

PRIMERA

HISTORIA DEL TEATRO EN PANAMÁ



L
2.97287
36
5

héctor rodríguez c.

PRIMERA
**HISTORIA DEL TEATRO
EN PANAMÁ**

El autor agradece muy especialmente a la Caja de Ahorros su colaboración extraordinaria durante el trabajo editorial de esta obra.

Diagramación y armada:
Pablo Menacho

héctor rodríguez c.

**PRIMERA
HISTORIA DEL TEATRO
EN PANAMÁ**

Panamá, 1984.

INTRODUCCION

Es un tanto difícil encontrar las palabras bajo las cuales expresar el propósito que encierra este trabajo. Primeramente nace ante la necesidad de escribir mi trabajo de graduación en el Departamento de Ciencias de la Comunicación Social de la Universidad de Panamá y de la escogencia de un tema que me impulsara a hacerlo con mucho agrado.

Ante la relación existente entre el Teatro y la comunicación de masas, hecho indiscutible, y la ausencia de una historia del teatro puesto en escena en nuestro país, opté por llevar a cabo esta investigación que, como se verá, está en espera de que otras manos y otros ojos la continúen.

En el trabajo no trataré independientemente cada una de las piezas teatrales puestas en Panamá, como un hecho de comunicación aislado. Nos interesa, sobre todo, establecer parámetros dentro de los cuales se ha desarrollado nuestra escena.

El procedimiento con el cual se ha trabajado lo conforman las lecturas en general sobre Teatro y Comunicación, lecturas de otros Trabajos de Grado, de revistas y periódicos de años claves en la historia del teatro panameño. Se ha considerado también una serie de entrevistas a personas ligadas a nuestro teatro, como directores, actores, dramaturgos, etc.

Hay que dejar claro que los Trabajos de Grado que permanecen en la Biblioteca de la Universidad de Panamá —por cierto pocos— sobre el tema, son ricos en baches, lagunas y datos incorrectos que nosotros trataremos de subsanar en la medida posible.

El primer capítulo no pretende ser ni la historia completa del teatro, ni un resumen de ella; ese primer capítulo, por el contrario, quiere apenas si dar luces de lo que ha sido la evolución teatral y servir, además, de trampolín para hacer un estudio panorámico de nuestro teatro.

Los dos siguientes capítulos son un aproximado a nuestro desarrollo teatral. Para poder componerlos tuvimos que enfrentarnos a una serie de problemas cada vez más insalvables; desde la ausencia de archivos, hasta el impedimento de ver diarios anteriores a la década de 1920. De cualquier forma, la entrevista a más de cuarenta trabajadores del teatro, nos puso sobre el camino correcto de este recuento que hoy ponemos ante los ojos de ustedes.

El enfoque que damos, pretende ser histórico, sin que por ello se dejen de lado factores políticos, económicos y sociales, que son los que en última instancia hacen mover la rueda de la historia.

Quiero, finalmente, que junto a este trabajo permanezcan los nombres de dos personas: uno de ellos es el del profesor Miguel Espino, conductor de la investigación; el otro, el de Isis Tejeira quien me aportó valiosas apreciaciones.

CAPITULO I

TEATRO, COMUNICACION Y SOCIEDAD

A.— CONCEPTOS SOBRE EL TEMA

Es extensa la historia de la palabra *teatro*. Con el transcurrir de los años a este término se le han dado diversas connotaciones, cada vez se ha enriquecido más su significación, ya sea metafóricamente o al dársele un contenido concreto. Así nos encontramos con que *teatro* ha sido el término con el cual se ha designado: a este arte magnífico que nace con el hombre y sus creencias religiosas; al edificio donde es ejecutado este arte; en algunos casos, al género literario, y, por si fuera poco, teatro es el término con el que calificamos la actitud falsa que, en un momento determinado, asume una persona.

De esta manera se abre ante nosotros un amplio campo de investigación que ha hecho pensar a muchos estudiosos del género que es casi imposible un compendio de la historia universal del teatro. Para definir, pues, al teatro

acojámonos a la definición que sobre éste da Silvio D'Amici: "Teatro es la comunión de un público con un espectáculo viviente". (1)

Sin embargo, es menester aclarar que el teatro se puede dar en diferentes formas. Podemos hablar de un teatro escrito que se designa como drama y uno puesto en escena que es el teatro propiamente tal.

El teatro literario o drama es la obra escrita por un autor en cualquier época, háyase o no representado, siempre y cuando ésta conlleve una estructura dramática y sea dialogada por personajes.

Por el contrario, el teatro puesto en escena es la representación misma, la última etapa de la expresión dramática.

Así podemos dividir este arte en: Teatro escrito o drama y la representación escénica. En cuanto a los géneros dramáticos tenemos entre los mayores: la tragedia, la comedia, la tragicomedia y el drama, que algunos sostienen es la combinación de las dos primeras. Con respecto a los géneros menores, encontramos entre otros la farsa, pasos, entremeses y quizás también, la creación colectiva.

Existen, para mayor claridad, clasificaciones ya no desde un punto de vista dramático sino de la manera en la que va a ser interpretado un texto. Así, es común que se escuche hablar de un teatro para títeres, de teatro de sombras o, del más común para nosotros, teatro en que el actor representa personalmente.

Tanto el teatro de títeres como el de sombras requiere de actores, pero, por ejemplo, en el primero, el actor se desdobra y da vida a un simple muñeco que puede haber sido construido con diferentes técnicas y material.

(1) Citado por Isis TEJEIRA en: *Apuntes de Historia del Teatro Grecolatino*. Panamá, Universidad de Panamá. 1973. Pág. 1.

B.— EL TEATRO COMO HECHO SOCIAL

Quizá sea demasiado fácil decir que teatro es solamente lo antes descrito; pero intrínsecamente aquellas palabras nos van dando mucho más, al tiempo que nos plantean todo un mecanismo de comunicación social que no concluye cuando el espectador ha dejado de ver la representación, sino que se cumple cuando, de alguna manera, la reacción de ese espectador regresa a los actores.

El teatro, como espectáculo, se puede someter con toda facilidad al paradigma de Lasswell que citan Blake y Harddsen (2) y que es el siguiente: “quién dice qué, en qué canal, a quién, con qué efecto”. En este caso se contestaría de la siguiente manera: los actores dicen a través del teatro, a un público, y este público, a su vez, devuelve su reacción a los actores por intermedio de críticas impresas, por comentarios orales o bien provoca entre sus miembros una serie de comentarios.

De esta manera estamos frente a un instrumento que al mismo tiempo está haciendo las veces de arte y de medio de comunicación, tal vez no tan masivo como lo pueden llegar a ser la prensa, la radio, la televisión o el cine, que vendrían a ser sus dos hijos, pero que a lo largo de la historia de la humanidad, y aún en nuestros días, desempeña una función importantísima, sea la de entretener o la de educar.

Hay que reconocerle al teatro la paternidad del cine y la televisión, que surgen, es cierto, por mediación de la tecnología, pero firmemente basamentado, en cuanto a su for-

(2) BLAKE y HARDDSEN: *Una Taxonomía de Conceptos de la Comunicación*. México, Edit. Nuevamar, 1977. Pág. 10.

ma de expresión, en el arte escénico. E.A. Wright (3) sostiene que en el fondo la sustancia y la estructura del teatro, el cine y la televisión no es muy distinta, lo que las aleja es la técnica diferente. En otros términos, quizá un poco más radicales, se puede decir que lo que hacen el cine y la televisión es suprimir momentáneamente al público de las butacas, por una cámara.

En teatro ha habido experiencias que nos aproximan a este hecho, como fueron los casos de los teatros de bolsillo —aún vigentes—, que debido a la pequeñez del espacio, los actores y el público no estaban lo suficientemente separados como para que una toma de aire o una emisión de voz mal hechas por el actor no fuese percatada por el espectador, así mismo como la hubiese tomado el lente fotográfico y/o el micrófono. (4)

Otro aspecto, que será visto un poco más adelante, es el que nos coloca ante el teatro como ante un medio de expresión propicio para fines de propaganda. De ahí que desde la antigüedad haya ejercido poderosa influencia sobre las culturas. Wright(5) piensa que por intermedio de la obra dramática se pueden decir cosas que de otra manera sería imposible, precisamente por ser el lenguaje del teatro un lenguaje que “no es verdad”, es decir que puede superar cualquier barrera de manera encubierta. Razón para que a partir de este teatro se haya desarrollado un cine profusamente propagandístico.

(3) Edward WRIGHT. *Para comprender el teatro actual; cine, teatro y televisión*. México, Fondo de Cultura Económica. 1962. Pág. 168.

(4) Margot BERTHOLD. *Historia Social del Teatro*. Tomo 2, Madrid, Ediciones Guadarrama, S. A. 1974. Pág. 287.

(5) Edward WRIGHT. *Op. Cit.* Pág. 15.

Como consecuencia de todo este poderío, el teatro siempre ha estado controlado por la maquinaria que tiene el poder, ya que toda esta capacidad de convencimiento podría ser usada en contra de lo establecido.

Una regla teatral japonesa dice que el teatro es la ciencia para el pueblo, y que debe enseñar la senda del deber mediante ejemplos y modelos. Lo que queremos demostrar con estas palabras es que no es ahora cuando se piensa que el teatro es importante, muy al contrario, siempre se ha tenido conciencia que es un instrumento que debe manejarse con sumo cuidado, con la rigurosidad y seriedad con la que debe manejarse un periódico o un canal de televisión. El teatro no es un medio para improvisados o para personas faltas de imaginación, creatividad y buenas intenciones; porque de lo contrario se le estaría utilizando para distorsionar la imagen del mundo.

En este sentido Brecht⁽⁶⁾, teorizante y dramaturgo alemán, sostiene en sus escritos que el teatro debe enseñar todos los gustos y placeres de los inventores y descubridores. Es decir, que se trata de una alta escuela para los sentidos, alejada de lo prosaico, quizá un poco poética, nunca banal.

Como todo arte o todo medio de comunicación, el teatro tiene un objetivo: el público.

A diferencia de la literatura, donde el público queda satisfecho al momento de leer la obra literaria, el género dramático no debe prescindir de una representación: el drama necesita ser interpretado en un escenario y, sobre todo, visto por un público.

(6) Bertolt BRECHT. *La Política en el Teatro*. Buenos Aires. Editorial Alfa Argentina. 1972. Pág. 7.

Este público, que reaccionaría de una manera reacia a un mensaje emitido a través de un medio de comunicación frío, como lo es la prensa, por ejemplo, sería cautivado por ese mismo mensaje dicho en el teatro. Porque en las reglas de juego teatral se implanta una especie de gratuidad al decir las cosas. No es que el teatro sea gratuito, se trata de que es creíble por su forma indirecta, de ahí su eficaz utilización para la propaganda.

Otro aspecto de este mismo punto es que el público se vuelve cautivo y fácilmente presa de sus emociones ante una obra de teatro. Con relación a esta enajenación que sufre el público, Brecht⁽⁷⁾ propone un teatro en el cual el espectador sea crítico de lo que ve, porque, dice él, quien se compenetra emocionalmente con otro ser renuncia a la crítica en lo relacionado al otro ser y a él mismo. Sin embargo, si el espectador es capaz de no enajenarse —y según el autor esas armas sólo se las puede proporcionar el teatro mismo— es capaz al mismo tiempo de convertirse en un espectador productivo para la representación a la cual ha acudido. Sólo entonces será un público capaz de convertir el aprendizaje en placer y el placer en aprendizaje, norma fundamental para la educación: la educación no debe ser una molestia para quien la recibe.

Es necesario advertir que, tanto el público como el escritor y también quienes toman parte en una representación escénica, nos dice Escarpit⁽⁸⁾ forman parte de una gran comunidad con una igualdad de cultura, de evidencias y de lenguaje, por tanto, el marco de referencia de ambos está

(7) Bertolt BRECHT. *Op. Cit.* Pág. 61.

(8) Robert ESCARPIT. *Sociología de la Literatura.* Barcelona, Oikos-tau, S.A. Ediciones, 1971. Pág. 98 y siguientes.

dado casi de antemano y hay la posibilidad de que esa comunicación sufra los menores trastornos posibles.

Como en toda vía doble de comunicación, en el teatro siempre existe la posibilidad de enfrentarse a ruidos; en otras palabras, a obstrucciones que limitan la receptibilidad de lo que se pretende decir. Pero el teatro, a diferencia de cualquier otro medio de comunicación, puede retroalimentarse inmediatamente. Podríamos citar aquí el caso de una obra de teatro a la que el público, indignado, manda a detener antes de concluir. Otra forma: los llamados foros.

Este *feed-back* instantáneo es de inmenso provecho para el teatro, ya que concede el derecho a corregir el mensaje, a clarificarlo o a hacerlo más accesible al público.

Es por estas causas enumeradas anteriormente por las que el teatro, como arte, como hecho social, debe plantearse un compromiso a través de sus ejecutores. Este compromiso debe partir inicialmente de sí mismo. El teatrista debe estar comprometido con el teatro y por ende con la sociedad. Debe entender que su labor debe ser la de contribuir a enriquecer y a enseñar.

Era por esta razón por la que el ya antes citado Brecht⁽⁹⁾ definía el teatro como un instrumento para entretener a los hombres —tal como lo conceptuaba Aristóteles—, pero el alemán agregaba que el teatro, además, debía comprometerse con la realidad a fin de extraer de ella los mejores ejemplos.

Tal vez inspirado en este concepto, Gallo⁽¹⁰⁾ advierte que aunque un dramaturgo no escriba políticamente, está

(9) Bertolt BRECHT. *Op. Cit.* Pág. 65 y siguientes.

(10) Blas R. GALLO. *El Teatro y la Política.* B. A. Centro Ed. de A. Lat., 1968. Pág. 6.

pensando sus personajes de manera política, porque, según él, esa es la esencia de las relaciones humanas.

Es innegable el carácter profundamente social que posee el teatro. Así como también es innegable que desde el momento en que se piensa en un grupo teatral, automáticamente ha de pensarse también en un público y en una pieza que ha de ser representada. El teatro no puede escapar a los parámetros dentro de los cuales también se están moviendo constantemente los demás medios de expresión, porque teatro es comunicación entre los hombres, comunicación viva y cálida, desgraciadamente pasajera; pero comunicación a fin de cuentas.

C.— DESARROLLO HISTORICO DEL TEATRO

Lo más probable es que la génesis del teatro se encuentre sumergida en el marasmo de la pre-historia; ya que fue el único camino por el cual el hombre primitivo intentó comunicarse con sus dioses.

En general la función del teatro en las culturas primitivas —aún en las actuales— ha sido la de mediador entre el hombre y sus creencias. A este hecho no escapa ningún grupo, incluidos, como veremos más adelante, nuestros indígenas.

En estas culturas primitivas, el actor se ha convertido en una suerte de “medium” para el conocimiento de un orden superior. El espectador, por su parte, está preparado para recibir y aceptar el mensaje de este conocimiento superior.

Se puede decir que el teatro nace de los ritos religiosos, con mayor preponderancia en aquellas culturas que están impregnadas de elementos divinos. La explicación de este suceso es simple: el poder, influenciado poderosamente por el culto religioso, pone a su disposición el poderío del teatro.

Berthold⁽¹¹⁾ encuentra que es posible reconocer el teatro primitivo en tres estratos: a) en los pueblos relativamente aislados que permanecen de alguna manera en estado primitivo y que en sus representaciones mímico-mágicas se aproximan a lo que en hipótesis habría podido ser la humanidad en sus inicios. b) En las pinturas prehistóricas de las cavernas y en los grabados sobre madera y hueso. c) Y por último, en la gran cantidad de costumbres populares y de danzas mímicas conservadas en todas las regiones terrestres.

Esto nos da una semblanza, sin hacer mucho esfuerzo, de lo que, como se ha dicho, puede ser la gráfica, apenas sombreada, de los orígenes del Teatro.

Aproximadamente, de la forma que describimos anteriormente es como comienzan a desarrollarse los diferentes teatros nacionales, que van acentuando características propias de acuerdo a circunstancias teístas, climáticas, geográficas o políticas.

Si hacemos un recorrido histórico un tanto sucinto, nos damos cuenta que el teatro oriental tiene también como características, al igual que lo ya visto, actuar como mediador entre el hombre y los dioses.

Indudablemente su teatro no nace como un acto de magia y superstición y permanece estático, sino que va adoptando posiciones, es regentado casi siempre por los sacerdotes y, posteriormente se va haciendo más espectacular cuando los actores se van haciendo profesionales, y dejan de ser simples brujos mayores.

Así se puede hablar de entre otros teatros asiáticos importantes de los teatros chinos, japonés; el teatro de Java y

(11) Margot BERTHOLD. *Op. Cit.* Tomo 1. Pág. 8 y siguientes.

el teatro hindú, que en conjunto nos van a dar una imagen bastante precisa de la forma teatral oriental.

En China se desarrolló el teatro de diversas formas entre las que se incluyen el teatro de sombras chinescas, de títeres y para actores propiamente dicho. Una observación importante con relación al teatro chino la hace Margot Berthold⁽¹²⁾ en su *Historia Social del Teatro*: recuerda que en la época durante la cual Gengis Kan invadió ese territorio, para detectar brotes de oposición, se sirvió del drama, al mismo tiempo que lo utilizaba de manera propagandística para ganar aceptación en el territorio conquistado.

El teatro chino, según Ramón Perés⁽¹³⁾ prescindió de todo elemento de escenografía. Aspecto importante, porque influye grandemente en algunos teatros occidentales que legarán características al nuestro, es decir al latinoamericano.

En el Japón se desarrolla en especial el que se ha denominado teatro *No*, cuyo principal objetivo es favorecer la propaganda de la religión o de los sentimientos patrióticos, para lo cual se enriquece de leyendas relativas al budismo o a la religión sinto.⁽¹⁴⁾

Los demás teatros, por regla general, siguen estas características, que con otras tónicas son las que encontraremos en la europa grecorromana y medieval.

En el teatro griego, como en todas sus artes, el elemento fundamental es su mitología. Mitología que al tiempo que va dictando su conducta moral y religiosa, les va nutriendo

(12) *Idem*. Pág. 77.

(13) Ramón PERES. *Historia Universal de la Literatura*. Barcelona Editorial Ramón Sopena, S. A. 1974. Pág. 22.

(14) *Idem*. Pág. 31.

de temática para las expresiones más exquisitas que posee la civilización occidental.

Son los griegos los que van a legar al mundo las expresiones dramáticas de más altura como lo fueron, en primer término, la tragedia y, después, la comedia. Obras que a lo largo de muchos siglos fueron el más fiel ejemplo de la conducta humana, hasta que esta grandeza fue redescubierta por Shakespeare y Moliere, por ejemplo.

La tragedia griega nace del patrimonio de su mitología y evoluciona en ese mismo ámbito, es decir, dentro de una sociedad que no pudo excluir su herencia homérica. Sin embargo, dentro de ese marco mitológico, la dramaturgia griega sí evolucionó hacia un realismo, sin que por ello haya dejado de lado a sus divinidades. A éstas, se les fue restando poder dentro del teatro y se les fue haciendo más humanas.

Blas Raúl Gallo⁽¹⁵⁾ nos relata el desarrollo de esta dramaturgia diciendo que para Esquilo, habitante de una época de prosperidad en Atenas, sobresalen las concepciones dramáticas que demuestran una actitud positiva con relación al orden del estado, a la moral y al culto reinante. En Sófocles aún existe la fe en los dioses, pero la adapta con una confrontación humana más rigurosa: Sófocles asocia a los dioses con un sentimiento de la libertad, concepto nuevo para la época. Eurípides, desde otro enfoque, utilizó la escena para representar el realismo y para cumplir ese objetivo, no le importó romper con las tradiciones míticas de su época. Esto fue mucho más profundo en la comedia ateniense, sobre todo en Aristófanes.

A Roma le quedan los retazos de la gran cultura helénica y por su afán de conquista, de búsqueda de territorios, de

(15) Blas Raúl GALLO. *Op. Cit.* Pág. 15 y siguientes.

ganar adeptos, formar legiones y apoderarse del mundo civilizado, fueron cayendo en el olvido de las artes y en recompensa tomaron auge el circo, el estadio y el anfiteatro, escenarios sangrientos que quitaban toda nobleza al espíritu.

Para esta época se intentó desarrollar la comedia romana, pero a excepción de Plauto y Terencio lo demás se trató de literatura corrompida desde el punto de vista tanto temático, como literario. Esto en la Comedia. En la tragedia se destaca Séneca. En general, el teatro de este período es un vano intento por imitar el griego.

Al igual que la Grecia Clásica y Roma, durante la Edad Media el teatro nacerá de los ritos religiosos, específicamente de los ritos cristianos y estará al servicio de la Iglesia. Ciertamente es que, dadas las características culturales de la época, es la clerecía quien se encarga, sobre todo durante el apogeo del sistema feudal, de conservar las grandes obras de la antigüedad.

Esto da lugar a que en el teatro, durante aquella época, adquiera mayor desarrollo en Europa lo que se le ha dado en llamar Autos Sacramentales. Conjuntamente existió un teatro profano que provenía de la degenerada comedia latina.

Los Autos, inicialmente pantomímicos, después dialogados son el “arte propagandístico” del clero y evolucionarán del templo a los atrios y más tarde a procesiones y plazas. Los actores dialogan en lenguaje popular, mientras que los ritos y el resto de la liturgia son oficiados en latín.⁽¹⁶⁾

Durante la modernidad, dos figuras sobresalen en el teatro, ellas son Shakespeare y Moliere, aunque no son las únicas, porque a su par se va dando un Marlowe, un Lope de Vega, un Calderón y algunos otros. Pero son aquellos

(16) *Idem*. Pág. 30.

los que van a influir de manera fundamental no sólo en la cultura, sino en el comportamiento mismo de la sociedad de su época.

Shakespeare conjuga en sus obras la intención con los intereses de la corona que son los del reino en sí. Moliere se convierte en un duro crítico de la sociedad francesa de su tiempo. Algunas de sus obras fueron censuradas por el rey a solicitud del clero. Tal es el caso de Tartufo, comedia a la que la iglesia llegó a calificar de absolutamente injuriosa para la religión.

Durante el siglo XIX el teatro se hace más agudo en su crítica a la sociedad. Con la Revolución Industrial, los protagonistas del drama estarán representando a la clase que sustenta el poder económico.

Durante este período el teatro es realista, tal vez con una atmósfera un poco densa. Sobresalen autores dramáticos como Ibsen, Strindberg, Chéjov, Shaw y otros.

Para nuestros propósitos Ibsen y Shaw son representativos del período. El primero, por iniciar el teatro de ideas en la escena contemporánea, el otro, por utilizar el teatro como un vehículo de ideas y medio de politizar a los espectadores.

No queremos decir que los otros autores no hayan utilizado el teatro con ningún fin. Adoptamos a Ibsen y Shaw por creerlos los más positivos en cuanto a lo que para ellos representó la comunicación escénica.

En el siglo veinte aparece el cine, la radio y posteriormente la televisión. Por ello, en cierta medida, la efectividad del teatro para cambios de opinión o para afianzar esta opinión en el público, ha sido puesta en segundo lugar. Sin embargo, ha habido autores que han probado que aún con la competencia de los medios masivos de comunicación hay efectividad en el teatro. Hablamos de Piscator y Brecht que convirtieron el teatro alemán, durante la prime-

ra mitad de este siglo, en un teatro evidentemente propagandístico anti-nazi. Piscator quizá un poco panfletario, Brecht completamente dramático. Brecht demostró que el teatro político o de propaganda dista mucho del teatro panfletario.

Con lo antes expuesto concluimos concretamente: primero que ha habido una evolución social del teatro; segundo, que con respecto al teatro panameño es difícil incluirlo dentro de este proceso; y por último, demostrar que el teatro como medio de expresión ha sido controlado, en gran parte de su historia por la clase gobernante y ha sido puesto a su servicio como medio para ganar partidarios.

CAPITULO SEGUNDO

EL TEATRO EN PANAMA

A.— ANTECEDENTES DEL TEATRO PANAMEÑO

Entremos, pues, a éste nuestro cosmos, que no por pequeño, reducido, poco amplio y árido, deja de ser interesante. Se trata de un área de estudio abundante en lagunas y en contradicciones a las cuales pretendemos, si no corregir, al menos, hacer una contribución con el objeto de llenarlas o clarificarlas.

Si nos basamos en lo que en el capítulo anterior decíamos de Berthold y su tesis de encontrar los orígenes del teatro en las danzas y manifestaciones de los pueblos primitivos, nos daremos cuenta que de cierta manera, todos los pueblos, que puedan jactarse de un folklore son poseedores de ese nacimiento autóctono dramático.

Panamá no es la excepción; América mucho menos.

Algunos de nuestros historiadores han señalado, con nombre y fecha, acontecimientos que describen el naci-

miento de nuestro teatro; pero ¿hasta qué punto ellos no pecan de falaces?, si bien las manifestaciones dramáticas son casi intrínsecas al hombre. Abonamos en su favor, y por eso, más adelante señalaremos esos nombres y esas fechas, debido a que creemos que sí es preciso consignar un punto de referencia de donde debemos agarrarnos para iniciar nuestra historia teatral. Pero es justo, y por eso comenzamos por acá, apuntar que nuestro Folklore, tanto indígena como campesino, son prolijos en este tipo de manifestaciones.

José Avila, en su *Panorama de la Dramática Panameña*, toma como punto de partida de su enumeración las formas simpatéticas. Estas formas las nombra atendiendo al grupo indígena del cual provienen:

“Cunas:

- Cantos de Cacería.
- El Morbikuileid.
- La fiesta de la Pubertad (Inna Uila, Namake, Ner Surba, El Nega, etc.)

Guaymíes:

- La Clarida o la Claria.
- La Balsería.
- La Chichería.

Chocoos:

- La ceremonia de invocación a los espíritus pidiéndoles protección cuando salen de pesca y caza, inician la construcción de sus viviendas, empiezan una plantación”.⁽¹⁾

(1) José AVILA. *Panorama de la Dramática Panameña*. Panamá, Impresora de La Nación, s/f. Pág. 1.

Cierto es que estos grupos son nuestros contemporáneos, pero precisamente por sus mismas características de tradición en sus ceremonias, debemos dar crédito a que estos actos se vienen celebrando así desde hace mucho tiempo, quizá con algunos cambios, como sucede en toda sociedad. Además, por su índole, al menos en algunas celebraciones cunas de las que somos testigos, se nota muy poca influencia de la cultura occidental y de la cultura de nuestros días.

En cada una de estas manifestaciones, se va dando un claro mensaje dirigido por un grupo de personas o por toda la comunidad, a las fuerzas sobrenaturales.

Obviamente, más que para investigadores de la historia teatral, éste es un trabajo para antropólogos y quizá un tanto para musicólogos, quienes podrían desentrañar mejor el significado de aquellos espectáculos de nuestros aborígenes.

En el mismo trabajo, Avila ⁽²⁾ señala un tipo de teatralidad comunitaria que vendría a ser ya, el resultado de las confrontaciones de los distintos grupos étnicos y culturas que desde muy temprano se dieron cita en este istmo: además de la indígena, la española y la negra.

Esta combinación, además de ir conformando la misma nacionalidad panameña, nos va aportando individualidades culturales que al fusionarse y amalgamarse producen el fenómeno al que Avila le da el nombre antes citado de *teatralidad comunitaria*. Ejemplos de esta teatralidad comunitaria son los distintos bailes-representaciones, fáciles de observar, verbigracia en la costa de Colón con los negros Congos o en los carnavales de las provincias de Azuero, por mencionar una sola de las festividades que se dan en esa región.

(2) *Idem*. Pág. 1.

Bajo esta misma denominación nos encontramos con otras variantes dramáticas quizá un poco más desarrolladas, como los espectáculos de los Grandiablos y festividades profundamente enraizadas con la Edad Media: el Drama de los Reyes Magos de Macaracas. Para el caso habría que mencionar también el Acto de la Pasión, que se realiza en Pesé durante la Semana Santa.

También, nos encontramos en este medio con acontecimientos, unos pasajeros, otros perdurables, que ofrecen a nuestros ojos una gama de efectos de teatralidad de profunda belleza y riqueza artística. Al igual que en cualquier otra parte del mundo o de cualquier espacio en una historia de la dramática, los principios autóctonos del teatro panameño no son gratuitos, porque las danzas, los ritos y otras dramatizaciones mímico-mágicas de nuestros aborígenes, no sólo en Panamá, sino en toda América, tienen su razón de ser, su por qué y su para qué: la necesidad de comunicación.

B.— EL TEATRO EN PANAMA ANTES DEL SIGLO XX

Es reconocido como un hecho verdadero que los conquistadores españoles que se lanzaron hacia el Nuevo Mundo durante los siglos XV y XVI no representaban la casta más culta ni más instruida que podía ofrecer la Península. No es sino hasta que los curas, parte medular de estas expediciones, comienzan su labor evangelizante, cuando aparecen las primeras actividades “culturales, dentro de las cuales cae la teatral.

Y esta actividad “cultural”, más que eso, era una forma de conquistar fieles, ya no directamente para la corona española, sino para el reino de los cielos. Posición completamente política, dado que la religión católica respondía a los intereses de los reyes de España. Indirectamente, en-

tonces, el teatro —ya que lo hemos señalado dentro del fenómeno cultural de la Conquista— adopta la función de medio propagandístico con objetivos perfectamente bien claros.

Rodrigo Miró (3) en uno de sus artículos publicados en *Lotería* en 1971 consigna, de manera clara, una fecha y un nombre, para lo que es el primer acontecimiento dramático surgido en nuestro territorio. Se da durante el mes de septiembre de 1532 con motivo de la visita de importantes jefes indígenas de la Culata de Urabá al Gobernador de Castilla del Oro, Vasco de la Gama. La representación era una especie de improvisación que se ha conocido con el nombre de El Juego de *Moros y Cristianos*.

Es importante señalar que los Juegos de *Moros y Cristianos* durante aquella época eran comunes en España por las características de la reconquista. No es de extrañar entonces, que haya sido pieza angular en la evangelización Americana por el parecido en las relaciones cristianos-moros y cristianos-indígenas.

Al respecto de las danzas de *Moros y Cristianos*, Julio Arosemena (4), catedrático de Folklore de la Universidad de Panamá, agrega que esos espectáculos —por así llamarles— se representaban en las celebraciones del Corpus donde tomaban parte colonizadores e indígenas.

Y es que nuestro primer teatro no tuvo otro objetivo más que el de cristianizar el Nuevo Continente. Miró (5),

(3) Rodrigo MIRO, "Noticias sobre el teatro en Panamá". *Revista Lotería*. Panamá, feb. 1971. Pág. 28 y 29.

(4) Julio AROSEMENA, "Danza de la Montezuma Española en La Villa de Los Santos". *Revista Nacional de Cultura*. Panamá, Ediciones INAC. Oct. Nov. y Dic. 1975. Pág. 34.

(5) Rodrigo MIRO. *Op. Cit.* Pág. 29.

citando Letras de Nueva España, dice que el teatro americano de despunte fue don de la evangelización y del catequismo, y agrega que sus fines estaban muy lejos de ser estéticos o de simple esparcimiento.

Arosemena (6) también se hace partícipe de esa preocupación al hablar de los frailes que llegaron a América durante la Conquista y de sus métodos para llevar a cabo su función religiosa: cuenta que se valieron de grandes fiestas para atraer al indígena o de celebraciones en la que éstos participaban en la representación de autos y otras obras teatrales.

En 1971, en sus "Noticias sobre el teatro en Panamá" Miró aclara el punto concierne al primer acontecimiento teatral panameño. Hasta entonces, él mismo estuvo en el error de creer que tal hecho ocurrió en 1544 —doce años más tarde que el verdadero— en la ciudad de Panamá, cuando en honor de Blasco Núñez Vela, primer virrey del Perú, se "recitó" en su alojamiento una comedia. El virrey se encontraba solamente de paso por Panamá.

En nuestro criterio, la verdad de que estos acontecimientos sean los primeros, es relativa. Se resaltan porque son los que constan en las páginas de los cronistas que junto con la inculca soldadezca, los frailes y capitanes, describieron sus visiones de este mundo maravilloso y extraño. Claro, por ser ellos los primeros en escribir lo nuestro, son dignos de fe y de credibilidad.

Según Miró (7), del siglo XVIII faltan noticias con relación a representaciones teatrales, pero es de suponerse que el teatro continuó siendo bastión importante en la campaña cristianizante de los religiosos venidos a América. Tam-

(6) Julio AROSEMENA. *Op. Cit.* Pág. 34.

(7) Rodrigo MIRO. *Op. Cit.* Pág. 29.

poco es de menospreciarse que por aquel siglo, tempranero para nuestro desarrollo cultural, se participara en alguna medida del teatro que en España, con Lope, Cervantes y Calderón, había alcanzado resonancia trascendente.

Hacia el siglo dieciocho ya comienza a haber testimonios de actividades teatrales, como fue lo acaecido en 1747 cuando el pueblo y el comercio se unieron para celebrar la proclamación de Fernando VII, y se presentaron comedias. Aspecto importante, porque aparte de que señala el hecho teatral mismo con un objetivo a todas luces político, encierra también una dependencia: la necesidad económica que posee el teatro para subsistir, de ahí la relación pueblo-comercio.

Durante este mismo período, los sastres —según Rosa Elena Navarro (8)— presentaron obras de Calderón de la Barca, entre otros autores. Es obvio que habría que preguntarse bajo qué condiciones y con qué calidad eran representadas aquellas piezas. Sin embargo, es interesante darse cuenta, que a pesar de haberse constituido el Istmo en ruta de tránsito, existía ya un espíritu teatral.

Mención aparte merece *La Política del Mundo*, primera obra de teatro de autor panameño; escrita en 1809 y estrenada en Penonomé. Su autor, Víctor de la Guardia y Ayala, quien en aquel tiempo ejercía el cargo de Alcalde Mayor de Natá, utilizando la alegoría, dramatiza la invasión que los franceses hicieron a España y al criticar este acto, ensalsa la figura del rey Fernando el Deseado. (9)

(8) Rosa Elena NAVARRO. *Manifestaciones Teatrales en Panamá durante el último cuarto del siglo XIX*. Tesis, Universidad de Panamá, 1953. Pág. 3 y 4.

(9) Rodrigo MIRO. *Op. Cit.* Pág. 31.

La Política del Mundo es una tragedia escrita en tres actos y en verso que, a juicio de los críticos, manifiesta y es fiel ejemplo de la cultura nacional en aquella época, debido a que no se ha comprobado que Víctor de la Guardia y Ayala hubiera estado en España.

Dado el tratamiento del tema y dentro del marco histórico, la primera obra de teatro panameña es una voz de apoyo al imperio español, que principiaba a resquebrajarse, porque en la Península Ibérica no sólo había una crisis interna, sino que se estaba enfrentando a la invasión napoleónica; por otro lado, en sus colonias americanas ya estaba próximo el grito libertario. De la Guardia, como parte del engranaje —aunque con un cargo bien distante de la metrópolis— nos dice claramente cuál es su punto de vista al escribir *La Política del Mundo*.

Miró⁽¹⁰⁾ indica que con posterioridad a la independencia de España en el Istmo hubo brotes de espectáculos escénicos —sobre todo durante los primeros veinticinco años— inspirados por triunfos de batallas o celebraciones locales, como lo fue el caso de la puesta en escena de la obra *Oscar* que se presentó en la Plaza Catedral con una “concurriencia que pasó con mucho de dos mil personas, derramadas por todo el ámbito de la plaza”, cifra ésta fabulosa aún en nuestros días.

En 1850 Mateo Furnier, español, inicia actividades teatrales en nuestro país y el 22 de septiembre de ese año inaugura el primer teatro de la ciudad, que funcionaba jueves y domingos. Operó regularmente durante más de tres años y llegó a presentar no menos de cien obras.

Este acontecimiento es revelador y antecedente claro del auge escénico que adquirió Panamá en los últimos veinticinco años del siglo pasado.

(10) Rodrigo MIRO. *Op. Cit.* Pág. 32.

En 1853 una compañía dramática de aficionados monta la obra de Tomás Martín Feuillet *Dios i Ayuda*.⁽¹¹⁾ Al hablar Miró de aficionados nos hace suponer que tratábase de una compañía de nacionales.

En 1857 otro grupo de aficionados ponen en escena *Felipe*; cosa que nos demuestra que sí hubo un interés por parte de los mismos panameños en moverse dentro del espectáculo teatral. Hay que tener en consideración, eso sí, que se trataba de una época en que la clase comerciante tenía las riendas del istmo.

Durante este período post-independentista y de unión a Colombia, lapso durante el cual se dan tres intentos separatistas y se constituye el Estado Federal de Panamá, cuyo padre fue Justo Arosemena; época también en la que se comienza a construir el ferrocarril transístmico para hacer más corto el trayecto a los afiebrados emigrantes que iban a California en busca de oro. Durante este tiempo en que Panamá se convirtió en lugar de reunión de viajeros de disímiles puntos del mundo, el teatro da señas de estar presente, pero sin relumbrar. Solamente daba el aviso de lo que estaba por ofrecerse durante el último cuarto de siglo en Panamá.

Rosa Elena Navarro en su trabajo *Manifestaciones teatrales en Panamá durante el último cuarto del siglo XIX* ofrece una amplia panorámica de lo que en cierta medida ha sido una de las épocas más rimbombantes del teatro en Panamá. Navarro presenta el hecho como algo aislado del gran contexto histórico que vivimos durante esos años. Gerstle Mack⁽¹²⁾ en *La Tierra Dividida* —y esto para cote-

(11) *Idem*. Pág. 34.

(12) Gerstle MACK. *La Tierra Dividida*. Panamá, EUPAN, 1971, Tomo II. Pág. 10.

jar fechas— nos dice con mucha seriedad que en el año 1876, Lucién Napoleón Bonaparte Wyse inicia, con su asistente y algunos panameños, un viaje exploratorio y de estudio de la futura ruta interoceánica por el Istmo de Panamá.

De modo que si bien durante estos veinticinco años el teatro estuvo en un primer plano, bien podría decirse que quizás fue debido a la influencia que consigo trajo la Compañía del Canal Francés.

Durante esta época, dice Navarro (13), se dan en Panamá una gran cantidad de representaciones teatrales por compañías extranjeras que ofrecen, la más de las veces, escenificaciones también foráneas. Aclara que durante este tiempo también hay sobre los escenarios obras de autores panameños que, aunque no ofrecían la consistencia de las otras, eran meritorias porque demostraban la inquietud que el teatro producía entonces.

Con relación a las salas donde estos espectáculos se brindaban, hubo proliferación de locales que, lamentablemente, era poco el tiempo que funcionaban.

Hablando del Convento de las Monjas de la Encarnación, Carlos Manuel Gasteazoro dice que la iglesia de esta comunidad religiosa hizo las veces, también, de centro de espectáculos y allí actuó en los “eufóricos días del ochenta” la renombrada Sara Bernhardt. Luego de esas presentaciones del año 1886, la sala recibió el nombre de la artista, que la había inaugurado; sin embargo, la vida del centro fue efímera.

Existieron en aquellas décadas, entre otros, los teatros de San Juan de Dios, en 1881; el Teatro Quevedo, en 1885; el ya mencionado Teatro Sara Bernhardt o Teatro de

(13) Rosa Elena NAVARRO. *Op. Cit.* Pág. 40.

las Monjas, en 1886. En 1875-76 en el local del Club Compañía Dramática de Aficionados también funcionó una sala.

Esta compañía Dramática de Aficionados fue dirigida por Don Carlos Cucalón, quien logró aglutinar en torno suyo un grupo de jóvenes que lo secundaron en mantener el arte histriónico panameño en alto. Cucalón fue la personalidad panameña de mayor prestancia en el ámbito teatral que vivió en ese cuarto de siglo.

De los dramaturgos de la época, José Avila ⁽¹⁴⁾ ha consignado solamente a dos. De ellos, sólo se conocen tres obras: *Amor y Suicidio* de José María Alemán; de Federico Escobar: *La Ley Marcial* y *La Hija Natural*. Esto no quiere decir que hayan sido los únicos, sino que son los textos que se lograron conservar. Se sabe, para ahondar más y según palabras de Rodrigo Miró ⁽¹⁵⁾, que durante aquellos días Máximo Walker y Manuel José Hurtado se contaron entre los jóvenes que escribieron teatro.

Es casi imposible fijar el final de esta época tan fructífera en representaciones teatrales, pero sí es de consideración, el que en 1889, cuando acontece el “escándalo de Panamá”, es decir, la quiebra de la Compañía del Canal Francés, las actividades, en cualquier orden, entran en una etapa de transición para amoldarse a las nuevas modalidades que traerá la construcción del canal por los norteamericanos.

Ampliamente hay que ver, en el último cuarto del siglo XIX, una etapa no muy distinta a la que años más tarde se presentará con gran pompa en el Teatro Nacional, sobre todo en sus primeras dos décadas. Cierto que esos últimos

(14) José AVILA. *Op. Cit.* Pág. 2.

(15) Rodrigo MIRO. *Op. Cit.* Pág. 35.

veinticinco años del siglo pasado carecieron de autenticidad, sin embargo, aportaron herramientas para que, en su medida, algunos hombres se dieran a la tarea de hacer un teatro panameño.

Sin intentar analizar las razones, somos conscientes que el desenvolvimiento teatral que sufrió el istmo iba más o menos acorde con los cambios que política, económica, social y culturalmente se iban sucediendo. Si bien durante la conquista y la colonia al español peninsular le interesó la evangelización de la masa indígena y luego negra, a parte de narrar la historia blanca de la conquista de América, como bien lo esclarece Arosemena, ⁽¹⁶⁾ durante la época de unión a Colombia, con todos los accidentes históricos que se fueron dando, también este desarrollo teatral fue amalgamándose al comportamiento social, o en otros términos es mejor decir que el comportamiento teatral era producto del tipo de sociedad que se estaba formando.

C.— EL SIGLO XX

Pues bien, el siglo veinte sorprende a Panamá con unos nuevos hombres a cargo de la construcción del canal y con una independencia política. Independencia sobria, en la que no hubo muertos y en donde se suscitaron muchos gritos de independencia; y un tratado: el Hay-Bunau-Varilla.

Cambios trascendentes. La sociedad de aquellos días también era una sociedad cambiante, y quizá, un poco más exigente que la generación anterior. El teatro, por ende, entraba a formar parte de estos cambios. Se inicia la construcción del Teatro Nacional.

(16) Julio AROSEMENA. *Op. Cit.* Pág. 35

Según el doctor Gasteazoro (17) en 1905 el Arquitecto italiano G.N. Ruggieri es contratado para que confeccione los planos del edificio que iba a albergar el Palacio de Gobierno y el Teatro Nacional bajo la supervisión del ingeniero Florencio Harmodio Arosemena.

El primero de octubre de 1908, el Teatro Nacional es inaugurado oficialmente junto con la toma de posesión de Don José Domingo de Obaldía como presidente de la República.

La Historia del Teatro Nacional se ha dividido en cuatro épocas:

- I. De apogeo inicial 1908-1930.
- II. De deterioro 1930-1940.
- III. De resurgimiento y actividad esporádica 1940-1960.
- IV. De actividad casi nula 1960-1974.

Así lo señala el doctor Gasteazoro en la introducción al programa de mano de las actividades que se desarrollaron, cuando se reinauguró el teatro en 1974; a partir de esa fecha, puede decirse, se inicia una quinta etapa.

En un cuarto —casi un almacén— donde a veces ensayan los pianistas, a un costado del escenario del Teatro Nacional, hay tres álbumes muy bien empastados, pero tirados sobre unos divanes que imaginamos debieron pertenecer a la escenografía de alguna obra. Esos álbumes están formados por viejos programas de manos que narran la historia del Teatro Nacional.

El programa más antiguo que aparece allí data del 25 de marzo de 1909 e informa de la presentación de la obra *El Ladrón* de Henry Berstein, interpretada por la Compañía

(17) Carlos Manuel GASTEAZORO. *Breve Historia del Teatro Nacional*. Panamá, INAC, 1974. Pág. 2.

Dramática Española, que en apariencia —a juzgar por los programas siguientes— tuvo una temporada de muchos días.

Con la fecha antes señalada, no se pretende decir de ningún modo que fue aquélla, la primera obra teatral representada en el Teatro Nacional, porque, según Gasteazoro, fue en 1908 cuando “se terminó la obra y su inauguración oficial ocurrió el 1^o de octubre del mismo año, con la toma de posesión de Don José Domingo de Obaldía”. (18) Sin embargo, nos parecía necesario hacer constar que los “archivos” del mismo teatro —para efecto de historia comprobada por un documento— contempla el 25 de marzo de 1909 como la primera.

Es entonces, y de esta manera, como se da inicio a la primera etapa en el desarrollo del Teatro Nacional. Sólo hay que hojear el primer catálogo para entender la profunda actividad cultural que encerró durante su primera etapa el Teatro Nacional.

Compañías de teatro, de danza, de zarzuela, de ópera; orquestas musicales venidas de distintas partes del mundo se dieron cita en este lugar, para deleite —esto hay que aceptarlo— de una reducida clase social.

Habría que buscarle una explicación histórica a este período de florecimiento escénico en Panamá —una vez más florecimiento importado—. Nos es muy parecido el acaecido en el último cuarto del siglo pasado. Entre los años 1908 al 1930, con motivo de la construcción del canal de Panamá, hay mucho dinero circulante. Basta dar una revisada a los periódicos de la época para visualizar la abundante publicidad signo de dinero y comercio. Aparte de la construcción del canal, en la mitad de este período

(18) *Idem*. Pág. 2.

estalla la Primera Guerra Mundial. Y finalmente, el decaimiento del período de apogeo del Teatro Nacional se da en los años en que comienza a sentirse la depresión mundial de los años treinta.

Lo anterior no pretende ser una ley, ni una fórmula, sólo es un intento por explicar las constantes visitas que nos hicieron, entre las más importantes, la Compañía Cómic-Dramática Española, La Compañía de Comedia Fernando Soler, la Gran Compañía Cómica Argentina, la Compañía Dramática Española, la compañía The W.S. Horking Players y otras muchas más, que durante más de veinte años estuvieron yendo y viniendo con todo tipo de espectáculos escénicos.

Tal vez sea por todo esto por lo que Carlos Manuel Gastezoro se expresaba de este período de la siguiente manera:

“Es bien fácil imaginar la fructífera proyección espiritual del Teatro Nacional en una época en que los medios de comunicación como la radio, el fonógrafo y la televisión, no habían hecho su aparición para difundir y democratizar las manifestaciones culturales”. (19)

Si bien, como acotamos antes, el período dio escasos frutos autóctonos, porque fueron pocos los nacionales que estuvieron sobre las tablas del teatro como emisores, es necesario consignar que todo este trajín cultural, sin lugar a dudas, fue enriqueciendo el acervo de las personas que más tarde —bien o mal— fundamentarían el teatro panameño. Entonces, no se trata de un período sin pena ni gloria;

(19) *Idem.* Pág. 4.

sino de un momento de aprendizaje, de observación.

El segundo período conformado entre los años 1930 y 1940 es de deterioro. Durante esos diez años es muy poco lo que sucede en el escenario del Teatro.

Entre 1937 y 1938 —diciembre y enero, respectivamente— se presentó por vez primera *La Cucarachita Mandinga* de Rogelio Sinán y Gonzalo Brenes, autores del libreto y la música, respectivamente. Para este tiempo el Teatro Nacional estaba a cargo de la empresa del Sr. Enríquez Pascual. Así consta en el *Panamá América* del 28 de abril de 1937:

“La determinación tomada por el Poder Ejecutivo obedece a una oferta que hizo el Sr. Enríquez Pascual de arrendar el Teatro Nacional que proyecta dedicar a la exhibición de películas cinematográficas pero comprometiéndose a traer, con cierta frecuencia, compañías de comedias y zarzuelas de habla castellana... el Teatro Nacional está actualmente administrado directamente por el subsecretario de hacienda (sic) y Tesoro quien por regular lo cede a empresas teatrales, colegios u organizaciones caritativas”. (20)

A partir de junio de 1937 comienzan las transformaciones del teatro, que será convertido en una sala de proyección cinematográfica. Uno de los principales cambios efectuados es el de la acústica, la cual debió ser diseñada para lograr efectos cinematográficos y no teatrales. En cuanto a los cambios físicos, el teatro los sufrió no sólo en su interior, sino también en su fachada.

(20) *Panamá América*. Panamá, 28 de abril de 1937. Págs. 1 y 5.

De 1940 a 1960. Cuando en 1940 Arnulfo Arias ostentó el poder político del país —según Gasteazoro (21)— hizo remozar el Teatro Nacional haciéndole instalar un nuevo sistema eléctrico, reacondicionó el mobiliario, las terrazas y el escenario.

Durante ese período hay una actividad teatral bastante regular, encabezada por Anita Villalaz, sin que el centro de ejecución de las obras fuese siempre el Teatro Nacional. A este período pertenecen las labores encomiables de Rogelio Sinán y Ramón María Condomines.

El 30 de junio de 1958 se celebra el cincuenta aniversario de la inauguración del Teatro Nacional con la presentación de la Compañía de Anita Villalaz.

Otro aspecto importante de este período es la aparición del Teatro Infantil que estará a cargo —con mayor fuerza que en cualquier otra persona, así como aún hoy día lo es— de Dora McKay, quien en ese entonces dirigió el Teatro Infantil de la escuela Nicolás Pacheco.

Es de suponerse, dado que en muchos programas de mano no consta, que estos grupos todos, se presentaron en el escenario del Teatro Nacional. Los programas de todas las actividades teatrales mencionadas arriba, están en los catálogos del mismo teatro.

Un dato curioso es que en 1960, funcionó, quizás por muy poco tiempo, la Escuela Nacional de Teatro.

El doctor Gasteazoro expresa que “a partir de 1960 la actividad de nuestro primer Coliseo es casi nula”. (22) Sin embargo, durante esa década hay una profusa actividad teatral tanto en la Universidad, como en grupos indepen-

(21) Carlos Manuel GASTEAZORO. *Op. Cit.* Pág. 5.

(22) *Idem.* Pág. 5.

dientes. Haciendo contraste con el hecho de que lo que fue nuestro primer centro, pasa a ser una vez más teatro de polillas y deterioro. En la Universidad, durante el año 1959 comienza una fortísima actividad.

Así, el Teatro Nacional va perdiendo esplendor y brillo hasta el año 1974, cuando luego de repararse, es reinaugurado por el recién creado Instituto Nacional de Cultura. Este Teatro ha tenido épocas brillantes y tristes, épocas de multitudes y épocas de soledades. Ha persistido con su historia sin opacar ni ocultar la de otros lugares, que más modestos, han hecho del teatro un eslabón de estudio en la historia de la cultura panameña.

Desde la década del cincuenta, paralelamente a la labor que se desarrolla en el Teatro Nacional, van surgiendo grupos de teatro, completamente nuevos y son los que por vez primera, nos dejan traslucir lo que sería el verdadero teatro panameño como movimiento, como oleada que arrancó en aquel entonces y que brindó logros. De esos grupos iniciales salen los que hoy día, de una u otra forma, son los maestros de nuestro arte escénico.

Tomando la referencia que nos brinda en su trabajo de graduación Jesús Macías (23), en el año 1952 se formó la cooperativa Artística Teatral Istmeña (CATI), integrada por jóvenes de gran dinamismo. Entre sus montajes se recuerdan autores como Pirandelo y Alejandro Casona.

En el año 1957 se forma, bajo la dirección de Ramón María Condomines el Teatro Experimental de Panamá. La primera obra que representa el grupo es *Edipo Rey*, de Sófocles. En torno a este grupo se da la mayor cantidad de teatristas panameños actualmente vigentes. Hay

(23) Jesús MACIAS, *José de Jesús Martínez en el Teatro Panameño*. Tesis. Universidad de Panamá, 1967. Pág. 52 y s.s.

que recordar que durante los años de Teatro Experimental de Panamá, Condomines monta su obra *Misterios de la Pasión*, llamada en nuestros días —como prueba reminescente y anacrónica— *El Gran Drama*: uno de los espectáculos teatrales que más público ha arrastrado en los últimos diez años.

Miguel Moreno, en el año 1961, funda el Teatro Club y el Teatro Estudiantil Panameño, agrupación esta última conformada por jóvenes estudiantes.

En enero del año 1961 surge otro trascendente grupo teatral, se trata del Teatro en Círculo, agrupación que a parte de visualizar objetivos estéticos, tenían los de beneficencia en un primer relieve. Hasta el momento es un grupo que ha montado 31 obras.

Al recorrer los programas de mano de los grupos aquellos, rápidamente cae uno en la cuenta que hay un autor dramático que sobresale entre todos los demás: Alejandro Casona. Sería acaso por lo ligero o por lo allegado a nosotros. Pero era una norma casi imprescindible el que la historia de un grupo poseyera dentro de su repertorio de algún momento, una obra de Alejandro Casona.

El Teatro Universitario antes de 1968: En la Biblioteca de la Universidad de Panamá permanece un volumen de una obra titulada *My Panama Canal Theatre Adventure; the story of fifteen years of drama at the Panama Canal*, que en su primera página tiene una dedicatoria la cual reza así:

“To my friends in and the rector of the
University of Panama. Sincerely yours
S.T. ”. (24)

(24) Subert TURBYFILL, *My Panama Canal Adventure; the story of fifteen years of drama at the Panama Canal*. Philadelphia. Ed. Darrance & Comp. 1949. P. 1.

El libro es de Subert Turbyfill y aunque la dedicatoria puede que sea apócrifa es significativo que haya llegado a la Universidad.

El hecho nos interesa, porque lo que narra el libro es la historia de quince años de labor dramática en la Zona del Canal desde 1934 hasta 1949.

Turbyfill dirigió teatro en la Zona del Canal a nivel estudiantil. Su producción, durante ese tiempo, se elevó a la considerable suma de 129 obras de autores, entre los que pueden ser contados Shakespeare, Oscar Wilde, Eugene O'Neill, Moliere, Bernard Shaw, entre los más representativos, a parte de las obras que el mismo Turbyfill escribió y dirigió.

Es obvio que este intenso movimiento haya sido conocido por las autoridades universitarias, sin embargo, la Universidad permaneció aletargada. Ni aún la lectura del libro de Turbyfill motivó para que se comenzara un Teatro Universitario en una época más temprana. Es indignante que no sea hasta 1959 cuando se forma un Teatro en la Universidad de Panamá, habiéndose fundado ésta en 1935.

En junio de 1959 llega a Panamá el señor Frank McMullan de la escuela de Arte Dramático de la Universidad de Yale para formar un grupo teatral universitario. Inicia las labores en julio y más tarde en el auditorium de la Facultad de Derecho, se estrena *La Casamentera*, obra aprobada para su representación por Diego Domínguez C., Baltasar Isaza Calderón y Renato Ozores.

Así consta en unas memorias anuales de la Universidad de Panamá, aparecidas el 3 de enero de 1960 en el *Domini-cal del Panamá América*:

“Le tocó a esta comisión la aprobación del escogimiento de la primera obra teatral, que se presentó

en la Universidad con un elenco de estudiantes:
"LA CASAMENTERA", Thorton Wilder". (25)

Después de McMullan, llega a dirigir el Teatro Universitario José A. Díaz, quien es la persona que verdaderamente refuerza el movimiento teatral universitario. Durante su período, además de dirigir montajes, dicta cursos de Arte Dramático. De este grupo surgen figuras como Jarl Babot y Agustín del Rosario. Babot a su vez forma en 1963 el grupo teatral El Búho.

Durante varios años el Teatro Universitario laboró con José Díaz al frente, y se fue marcando características que aún hoy día mantiene. Tan vigente es, que el teatro universitario de los años sesenta es la base que sostiene al actual teatro universitario, que dicho sea de paso, es uno de los que más constantemente se ha mantenido en el quehacer de los últimos diez años.

Cabe señalar que durante tres años se dictó a nivel universitario, y con créditos, dos materias que han desaparecido del curriculum: actuación y dirección teatral, dictadas por el profesor Díaz.

Un grupo que durante los años sesenta funcionó con gran prolijidad fue el Círculo de Arte Dramático de Panamá que dirigió José Avila. Tan amplio fue su repertorio que el listado de cuatro años de trabajo se va más arriba de las cuarenta obras teatrales presentadas, es decir, un promedio de diez obras de teatro por año, cosa que es mucho.

Lamentablemente nos encontramos con que estos grupos tan activos hicieron muy pocos montajes de autores panameños. Entre los más representados está José Avila quien montó sus propias obras y José de Jesús Martínez.

(25) *Panamá América*, Panamá. 3 de Enero. 1960. Pág. 10.

No es poco el teatro que se escribió del cuarenta para acá, es decir, de la *Cucarachita Mandinga* hasta el año 1968. Trataremos de enumerar a los dramaturgos, incluyendo a los ganadores del certamen Ricardo Miró; que para la sección teatro comienza a funcionar en 1953, once años después de instituido el premio:

Rogelio Sinán
Gumercinda Páez
Renato Ozores
Mario Riera Pinilla
Juan Díaz Lewis
Mario Augusto Rodríguez
Ernesto Endara
Guillermo Beleño
Dora de Zárate
Miguel Moreno
Carlos García de Paredes
Octavio Fábrega
Ramón H. Jurado
Carlos Ozores
Jorge Luis Lamela
José de Jesús Martínez
José Avila
Agustín del Rosario
Enrique Jaramillo Levi
Carlos Merlo
Eustorgio Chong Ruíz
Rómulo Escobar
César Jaramillo

Este listado no recoge a los autores posteriores a 1968. En su gran mayoría, los arriba mencionados fueron ganadores del Premio Ricardo Miró.

Hacia 1970 Joaquín Beleño ⁽²⁶⁾ escribe un artículo en *Lotería* referente al Ricardo Miró. De allí pudimos extraer la siguiente información sobre la cantidad de las obras premiadas hasta ese momento:

Poesía	Novela	Cuento	Ensayo	Teatro
73	38	22	45	32

Sin este dato pareciera que en Panamá se ha escrito menos teatro, pero proporcionalmente a los demás géneros, Teatro tiene una buena cantidad de obras premiadas, si se toma en cuenta que es la sección de más reciente creación, a excepción de la de cuento.

El verdadero problema de la invisibilidad de la dramaturgia panameña, nos atrevemos a pensar, radica en que los grupos nuestros no montan las obras de nuestros autores.

Aparte del Teatro Nacional, durante fines de esta época funcionan algunas otras salas, donde los grupos brindarán sus producciones. Son ellas la Sala de Teatro 44, Hotel El Panamá, El Teatro Central, Teatro Lux, el Bohío Agewood y en la Universidad, el Paraningo Universitario.

(26) Joaquín BELEÑO, "Inventario Cultural de las obras y de los autores premiados en el Concurso Ricardo Miró". *Revista Lotería* No. 176. Junio 1970. Pág. 6.