del conflicto en el entorno político y social.

Ricardo Roque Baldovinos: Quisiera que nos hablaras en primer lugar de tus primeros años y de cómo descubriste tu vocación por el teatro, y de cómo influyó en esto el ambiente familiar y el entorno social.

Dinora Cañénguez: Yo llegué al teatro a través de la danza. Mi hermana mayor era maestra, ahora ya está jubilada. Y ella participaba en lo que antes llamaban la función artística, que les daban a los maestros. Yo me convertí en la artista de la escuela. Yo estudiaba ahí mismo y ella nos sacaba en todas las veladas que se hacían, a cantar, bailar, hacer dramas, de todo. A ella le gustaba y a mí también. A mí me da risa porque escenificaban todo. Para septiembre escenificaban el escudo, a mi me tocó hacer de todo, de gorro frigio, de volcán. Era cómico estar entre todas esas cosas, pues, sin darse cuenta uno, eso va quedando ahí, se va empapando. El arte no era ajeno a mi familia. Mi papá, por su lado, tocaba guitarra, le gustaba cantar. Era sastre y, en la noche, la diversión era ponerse a tocar guitarra. Nosotros cantábamos con él, nos enseñaba. Le gustaba mucho a él eso. Todo ese ambiente me ayudó. No tuve ninguna dificultad cuando decidí entrar al Bachillerato en Arte. Yo empecé haciendo danza: danza folklórica y danza contemporánea. Descubrí que me gustaba la danza, era muy buena para la gimnasia, pero no me gustaban los deportes. Tenía miedo de hacerme daño, de quebrarme un pie, una mano y yo cuidaba mi cuerpo porque lo que me gustaba era la danza.

Cuando ya estudiaba bachillerato en el Instituto Francisco Menéndez, se abrió el Bachillerato en Artes en 1969.¹ Una de las materias que ofrecían dentro de las materias de Artes Escénicas era Danza Contemporánea. Entonces me dije: “Bueno, me parece que esto es lo que me gusta.” Vi ahí la palabra danza, dije: “Voy a probar ahí.” Ese era el programa que en ese momentito se tenía. El primer director fue el maestro Edmundo Barbero. A él lo llamaron y estaba funcionando dentro de las instalaciones del Instituto Francisco Menéndez. Donde también fue, ahora no sé qué otro colegio hay ahí, pero antes había estado la Secundaria que le llamaban la Normal España y a la par estaba la Normal Alberto Masferrer. Estaban juntos. Entonces, en ese mismo edificio nos quedamos nosotros ese primer año. Pero, inmediatamente empezaron los problemas. En la mañana, recibíamos las clases normales académicas de cualquier bachillerato, pero en la tarde empezábamos las clases artísticas. Y allí, obviamente, te daban mayor libertad, en cuanto a cómo llegar vestidos. Y evidentemente usábamos ropa de trabajo. Nosotros le llamamos ropa de trabajo a ropa deportiva y para las clases andábamos descalzos. Era lo normal para estar cómodos. De hecho, yo me acostumbré a andar lo más cómoda posible. Entonces eso empezó a ser difícil para la disciplina que se tenía en el Menéndez. Allí se usaba un uniforme mugroso, largo, en ese tiempo en que ya estaba de moda la minifalda y todas las chicas queríamos andar de minifalda. Teníamos que andar enrollándonos la falda. Cuando íbamos a pasar el portón de la escuela íbamos de largo, ya cuando salíamos íbamos de corto. Tal fue el problema, que ya en el segundo año nos sacaron de ahí. Nos mandaron para el pabellón de España, en la Feria Internacional. Como antes la feria era solo cada dos años, el año en que no tocaba feria, todos esos pabellones estaban vacíos entonces se habló nos mandaron para allá.

Ahí estábamos cuando llegó Roberto Salomón como Director del Departamento de Teatro. Y él llamó otros profesores. Porque los primeros maestros que tuvimos fueron don Edmundo Barbero. Colaboraban Ernesto Mérida, en expresión; y un señor de apellido Serrano, que era locutor de la radio, en el área de voz. Miguel Ángel Orellana, el pintor, era quien nos daba la

¹ El Instituto Nacional Francisco Menéndez es la secundaria pública más antigua y conocida de San Salvador. En 1969, inició el programa de Bachilleratos Diversificados como parte de la propuesta de Reforma Educativa liderada por el entonces ministro de la rama de educación, Walter Béneke.

historia del arte. Desde un inicio, íbamos integrando nuestras áreas, teníamos clases tanto de música como de artes plásticas y por supuesto de teatro. Entonces, íbamos integrando todos esos maestros cuando vino Roberto Salomón. Se mantuvo Edmundo Barbero como profesor pero llevó también a otra gente más joven como Gilda Levin, Pedro Portillo y Manuel Sorto. Todos ellos habían estado cerca del Teatro Universitario, en la Nacional, pero eran de alguna forma *amateurs*.² Salomón pidió otros refuerzos de profesores y vinieron Antonio Malonda, Yolanda Monreal (su esposa) y Jesús Sastre.³ También llegan maestros españoles al área de plástica. No tanto para música, pero sí para plástica y teatro. De alguna forma ellos marcaron una gran etapa en nosotros porque Roberto Salomón también era joven, tenía en esa edad 26 años. Y estaba haciéndose cargo de la escuela de teatro.

Todos éramos en la época del sesenta, del *hippismo*. Con el Ministro de Educación Walter Béneke teníamos una gran cercanía. Nos decían que éramos sus hijos. Dentro de la reforma educativa, creó los bachilleratos diversificados. A pesar de que él era ministro, le gustaba estar cerca de los jóvenes. Había creado los círculos estudiantiles que aún se mantienen, pero están en desuso. Está el de San Salvador, el que está ahí por el Zoológico. Durante toda la semana había talleres, mucha actividad deportiva y cultural y los fines de semana había fiestas. Entonces él estaba ahí, casi todos los fines de semana, departiendo con la gente. Como no éramos muchos los de Bachillerato en Artes, nos invitaba a su casa, donde hacíamos fiestas.

En una de esas fiestas fue que dijo: “Yo sé que con el Bachillerato en Artes han creado una bomba de tiempo, que sé que en cualquier momento va a estallar.” A pesar de que nosotros teníamos mucha cercanía con él, esto no quería decir que no fuéramos críticos. Lo bueno es que

² El Teatro Universitario se fundó en 1957 bajo la dirección de André Moreau con la idea de formar un espacio académico de formación teatral. A partir de 1961, se hizo cargo del proyecto Edmundo Barbero, director español que había dirigido antes la Escuela de Teatro y el Elenco Estable de Teatro de la Dirección de Bellas Artes del Ministerio de Cultura en la época de Oscar Osorio. La reforma de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de mediados de la década de 1960, descartó los planes originales de convertir el Teatro Universitario en Escuela de Teatro. A partir de entonces pasó a Extensión Universitaria y debió conformarse con mantener un elenco amateur. Pese a esas limitaciones, el aporte del maestro Barbero al teatro salvadoreño fue de gran relevancia.

³ Por un convenio con el gobierno franquista de España, se facilitó la venida de maestros españoles al Bachillerato en Artes. Los artistas aquí mencionados eran parte de la vanguardia artística española formada principalmente en Francia.

le podíamos decir cualquier crítica. Cualquier queja que tuviéramos, se la planteábamos directamente a él. En ese tiempo, empezaba el movimiento social. Estaban en auge las huelgas de ANDES 21 de junio.⁴ Todo eso ya se respiraba. Los sindicatos iban tomando mucha fuerza.

Nosotros en la escuela de teatro, en primer año, teníamos prohibido trabajar, actuar fuera. En la escuela, se iniciaban los trabajos de actuación a partir del segundo año de teatro. Pero los que ya estaban en tercer año, podían empezar a hacer trabajos de interpretación. Y ahí fue que empezó la actividad política, de ir a una concentración, y colaborar con actos artísticos, como montar, no obras completas, pero sí pequeños *sketchs*. Eso fue durante todo ese tiempo, cuando después de estar acá en el CENAR (Centro Nacional de Artes) y en la feria, nos trasladaron para El Hogar del Niño, para una parte del Hogar del Niño, a Artes Plásticas y Teatro.⁵ Música ya tenía su propio edificio porque no había mucho espacio y porque música necesita siempre tener más aislamiento.

En 1970, tuvimos nosotros nuestra primera presentación teatral. Fue el *Marat-Sade* de Peter Weiss.⁶ En esa obra participamos prácticamente todos los de Bachillerato en Arte, incluidos algunos músicos. Participaron también los de Artes Plásticas. La obra se desarrolla en un asilo, en un manicomio, donde son los locos los que realizan una obra de teatro, dirigidos por el Marqués de Sade, que es también otro loco. O sea todos éramos locos. Participaban todos, los músicos, como Pedro Portillo y Salvador Marroquín. Los referentes de teatro estaban cambiando con la llegada de Roberto Salomón, con los nuevos profesores españoles. La presentamos en lo que hoy es el Teatro Poma, pero en ese entonces era el auditorium de CAESS, porque el Teatro Nacional todavía funcionaba como cine.

⁴ La Reforma Educativa de Walter Béneke fue resistida por el gremio magisterial. La Asociación Nacional de Educadores Salvadoreños 21 de junio (ANDES 21 de junio) lideró una prolongada huelga que está a la base de la formación del movimiento de izquierdas en la década de 1970. Numerosos líderes de la naciente guerrilla, entre ellos Mélida Anaya Montes y el actual presidente, Salvador Sánchez Cerén, pertenecieron a esa organización gremial.

⁵ El Centro Nacional de Artes, mejor conocido como CENAR, había sido fundado antes pero recibió un decidido espacio de formación artística tanto profesional como libre, durante el período de Béneke. El Hogar del Niño es el principal orfanatorio de la capital, está situado en el barrio de San Jacinto.

⁶ El nombre completo de la pieza es *La Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representada por el grupo teatral de la casa de salud mental de Charenton bajo la dirección del Marqués de Sade*, pero es conocida internacionalmente como *Marat-Sade*.

A nosotros siempre nos dieron un eslogan, que era el de ir abriendo puertas para el teatro, para el arte. Hasta hoy en día yo sigo abriendo puertas. Tenemos que seguir abriendo puertas, pero con esa obra como dimos a conocer. Obviamente se tuvo críticas de todo tipo, positivas, negativas etc. ... Pero como teníamos mucha cercanía con Walter Bénéke, él nos mandó a participar en un encuentro centroamericano en Costa Rica, con esa obra. La presentamos en el Teatro Nacional de Costa Rica, que lo conservaban como una reliquia, como un museo. Ahí no se presenta cualquier cosa. Antes de nosotros, se estaba presentando Adolfo Marsillach con el *Tartufo*. Nos invitaron a verlo, desde el “gallinero”, como le dicen en el teatro a las últimas gradas. Pero para nosotros fue lo máximo. Era todo lo que le podés dar a un joven. Estábamos súper estimulados. Nos trataban muy bien. Teníamos el vestuario, la utilería. No llamaban a cualquier persona si siempre. Era un francesa quien nos invitó, era quien nos hacía el vestuario.

Había bastantes estímulos, buenas condiciones, teniendo en que el setenta por ciento de los que iniciamos en el Bachillerato en Artes, venían del interior, pero se ofrecían becas de alojamiento, comida y estudio. Eran becas completas. El primer albergue estudiantil funcionó en el Gimnasio Nacional. Después se pasaron al Círculo Estudiantil. Como yo era de San Salvador, yo tenía beca también, pero era una “beca económica” de cincuenta colones. Pero en mi último año, como quería estar cerca de mis compañeros, pedí que me quitaran la “beca económica” y que me pasaran al Círculo Estudiantil. Como los estudios eran completos, nos quedábamos ahí. Nos daban de comer en esas mesas que usan los militares, pero para nosotros era *chivísimo*. No gastábamos mucho en buses porque hacíamos *autostop*, por eso nos criticaban también evidentemente, porque cada día llegábamos en carros diferentes y eso no era muy bien visto por los otros estudiantes y los que trabajaban en el Círculo, o en el servicio estudiantil. Estábamos súper atendidos y la gente que vivía en el interior no tenía que preocuparse ni de casa, ni de estudio.

R.R.B: ¿Quiénes eran tus compañeros?

D.C.: Entre los que se han mantenido activos hasta la fecha, estaba Ángel Cañas, creo que ahora está trabajando con las Casas de la Cultura o los Espacios de Desarrollo, aunque ya se

jubiló. También Aida Mancía, que es la locutora oficial que ya tiene años de estar trabajando en eso, ella lo único que hizo de teatro fue con el Teatro Hamlet. Otro fue Rolando Meléndez, que hace el personaje del Cipitío, que trabajó en Televisión Educativa. Ellos son de los que salieron del teatro en mi época, los demás unos dejaron de hacer teatro, otros están fuera. Pero de la segunda promoción sí hay gente, como Cristina Flores, que no está aquí sino en México. Hay varia de la gente de esa época que salió a estudiar a la Unión Soviética y, por eso, después no lograron regresar. En esa época, no se podía regresar después de estar estudiando en lo que antes era la Unión Soviética. Entre ellos está el que ahora si está en el CENAR, Homero López. También Fernando Umaña, Filander Funes, Cristina Flores, Alberto Celarié, que se ha quedado también en México y, por supuesto, Orlando Amílcar Flor, quien había salido antes de lo del Bachillerato. Los de la tercera generación son Ana Ruth Aragón, Elizabeth Guzmán, Juan Barrera, Francisco Cabrera y Carlos Velis. Alguno se me debe haber quedado. Yo fui de la primera generación. Me gradúe en 1971. En el 72, me quedé trabajando como asistente de profesores. En el 73, me salieron dos oportunidades: una plaza como realizadora en la Televisión Educativa, porque habíamos recibido un mes de un taller y seleccionaron a mucha gente que se quedó trabajando allí; pero también me gané una beca para estudiar en España, por ser la primer bachiller en Artes Dramáticas. Opté por ir a España.

Yo había estado trabajando de asistente de un profesor que acababa de llegar con un grupo de teatro argentino que vino a presentarse en una muestra de teatro. Roberto Salomón lo contrató para ser maestro, eso fue en el 73. Yo me fui en mayo. Lo tengo bien presente porque alumnos y profesores, me fueron a despedir donde antes era el aeropuerto, en Ilopango. La cosa es que era primero de mayo y la concentración era por El Reloj de Flores, entonces eran las dos cosas unidas. Yo me fui.

Estuve un año en Madrid, lastimosamente igual, después del primer año entró en huelga indefinida la Real Escuela de Arte Dramático en Madrid. Y mi beca en principio era por dos años, pero los estudios allá son por un mínimo de tres años y te dan una beca para dos. A saber cómo piensan que uno va a hacer. Pero todo hay que aprovecharlo. Yo no tenía tiempo entonces

como para decir: “¿Qué hago acá en huelgas?” Así que mi profesor Antonio Malonda me consiguió, a través del director del Instituto de Teatro en Barcelona, que yo pudiera trasladarme allá como alumno libre. No podía seguir porque yo había hecho el primer año. Así que yo podía optar a meterme en clases de segundo y tercer año. Allí hice yo mis dos años. Y así pude entrar, porque entrar a ese instituto es muy difícil. Entonces las revueltas me iban persiguiendo. Cuando yo regresé, porque Roberto Salomón nos mandó a llamar, este nos dijo que estaba haciendo la restauración del Teatro Nacional. Fue a finales del 76. Regresé a hacerme cargo de la subdirección de artes escénicas del CENAR. Y Roberto Salomón pasó al Teatro Nacional. Ya eran profesores Amílcar Flor y Susan Leich. Luego nosotros llamamos a otros compañeros, uno había estado trabajando en Televisión Educativa, para formar el cuerpo de profesores, que en ese entonces éramos como once.⁷ Más o menos casi siempre se mantuvo así el CENAR, con profesores de planta y los asistentes. En España y en Barcelona, como sabía a lo que iba a regresar, tomé un curso para maestros, para enseñanza directamente. Así fue como entré yo al Bachillerato en Artes.

Cuando regresé, la actividad política estaba ya casi al cien por ciento. Había actos políticos y artísticos allí mismo, casi todos los días, dentro del CENAR, que estaba en el Hogar del Niño. Nos llevaron a catear cantidad de veces. Allí había pasadizos, así que cuando iban a catear ya sabíamos cuando venían. Algunas veces hubo unos detenidos, pero se movilizaba la directora del CENAR. El CENAR tenía una estructura peculiar, ya no solo era un bachillerato en artes, sino que ya era el Centro de Nacional de Artes. Tenía una directora general, que era Magda [Aguilar] y luego tenía un director académico, con un coordinador académico y tres directores de cada una de las especialidades: plásticas, música y arte dramático. En ese momento estaban Roberto Huevo, Roberto Salomón y en música estaba [Joseph Karl] Doetsch. Ante cualquier problema, ellos daban la cara por cualquiera de los estudiantes. Muchas veces les tocó ir a sacar gente de la

⁷ Otro de los proyectos insignia del período de Walter Béneke fue el establecimiento de un programa de secundaria difundido por televisión. De esa iniciativa surgió Televisión Educativa que contó con modernas instalaciones para la producción y difusión de teleclases y otros materiales educativos.

cárcel cuando los agarraban. Estaban en el CENAR también en ese tiempo Jorge Meléndez, que fue comandante del ERP, estudiaba teatro.

Era muy normal que nos quedáramos después de las clases ensayando. Pero a veces allí había otro tipo de reuniones. Prácticamente vivíamos allí en el CENAR. Allí estábamos todo el día. Pero sí se sentía que se tenía todo ese apoyo. Cuando las cosas se empezaron a recrudecer, cuando nos sacaron del Hogar del Niño, ya estaba Duarte.⁸ Nos llevaron al edificio que estaba en frente el Mercado Ex Cuartel, el edificio Denver, pero allí solo podía estar Artes Plásticas y los bachilleratos académicos. Teatro nos tocaba recibir unas clases en el local donde ensayaba la Orquesta Sinfónica, y otras en el Teatro Nacional. Eso fue hasta el año 83.

R.R.B.: En este ambiente que nos has descrito, entiendo que había bastante actividad teatral de creación ...

D.C.: Sí, eso era evidente cuando yo regresé de estudiar entre 1976 y 1977. Como ya habían salido varios de los grupos del bachillerato, se habían creado varios grupos de teatro independiente, un término que se creó en España. Había muchos grupos con un teatro muy político, muy social, de agitación. Y se hacían festivales. La Escuela Nacional de Danza era uno de los lugares donde se hizo un festival. Estaban el TGI (Teatro Grupo Experimental), El Tecolote, El Grupo Maíz, El Sol del Río 32 (que antes se llamaba, “Primero al Uno”, que era el salón de clases donde ensayaban). Luego tuvimos que cambiarle el nombre, para quitar todo el lastre político que llevaba ...

R.R.B.: Habíamos estado hablando del panorama de los grupos de teatro, y me interesaría que entráramos al tema. ¿Cómo viviste el proceso de transformación teatral en el país? Tú te formaste en una escuela más clásica, y luego asististe a todo ese proceso de cambio.

D.C.: Todo mi primer año fue de profesores que habían estado en el Teatro Universitario. En la escuela de don Edmundo, predominaba la voz. Así que todo iba enfocado a parlamentos, donde se trabajaba la voz, la dicción. Con Roberto Salomón y los Malonda, es decir los

⁸ José Napoleón Duarte Fuentes, Presidente de El Salvador 1984-1989.

profesores españoles, fue el cuerpo el que tuvo más peso, cuerpo y voz eran inseparables. Nosotros habíamos tenido danza contemporánea, pero casi nunca se llegaba a la parte expresiva del teatro. Cuando ellos vinieron, se metieron materias como acrobacia dramática o pantomima. La expresión oral y dicción ya no estaban separadas. Así como los juegos expresivos y la utilización de la voz ya era parte de un todo. Ya no había división entre una cosa y la otra. Eso causó un gran impacto. Cuando empezamos a trabajar el lenguaje mudo, fue algo que nos costó mucho, tanto a los que la hacían como a los que la veían. Porque íbamos a fuera, a presentarnos ante estudiantes y una de las cosas que les encantaban siempre era la pantomima. Incluso se fueron formando grupos independientes, algunos de ellos habían tomado como su forma de expresión, la pantomima.

R.R.B.: Y entiendo también que por esos tiempos hubo mucho auge de la creación colectiva ... en lugar de la interpretación de un texto clásico ...

D.C.: Sí, eso fue influencia de Suramérica, Enrique Buenaventura y Santiago García estaban trabajando esto. Los profesores españoles que trabajaron con nosotros, antes de llegar al país, pasaron primero por Suramérica. Así que ellos ya venían influidos por eso. Así que también nos metieron la creación colectiva acá. El culto al director ya no existía, ni al autor. La idea era que de un cuento se puede hacer una obra, de una foto se puede hacer una obra. Eso creó polémica, porque muchos entendían que la figura del director se anulaba y no era cierto porque en la creación colectiva siempre tiene que haber alguien que vea el trabajo desde afuera. Todos trabajamos, pero siempre tiene que haber alguien que articule.

R.R.B.: ¿Recuerdas algunos de los montajes colectivos que hicieron?

D.C.: La obra que se hizo para mostrarnos el método de creación colectiva fue *A la diestra de Dios Padre*, de Buenaventura. Esa obra la montó Malonda. El grupo de egresados hacía el montaje, que en algunos casos el grupo creaba o adaptaba una obra. En ese tiempo fue que se puso en boga el teatro de ideas, que se acercaba más al teatro que aportaba Bertolt Brecht, que proponía un teatro más combativo. Se enfrentó a un teatro de los sentimientos. Eran pugnas entre los mismos estudiantes, pero también con nosotros para enseñarnos una técnica, hacían un

montaje. Pero luego el teatro que hacían como estudiantes, se fue convirtiendo en los grupos de teatro colectivo. Por ejemplo, el TEC, que luego se convirtió en el Tecolote. Por ejemplo el grupo Maíz, fue un grupo que decidió repetir el segundo año, porque habían dado dando muchas vueltas, que trabajó mucho la parte corporal, que trabajó mucho con Orlando Flor, que estaba entonces como uno de los maestros de interpretación. Y también la pantomima, pero ya no la pantomima clásica, sino con trabajo corporal, como lo pedía Grotowski.

R.R.B.: ¿Y ustedes discutían todos estos autores?

D.C.: Nos daban separatas. Porque en ese entonces no había muchas formas de información. No había películas ... Como mucho había grupos que venían de afuera. Por cierto ... antes pasaban muchos grupos mexicanos. Pero ya con el teatro colectivo empezaron a pasar muchos grupos de Colombia, venezolanos, argentinos ...

R.R.B.: ¿Los grupos mexicanos eran más tradicionales?

D.C.: Sí, los otros grupos tenían un nuevo tipo de teatro, con el que nosotros nos fuimos identificando. Nosotros conocíamos el teatro más conservador, el que se hacía en Bellas Artes, realmente éramos bien jóvenes, así que todo era de oídas ... Sin embargo, ellos nos criticaban mucho también, los maestros y los alumnos, ya que ellos sabían quiénes eran de Bellas Artes y quiénes los de un nuevo tipo de teatro, que era todo de todo el grupo que entró con Roberto Salomón. Pero nosotros realmente, no habíamos visto muchas obras. Habíamos visto los montajes del Teatro Universitario, del maestro Barbero, o lo que había hecho Eugenio Acosta y otro director de apellido Castro, que estaban en Bellas Artes. Realmente no habíamos visto mucho teatro.

Algo bueno que sí hubo en esa época, y que no se retomó después, era que el Ministerio de Educación organizaba festivales [estudiantiles] de teatro y, entiendo que en estos festivales, se daban becas para entrar al bachillerato, aunque siempre se hacían los exámenes. Estos festivales se hacían en los círculos estudiantiles. Pero la actividad del CENAR se fue opacando. Cuando yo regresé en 1976, ya la polarización a nivel político era grande, incluso en el mismo CENAR. Los grupos estaban divididos, entre los del MERS y los de AES, que respondían a las diferentes

organizaciones políticas [de izquierda], que tenían sus movimientos estudiantiles. Y, los movimientos estudiantiles tenía grupos artísticos. Entonces se sentía mucha más división y polarización, y por estar en un grupo [de teatro] ya te podían catalogar que eras de una línea política.

Cuando regresé, Roberto Salomón me invitó a montar una obra con él, pero yo en ese momento no me quise porque yo quería dedicarme más de lleno a la formación, como profesora y también porque me iba a dedicar más a la parte administrativa. Pero, de repente, me llama el grupo de Sol del Río, que si quería trabajar con ellos, pero había mucha división. Hubo una muestra internacional de teatro que fue en el Cine Darío. En esa muestra, ellos tenían que presentar *Historias con cárcel* (Osvaldo Dragún), una obra muy social, muy política. Se les había ido una de las chicas que trabajó con ellos y me pidieron de favor que sacara el personaje. Ese fue mi primer acercamiento de regreso al teatro, pero de inmediato ya estaba yo estigmatizada. Era como estar trabajando con una organización [política], cuando de hecho yo estaba con el grupo [de teatro] únicamente. Luego decidimos plantear un trabajo de montaje de una obra de Jordi Teixidor que originalmente se llamaba *El flautista de Hamelin*. Pero nosotros, como era usual el cambio los nombres cuando era una adaptación, la llamamos *Ratas y Rateros, o la otra historia del Flautista*. Conservamos toda la estética que planteaba la obra, pero se le hizo la adaptación a la problemática nuestra.

Por el hecho de haber usado escenografía y vestuario, nosotros ya éramos un grupo de teatro “burgués”, porque no éramos un grupo de “teatro pobre”, porque antes todo lo que se hacía era así, se hacía sin nada. Por ejemplo, la otra obra que te mencioné, *Historias con cárcel*, no tenía vestuario [especial], solo una corbata, que un pañuelo, lo que se llama “apliques”, porque esa era el teatro de la época.

Se había entendido mal lo que Grotowski planteaba en su libro *Hacia un teatro pobre* (1976), ya que teatro pobre no se refería a que no debía haber nada en el escenario, sino que el teatro fundamental estribaba en el actor, en su cuerpo y en su voz. Pero nosotros fuimos catalogados de “burgueses”, por el solo hecho de tener una escenografía. Y la escenografía era

solamente una tarima, con decorados, vestuario, y máscaras. De hecho, con esta misma obra, con *Historias con cárcel* y con una infantil que teníamos, cuando se instaló la primera Junta de Gobierno, nos fuimos de gira por toda Nicaragua, en la época de los sandinistas, ya con ese repertorio que teníamos.

R.R.B.: Te pediría que nos ayudes a rastrear cómo llegan a ustedes esas nuevas visiones del teatro. Me decías que tus maestros eran españoles, pero que ellos habían estudiado en Francia ...

D.C.: Uno de ellos, Antonio Malonda, sí estudió en Francia, traía la escuela de Lecoq,⁹ por eso introdujo la pantomima clásica. También introdujo el teatro de la crueldad, de Antonin Artaud, y luego el teatro de creación colectiva. Estos maestros habían estado en esos lugares y traían todas esas tendencias y técnicas. Por otra parte, los primeros festivales internacionales que se empezaban a hacer eran la única ventana que teníamos al mundo. Antes no había temporadas de teatro o festivales donde pudiéramos alimentarnos del teatro que se estuviera haciendo en otras partes.

R.R.B.: ¿Hicieron algún montaje de teatro de la crueldad?

D.C.: No, aquí no. Eso lo trabajé en España. Creo que se iba a empezar a hacer algo, un montaje, pero no se llegó a hacer... Ese montaje que se llamaba *La Serpiente*, con Roberto Salomón lo íbamos a hacer.

R.R.B.: Me llama la atención también la mediación de España, ya sea de tus maestros o incluso de tu viaje, porque España todavía en ese entonces vivía los últimos años del franquismo, pero ya había un movimiento cultural muy interesante.

D.C.: Yo realmente he sido privilegiada, porque estuve en una época muy determinante. Yo estuve allá cuando murió Franco. Pero estudié antes de que muriera. Era la época de *Castañuela 70*, que era uno de los espectáculos que estaba en boga. También de *Els juglars*, en Barcelona. Allí se creó una estética del doble sentido en escena, decir algo sin parecer que lo estás diciendo. Porque, en España, tenían una censura que era fuerte. Antes de estrenar, llegaban a visitarlos dos

⁹ Jacques Lecoq (1921-1999), uno de los maestros franceses de la pantomima.

o tres tipos que les pedían el guión y luego veían la puesta en escena, veían el ensayo. Yo todavía vi a la Núria Espert haciendo Yerma con brasier, cuando el libreto le pide que esté desnuda, pero en ese entonces era imposible. Era terrible ver ese tipo de cosas. Entonces tenías ese lenguaje para decir las cosas en doble sentido. Se presentaba Franco de mil maneras. Había herramientas creativas de sobreponerse a la censura.

R.R.B.: Y me imagino que eso a ustedes los inspiró, porque aquí había cosas que no se podían decir tan abiertamente.

D.C.: Claro. Aquí la censura era de todo tipo: del lenguaje sexual de las obras y de lo político, sobre todo de lo político. Fuimos siempre muy irreverentes. Las cosas se decían, pero, en la búsqueda de un lenguaje estético, no sólo se trataba de decir un discurso político. Por ejemplo, había unas canciones que hablaban sobre la matanza del 32, en uno de los espectáculos de Sol del Río, sin mencionar la palabra matanza. Se hablaba de ríos, sangre y otras metáforas.

R.R.B.: ¿Y eso de incluir canciones en el montaje teatral, me imaginó que era por una influencia brechtiana?

D.C.: Era influencia brechtiana. El uso del famoso distanciamiento, en contraposición a lo psicológico ... para que la gente conectara no solo afectivamente sino para hacerla pensar. Pero era también un lenguaje estético ...

R.R.B.: Tú nos mencionaste también que tu época era la de finales de los 60, del jipismo, ¿fue eso algo que te empujó a buscar tu camino?

D.C.: Sí, llegamos a una escuela donde no había ningún tipo de imposición y estaba de moda el uso de collares y del neón. En las fiestas, no podía faltar la luz negra ni los murales. De hecho el primer afiche que hizo Pedro Portillo todo es con naranjas y verde neón, porque eran los colores de la época. Incluso para la graduación, yo recuerdo que podíamos ir como nosotros quisiéramos.

R.R.B.: ¿Era un ambiente bastante privilegiado, de libertad?

D.C.: Aunque como te digo, recibíamos críticas. En el periódico, a veces salían artículos donde a nosotras nos trataban de prostitutas y a los compañeros de “drogos”. De todo eso nos

tildaban al principio en el Bachillerato de Artes. Luego pasamos a ser cuna de guerrilleros, en los años más políticos.

R.R.B.: Pero estaban sometidos a una disciplina de trabajo bastante demandante, ¿verdad?

D.C.: Sí, era la contradicción. Y se piensa que por el hecho de cómo nos veíamos físicamente no había disciplina, pero yo te he contado cómo nos quedábamos trabajando hasta el final de las clases. Porque cuando hay algo que te gusta y te apasiona, no hay horario. Pero eso la gente lo veía, la parte interna, de la disciplina. De hecho, nos insistían mucho que no llegáramos a despreciar la parte académica, porque si dejábamos eso, no podíamos graduarnos de la parte artística, ya que eso también nos permitía optar a la universidad. De hecho las primeras generaciones salimos con un cartón y con escalafón magisterial, que nos permitía dar la clase educación estética. Era lo que habían previsto. Lastimosamente eso se perdió.

R.R.B. Esa época también era la del rock, ¿cómo la vivían?

D.C.: En el Círculo Estudiantil casi todos los fines de semana había fiestas o si no, las hacíamos en casa de alguien. También salíamos mucho fuera de nuestro lugar de origen. Por ejemplo si alguien era de Santa Ana, nos íbamos con él el fin de semana para Santa Ana. Por ejemplo, nos íbamos a Chalchuapa, a buscar los medallones, algo de jade, de oxidiana. Es parte de los privilegios del arte, que te abre en todos los niveles, descubriendo nuevos mundos. Eso fue muy importante, que nos recorriéramos todo el país. Nunca fue una barrera que no tuviéramos dinero: nos quedábamos a dormir y comer en la casa de los amigos. No viajábamos solos. Y éramos el punto central de todos los pueblos cuando llegábamos por cómo andábamos vestidos.

R.R.B.: Y ¿cómo los veía la gente?

D.C.: Como raros, pero no eran hostiles. Sentían curiosidad. Nos veían como gente extraña. Incluso pensaban que éramos extranjeros.

R.R.B.: Y en tu familia ¿Cómo veían el hecho de que tú estuvieras metida en ese mundo?

D.C.: La verdad, yo nunca tuve oposición. Cuando leían en los periódicos algunas cosas, o cuando yo pedí la beca del albergue [estudiantil], sí hubo momentitos en que se lo empezaban a replantear. Pero tuve suerte que siempre confiaron mucho en mí. Yo era buena estudiante, y eso les permitía mucho confiar en mí. Y luego la posibilidad de tener un trabajo antes de terminar de estudiar, porque ya me habían ofrecido un trabajo, que también me permitiría seguir estudiando. Ese tipo de cosas me fue dando independencia y respeto de parte de ellos. A ellos siempre les gustó mucho el arte, así que ellos iban gustosos a ver mis presentaciones. De hecho tengo dos sobrinos que decidieron estudiar teatro porque me fueron a ver al Teatro Nacional y consiguieron que sus papás les dijeran que sí, porque yo estaba trabajando como profesora en el CENAR. Porque era una profesión que no se veía como profesión ni como un medio de poder sustentar tu vida. Y luego está el aspecto de género. Entrábamos muchas mujeres, pero terminábamos pocas. De hecho en las pláticas te he mencionado más nombres de mujeres que de hombres, porque una vez las mujeres hacen familia, a ellas se les anula su derecho a poder seguir una actividad como esta. Pero las que hemos perdurado, todas seguimos haciendo teatro. Yo tengo familia y nunca ha sido un obstáculo. He sabido combinar ambas cosas.