



1980. *La Canción de la Búsqueda*, de H. Rodríguez. Cía. de Teatro Universitario.



1979. *La Guerra*, de O. Castro. *Los Trashumantes*.



1978. *La Orgía*, de E. Buenaventura. Teatro Equipo.



1980. *Donde Vive la Langosta*, de J. Babot. Los Trashumantes.

CAPITULO TERCERO

EL TEATRO DE LA DECADA 1968-1978

A.—IMPORTANCIA DE LA DECADA

1. Importancia Política:

La última década sorprende a Panamá con cambios no experimentados hasta ese momento y que al darse, se van a reflejar no solamente en el teatro, sino en toda la actividad humana dentro del territorio. Al principio de este intervalo de tiempo, como todo cambio brusco —nos referimos evidentemente a la toma del poder por parte de los militares— hubo confusión, confusión ésta que se va superando a medida que el nuevo gobierno comienza a plantear una posición clara en lo referente a su política.

Esta política estuvo circunscrita en esencia a la tarea reivindicativa de conquistar el territorio de la Zona del Canal una vez más para Panamá, fundamentando esta tesis sobre la base de la derogación del Tratado Hay-Bunau Varilla de 1903, por su carácter obsoleto y afrentoso para nuestro país.

De allí que durante los últimos diez años todos los movimientos panameños —tanto local como internacionalmente— estuvieron dirigidos hacia ese objetivo. No es preciso decir que tal política no estuvo exenta de impurezas, pero sí se caracterizó, en términos generales, por una línea de acción definida.

Durante este tiempo, Panamá ocupó un primer lugar en el plano internacional. El asunto Panamá, una vez más, así como lo fue en el último cuarto del siglo pasado y en el primer tercio de éste, pasó a ser de los más importantes a nivel continental; sólo que ahora no se trataba de construir un canal conjuntamente con los franceses o con los norteamericanos, sino que se buscaba rescatar lo usurpado.

Como fue evidente, durante este lapso de negociaciones, nuestro país logró el apoyo de casi todo el continente americano y de muchísimos países de Europa, Africa y Asia. Panamá, en cinco años más o menos —es decir, hasta la reunión del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas en 1973— había logrado exponer al mundo la imagen que necesitaba para encarar un asunto de la magnitud del Canal con los Estados Unidos de América.

Pero no sólo fue el Canal el tema de preocupación de estos diez años. A nivel internacional, esta década trajo consigo aspectos de gran importancia en el orden económico, como lo fue la inflación mundial que desde el año 1973 viene en ascenso.

Estos aspectos, aunados con los del Canal, fueron tal vez los más importantes que se dieron durante la década. Esto sin contar que, a nivel continental, poco a poco, se le fue dando cabida nuevamente a Cuba para que se reivindicaran sus relaciones con nuestros países cosa que trajo como consecuencia las influencias que tanto trató de evitar, durante la década del sesenta, Estados Unidos.

El cambio de la estructura legislativa, un nuevo Código

de Trabajo, y otras transformaciones de capital importancia amparados bajo la nueva Constitución de 1972, nos van a completar el marco bajo el cual se desarrolla la actividad humana panameña en donde encontramos naturalmente el teatro.

Todos estos cambios —que de una u otra forma alteraron el *status quo* panameño— fueron criticados, por un sector, de manera positiva; por otro, de manera negativa, aunque un tanto veladamente. Durante este período, la prensa escrita, en su gran mayoría pasa a manos del Estado y los otros Medios Masivos de Comunicación son sometidos, al menos, a una censura previa. Sin embargo, eran observables, de vez en cuando, críticas en contra del Estado, sin lograr nunca convertirse en campañas.

Se puede decir, pues, que este fue el marco socio-político dentro del cual nos movimos durante la última década. De una manera poco evidente se reflejará en algunos grupos de teatro, en otros, estas características van a ser determinantes para poner una obra ante un público.

Es la época en que se van a dar dos fuertes tendencias dentro del quehacer teatral panameño: por un lado las personas que comenzaron a hacer teatro en la década de los cincuenta; y por otro, un grupo de jóvenes directores recién graduados en universidades del exterior. Estos dos grupos van a tornear características distintas en cuanto el quehacer.

2. Vacío Bibliográfico:

Uno de los problemas intrínsecos del teatro panameño es la falta de material escrito. Nuestras librerías y bibliotecas, aparte de tener agotado el material teatral que les llega, no se preocupan por traer novedades en una cantidad suficiente para que llegue al lector que se maneja dentro de este campo.

Aparte de eso, Panamá carece de una verdadera editorial que se dedique a publicar material escrito por panameños. Salvo la Editorial Universitaria y últimamente las publicaciones del Instituto Nacional de Cultura, en Panamá no existe quien patrocine la edición de ensayos o literatura de ficción: novela, cuento, poesía; mucho menos teatro.

La única salida para nuestro dramaturgo, si pretende publicar una obra, sería la de ganarse el Concurso Ricardo Miró o deshacerse de unos cuantos cientos de dólares, para luego tratar de vender o hacer circular la publicación.

Por otro lado, la gente dedicada a escribir teatro se encuentra desligada de los grupos teatrales. Son contadas las personas que escriben teatro y que formen parte de un grupo, que sería la manera más eficaz de poner su trabajo dramático ante un público como espectáculo vivo y de comunicación.

Quizás ese sea el mayor de los problemas con que cuenta y ha contado el desarrollo de nuestro teatro: una desunión que se da entre los dramaturgos, los grupos de teatro y hasta cierta medida los críticos. Esto se refleja entonces en el público de manera indirecta. No se da la relación necesaria. Así lo expresa Roberto McKay (1) cuando dice refiriéndose al caso panameño que el teatro como una actividad colectiva implica una relación actor-espectador, la cual es y ha sido muy limitada.

El vacío bibliográfico al cual nos referimos lo ha intentado llenar modestamente el INAC, a través de sus distintas publicaciones, y la Universidad de Panamá gracias a la Editorial Universitaria y al concurso que allí se realiza a partir

(1) Roberto McKAY, "José Quintero está bien, contento, viviendo en Nueva York". *Revista Nacional de Cultura*; Panamá No. 4, Jul./Agos./Sept. 1976. Pág. 108.

de 1970. Desde 1976 hasta la fecha, el concurso se ha extendido a todas las Universidades Latinoamericanas.

Resumiendo, entonces, nos encontramos con un teatro panameño que se da en un período de profundos cambios, tanto a nivel nacional como internacional, donde lo político, lo económico y lo social van a sufrir trascendentes virajes. Se trata, también, de un teatro, donde sus trabajadores no se encuentran unificados, dándole cierta incoherencia al trabajo, que al mismo tiempo se encuentra coartado en su desarrollo, gracias a la ausencia de material bibliográfico por un lado y, de personas capacitadas, sobre todo.

Se puede decir que con dificultad estos diez años dieron a luz muchas obras de distintos grupos y autores, en diversos tonos y con muchas y variadas tendencias.

En adelante, trataremos de desglosar el panorama teatral de los últimos dos lustros.

B. El D.E.X.A.

Son las siglas que designan al Departamento de Expresiones Artísticas de la Universidad de Panamá; departamento encargado de todo lo referente a las manifestaciones que de una u otra forma tienen que ver con las artes: danza, música, plástica y teatro.

El DEXA surge a partir del golpe de estado de octubre de 1968; no simultáneamente, pero sí como una consecuencia inevitable. Unas memorias universitarias⁽²⁾ dejan sentado para qué se incorpora este departamento a la Universidad, al manifestar claramente que después de la reapertura de la Universidad de Panamá éste se crea con el

(2) Universidad de Panamá. *Memorias*. Ciudad Universitaria; Imprenta Universitaria, Febrero 1972.

propósito fundamental de darle sentido a las inquietudes artísticas del estudiante universitario. Una vez formado, adquiere cierta proyección hacia las extensiones universitarias donde se forman grupos de teatro, en primer término, y otros musicales, similares a los del campus.

La creación del DEXA es entonces un paso lógico de la política del nuevo gobierno. Este necesita unificar a través de distintos medios el elemento humano que, por ejemplo, en 1969, cuando se crea el departamento universitario en mención no se encontraba completamente seguro de los nuevos giros que el país iba a dar.

Para referirnos concretamente al Teatro Universitario, comenzaremos por decir que se puede estudiar en distintos niveles o en distintas épocas, porque por lo menos hubo cuatro grupos disímiles que existieron al mismo tiempo, con características diversas entre uno y el otro.

En 1970, entra al DEXA Roberto McKay quien es la persona encargada de fundar y dirigir el nuevo Teatro Universitario. Adopta el nombre de Teatro Taller Universitario y en él permanece durante tres años. Durante ese tiempo McKay monta 18 obras, repertorio que contempló autores panameños, latinoamericanos y europeos.

La primera obra que monta el Teatro Taller Universitario es el *Tartufo* de Moliere y, a partir de allí, se sigue una cadena de obras durante la cual se fue consolidando un grupo de jóvenes elementos, alguno de los cuales, años más tarde, saldrían al extranjero a estudiar teatro.

Después de *Tartufo*, McKay montó obras de autores clásicos como fue el caso de *Medea* de Eurípides; *La excepción y la Regla* de Brecht, clásico de nuestro siglo; *El Rey se Muere* de Ionesco. Entre los latinoamericanos cabe mencionar a José Triana y Guillermo Gentile, autores de *La Noche de los Asesinos* y *Hablemos a Calzón Quitado*, respectivamente.

McKay no descuida la dramaturgia panameña. El Teatro Taller Universitario, mientras él estuvo a su cargo, contó en su repertorio con algunas obras de autores nacionales. Se pueden mencionar entre ellos *Segundo Asalto* de José de Jesús Martínez; *La Afrenta* de Enrique Chuez; *Polución* de Manuel de la Rosa; y *El Bajo y el Alto* y *Los Bellos Días de Isaac* de Agustín del Rosario.

Si tratamos de darle un sentido a este período del Teatro Taller Universitario, sería muy fácil encontrarlo: se trata de un grupo con objetivos claros dentro del teatro, al menos esa es la apariencia; en su gran mayoría los montajes representan una seria crítica al sistema dentro del cual nos movemos. Esto es evidente sobre todo en los autores panameños y latinoamericanos y unos tres o cuatro europeos que fueron puestos en las distintas salas que se usaron durante ese tiempo: desde la pequeña sede del Teatro Universitario, el Teatro Taller, hasta el Auditorio José Dolores Moscote y el Paraninfo Universitario.

Sin embargo, la labor de McKay no termina ahí, en 1971 funda y dirige un nuevo grupo de teatro, con una filosofía completamente distinta a la del Teatro Taller Universitario: Los Trashumantes.

Si por su parte el Teatro Taller Universitario pretendía dar una visión al estudiantado universitario de lo que primordialmente eran los distintos tipos de teatro que el mundo occidental había concebido, por la suya, Los Trashumantes se iban a erigir como el grupo popular por excelencia. En cierta forma iban a ser ellos quienes llevarían la voz de la reconquista de la Zona del Canal a lugares donde no había ni periódicos, ni televisión. Este mensaje que ellos llevarían, sería creado durante los ensayos; a partir de ideas dadas por los integrantes del grupo, y a través de improvisaciones se le daba una forma dramática y estéticamente aceptables.

Los Trashumantes se constituyen en Panamá como el primer grupo de creación colectiva propiamente dicho; en otras palabras, son ellos mismos quienes van a escribir el texto, a representarlo y a dirigirlo. Adoptan también la modalidad de los foros una vez concluida la representación.

Luego de formado, la dirección del grupo la asume Manuel de la Rosa, quien después viajaría a México a estudiar dirección teatral. Entre las producciones más importantes de Los Trashumantes tenemos *Una Flor para Mascar*, *El 9 de Enero, 1925*, *el Problema Inquilinario*, *Philippe* y *la Revolución*.

Tanto el Teatro Taller Universitario como Los Trashumantes viajaron a los festivales teatrales de Manizales, Colombia, a representar a nuestro país. En 1976, los Trashumantes participan por Panamá en el Primer Festival de Teatro Popular Latinoamericano, celebrado en la ciudad de Nueva York, con la obra *Philippe y la Revolución*.

Hacia 1973 surge también del Teatro Taller Universitario otro grupo: Los Mosqueteros. Un grupo un tanto sobrio. Su objetivo era la representación de escenas de una obra clásica y simultáneamente, como parte del trabajo, hacían una adaptación de ella a la vida contemporánea. Esto requería de un gran sentido crítico y de buen olfato, dado que en la adaptación iba implícita una crítica a la sociedad o al sistema político. A cargo de Los Mosqueteros estuvo Ricardo Gutiérrez quien en 1975 también viaja a la Argentina a estudiar dirección teatral.

Los Mosqueteros representan *El Gran Teatro del Mundo*, de Calderón de la Barca y hacen una adaptación de *Pinocho*, dirigida a un público infantil.

El Teatro Universitario no había descuidado el renglón dedicado a la niñez. Inicialmente estuvo al frente del Teatro Infantil Universitario Eduardo Barril quien hace adap-

taciones, tales los casos de *El Círculo de Tiza*, basado en la obra de Bertolt Brecht y *Hansell y Gretel*.

Después de Barril, el Teatro Infantil queda a cargo de Vielka Vásquez quien había trabajado con él y va a seguir casi los mismos lineamientos. Entre otras obras hace *El Soldadito de Plomo* (1974).

Inmediatamente a Vásquez, el Teatro Infantil pasa a la Uruguaya Sara Gnazzo, quien durante su estadía en el Teatro Universitario montará distintas obras para niños entre las que destacan una adaptación de la *Fierecilla Domada* de William Shakespeare. Es de mención también la obra de Carlos José Reyes *Dulcita y el Burrito*.

Por último el Teatro Infantil Universitario, que desde Sara Gnazzo había sido de niños para niños, pasó a manos de Lidia Beatriz López en 1977. En 1978, López obtuvo un excelente montaje de la pieza el *Caracol Catalí* de Gón-gora.

El Teatro Taller Universitario no concluyó con la salida de McKay. Posteriormente estuvieron a su cargo Eduardo Barril y Miguel Bravo, quien sólo logró montar una obra, ésta nacional: *Detrás de la Noche*, cuyo autor es Eustorgio Chong Ruiz.

Siguió, el recién llegado de la Unión Soviética, Jarl Babot. En aquel país se formó como director teatral. Montó una obra del panameño Agustín Del Rosario, *A Veces Esa Palabra Libertad* (1974), escenificación que recorrió todo el país y se presentó en San José de Costa Rica. En 1975, Babot estrena *Los Fusiles de la Madre Carrar* de Brecht y en 1976 *El Cruce Sobre el Niágara* de Alonso Alegría.

La historia del Teatro Taller Universitario continúa, después de Babot con José Avila, quien monta a dos autores panameños: Mario Riera Pinilla y Ernesto Endara, las obras fueron, respectivamente *La Concencia* y *Laberinto*. Su último montaje en el Teatro Universitario fue la trage-

dia de Eurípides *Las Troyanas*.

En 1977 el grupo Los Trashumantes sufre una transformación, sus miembros comienzan a formar grupos distintos. De ahí salen el Teatro Equipo, dirigido por Héctor Rodríguez quien monta la obra de Agustín Del Rosario *Sucedan Cosas Extrañas en Tierras del Emperador Crisóstbal* y *La Orgía* de Enrique Buenaventura. José Colman dirige el grupo Buigu y monta la obra *Canek*, de Ermilo Arbeau.

Al año siguiente, Los Trashumantes se unifican nuevamente, y bajo la dirección de Manuel de la Rosa se monta el "collage" *Texto como Pretexto*, de Rubén Darío y otros.

Este es más o menos el desarrollo del Teatro Universitario durante los últimos diez años. Nos damos cuenta, pues que se trata de un grupo o de muchos grupos, para mejor decir, fluctuante, en movimiento, inestable. Sólo se aprecia cierta estabilidad hasta el año 1974, es decir, poco después que McKay abandona el grupo; después se nota una desorganización interna. Demasiados directores entran y salen al cabo de año y medio. Todos estos elementos podrían unificar un juicio en contra de un mejor desarrollo del Teatro Universitario, pero lo cierto es que dentro de toda esta evolución-revolución, se vieron logros: el público universitario pudo conocer autores hasta entonces desconocidos, técnicas nuevas y, sobre todo, se le hizo partícipe —sin atrevernos a adjetivar— de una filosofía más o menos a tono con la política del régimen.

Hacia los años finales de la década, quizás los cinco últimos, el Teatro Universitario se movilizó hacia todas las áreas de la república, evidenciando que ha sido uno de los grupos que más se interesó por comunicar su mensaje de cambio en las áreas donde son más inaccesibles los medios de comunicación, donde el teatro es más efectivo que cualquier otro medio.

En la ciudad de Panamá, el Teatro Universitario se presentó en su sede, el Teatro Taller, en el Paraninfo Universitario y en el Auditorio José Dolores Moscote, hasta el momento en que éste se incorporó a la Facultad de Administración Pública y Comercio. Sin embargo, tanto Los Trashumantes, como el Teatro Taller Universitario, el Teatro Infantil y Los Mosqueteros, se movilizaron en barriadas marginales, en parques, en escuelas, en calles y en campos.

El Departamento de Expresiones Artísticas, aparte de tener bajo su responsabilidad al Teatro Universitario, realizó actividades colaterales a lo largo de estos años: ofreció seminarios, proporcionó becas y durante cuatro años 1971-1974, organizó festivales a nivel nacional de grupos universitarios y de secundaria, con el propósito de confrontar el trabajo teatral que se hacía en Panamá durante el año. El Festival decae al ir en disminución la cantidad de grupos.

C. EL INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA

El Instituto Nacional de Cultura se instituye mediante la ley 63 del 6 de junio de 1974. Sin embargo, sus antecedentes habría que buscarlos en el Instituto Nacional de Cultura y Deportes, que desde 1974 se divide y da lugar al Instituto Nacional de Deportes y al antes mencionado.

El INAC es la dependencia gubernamental que tiene que ver con todo lo referente a la cultura del territorio nacional. Dentro de esas actividades comprende una que es la que nos incumbe directamente: El Teatro.

Con relación al INAC podemos, al igual que del Teatro Universitario, estudiarlo en distintos y muy variados planos. Aquí se da el contraste más grande del Teatro panameño de los últimos diez años. Una institución que parti-

cipa de dos formas del quehacer teatral panameño. Hablamos concretamente de los módicos montajes, irrisorios, sin lujo ni pretensiones que se organizan, por ejemplo en la Escuela Nacional de Teatro, por una parte y de las monumentales producciones tipo Broadway, por otra.

Se ha de empezar por el Teatro Taller del INCUDE, que de alguna manera viene a ser la inicial Escuela Nacional de Teatro que funcionó hasta 1978. Son producto de este taller, personas que como Sara Gnazzo y José Colman, van más tarde a dirigir. Al frente de ellos estuvo en un principio Carlos Bromley. Vale la pena hacer mención de la producción del Teatro Taller del INCUDE *Panamá City* de Hernando Cortez, presentada en el Tercer Festival de Teatro organizado por el DEXA.

Al crearse la Escuela Nacional de Teatro, propiamente, por sus aulas van desfilando distintos profesores, que a su vez son quienes dirigen los trabajos representados por los alumnos. Cabe mencionar como directores de la Escuela Nacional de Teatro a Jarl Babot y a Iván García. Aparte de ellos, hay profesores como Carlos Bromley, Edison Velásquez y David Acrich.

La Escuela, ha trabajado, por lo general, piezas cortas, apropiadas para enseñar al estudiante los primeros lineamientos del ejercicio teatral. De estas piezas se pueden señalar trabajos de Bromley como *Pluf el Fantasmita* de M.C. Machado; de Iván García *El Arbol* de Elena Garro; de Velásquez *El Oso* y *Petición de Mano*, ambas de Chéjov.

La Escuela Nacional de Teatro no ha despreciado a autores nacionales, dado que en 1976, bajo la dirección de Bromley se montó la obra de Raúl Leis, Premio Ricardo Miró 1973, *Viaje a la Salvación y otros países*. García monta la obra de Ernesto Endara *Ay de los Vencidos*.

También se dejan ver, dentro de la Escuela, montajes que poseen ya un sentido de mucha mayor calidad como lo

fueron los casos de *Milagro en el Mercado Viejo* de Osvaldo Dragún y dirigida por Iván García en 1977. Otra muestra lo fue *Woyceck* del alemán G. Büchner en 1978, dirigida por David Acrich, recién graduado en Israel.

Otro aspecto de capital importancia para el teatro desarrollado dentro del Instituto Nacional de Cultura lo fue la creación, hacia finales de 1974, de la Compañía Nacional de Teatro, cuyo primer y único director es Roberto McKay hasta 1976.

En verdad, la Compañía Nacional de Teatro va a ser un tanto efímera. La cantidad de obras que montó fue muy reducida, en total fueron cinco. Dos de ellas de autores extranjeros, dos panameños y una obra de autores múltiples que incluían extranjeros y nacionales.

La Compañía Nacional de Teatro se estrena con *La Noche de la Iguana* de Tennessee Williams en enero de 1975; ese mismo año sigue *La Fiaca* de Telesnik. La última producción de 1975 por la Compañía fue la obra del panameño Carlos García de Paredes *Celeste por la Mañana*. En 1976, McKay monta *Lobo Go Home* de Rogelio Sinán y por último *Teatralísimo*, "collage" de varios autores.

Después, la Compañía deja de existir y McKay, luego de dirigir una obra más con un grupo independiente, abandona el país.

Otro aspecto del Teatro en el Instituto Nacional de Cultura es la faceta de las super-producciones, que sin lugar a dudas tuvieron una gran aceptación en cuanto que el Teatro Nacional permanecía lleno durante todos los días de representaciones.

En 1975 se repone por primera vez en esta década *El Gran Drama* de Ramón María Condomines, dirigida por José Sarsanedas y durante los dos años siguientes es puesta en escena nuevamente, cada vez con decorados y multitudes más fastuosas. En 1976 aparece *Jesucristo Super-star*,

ópera rock, montada quizá con más brillo que *El Gran Drama*, bajo la dirección de Bruce Quinn. Patrocinada por el Fondo Unido. 1977 es el año de *Romeo y Julieta*, la tragedia de William Shakespeare, dirigida por Sarsanedas, bajo el manto de muchas luces y multitudes y escenografías acartonadas. En junio de 1978, con *Los Arboles Mueren de Pie*, también dirigida por Sarsanedas, la primera dama de la escena panameña, Ana Villalaz, anunciaba su retiro definitivo de las tablas. La obra de Casona arrastró gran público, no sólo por la obra en sí, sino por ver actuar por última vez a la actriz panameña. El cartón escenográfico y el lujo se hicieron presentes y el público aplaudió a Anita Villalaz; pero meses después la primera dama de la escena panameña, volvió a aparecer en el reparto de una nueva superproducción: *Invitación al Castillo*, de J. Anouilh, dirigida por Sarsanedas y con el respaldo del Instituto Nacional de Cultura.

Aparte de estas cosas de gran magnitud, el INAC posee también instructores teatrales en diferentes sitios del país. Tales han sido los casos de Eugenio Fernández, quien en 1975, en Coclé, forma talleres de teatro donde junto con los integrantes del grupo hacen creaciones colectivas. Danny Calden ha continuado esta labor, tomando los lineamientos de crear teatro que surja de los problemas de las personas que lo hacen.

En lo referente al concurso Ricardo Miró, que también organiza el INAC y que viene a ser la fuente fundamental de publicación, de 1968 a la fecha ha premiado once obras, a saber:

1968: I Premio Desierto

II Premio *El Trono* de Ernesto Endara.

III Premio *Baby-Baby* de José de J. Martínez.

1969

- 1970: No hubo concurso de Teatro.
 1971: Desierto.
 1972: *Después del Manglar* de Eustorgio Chong Ruiz.
 1973: *Viaje a la Salvación y otros Países* de Raúl Leis.
 1974: Desierto.
 1975: *La Guerra del Banano* de José de J. Martínez.
 1976: *Redobles al Amanecer* de José Franco.
 1977: *Una Bandera* de Ernesto Endara.
 1978: *Pepita de Marañón (Es Más, el día de la Lata)* de Alfredo Arango y Edgar Soberón Torchía.
 1979: *Las Aves* de Jarl Babot.
 1980: Desierto.
 1981: *El Nido del Macúa* de Raúl Leis.
 1982: Desierto.
 1983: *El Fusilado* de Ernesto Endara

De todas estas obras han sido llevadas a escena las siguientes: *Viaje a la Salvación y Otros Países, La Guerra del Banano, Redobles al Amanecer, Una Bandera y Pepita de Marañón*, es decir casi un tercio de la producción del Ricardo Miró. En este sentido estamos igual que en la década del sesenta.

Durante la última década, ésta, más o menos, ha sido la labor del Instituto Nacional de Cultura, labor que no es poca ni fácil, todo lo contrario, dado que así como tiene que poner a rodar el teatro, debe hacer lo mismo con todas las otras facetas del arte, sobre todo, si son necesarias para el cambio de actitud de un pueblo.

D. GRUPOS INDEPENDIENTES

Antes de entrar a ver concretamente esta faceta de nues-

tros grupos teatrales, debemos poner de manifiesto que durante los últimos años, se dieron grupos con características que no tenían que ver directamente con instituciones de cultura, pero que dependían de alguna manera del estado, sea porque eran patrocinadas enteramente por éste, o porque le ofrecía directores o instructores.

En este escalafón caben mencionar tres grupos: El Teatro de Bolsillo que dirigió la señora Gnazzo, el Teatro de la DIGEDECOP, dirigido por Carlos Van Der Hans y el Teatro Obrero que han dirigido Aurea Torrijos y José Avila.

El Teatro de Bolsillo tenía su sede en el Centro de Arte y Cultura del Ministerio de Educación. Durante los años 1973, 1974 y 1975 Gnazzo montó, entre otras obras, la de Obaldía *El Difunto*, algunas farsas sobre la sociedad de consumo y *Regreso a Casa* de Melphi. Van Der Hans, con el teatro Popular Panameño, sea el de la DIGEDECOP, ha desarrollado un trabajo en base a lo que Raúl Leis (3) ha llamado sociodrama y que define a la vez como una forma teatral cuya fuerza y vida están en completa unión con la realidad; es decir, su labor, la de Van Der Hans, está dada dentro de ese cuadro. El grupo ha viajado por todo el país, llevando trabajos de creación colectiva, generalmente montajes de múltiples cuadros. Por un lado, el Teatro Popular Panameño quiere representar la voz teatral del Estado. El otro grupo, el Teatro Obrero se inició en 1977 y sus actores eran trabajadores de distintas instituciones. La primera obra que llevó a escena fue el Premio Ricardo Miró 1976 de José Franco *Redobles al Amanecer*, con la dirección de la profesora Aurea Torrijos; después dirige el grupo José Avila y se monta *Esperando al Zurdo*.

(3) Raúl LEIS, "Cómo Hacer Teatro Popular". *Comunicación Popular*. Panamá. CECOP, 1976. Pág. 40.

Los grupos independientes, entonces, serían aquellos que no tienen ninguna vinculación o responsabilidad directa con instituciones ni estatales ni privadas; sin excluir por ello que en un momento determinado podrían recibir apoyo económico o técnico de cualesquiera de los renglones antes mencionados.

Podría hablarse de un desarrollo más o menos prolijo de grupos teatrales independientes durante la época, si nos atenemos a la cantidad de grupos, pero al entrar en el fondo de cada uno de ellos, nos damos cuenta que se trata de una falacia. Primero, porque por lo general el nombre de un grupo se hace para montar una obra y después desaparece; segundo, muchas de las personas, directores y actores, han participado de distintos grupos en los últimos años.

Sin embargo, podemos mencionar algunos grupos que con cierta regularidad estuvieron activando el movimiento teatral panameño de la década 1968-1978.

El Teatro Experimental de Panamá (TEXPA), mencionado con anterioridad en este trabajo, dado que su formación se remonta a 1957 cuando fue dirigido por Condomines, es uno de los grupos que con más insistencia observamos a lo largo de los diez años, primero por cierta estabilidad en el elenco y cuerpo de directores, y segundo, porque a partir de 1969 montaron diez obras, es decir, un promedio de una obra anual. Entre sus montajes cabe mencionar: *Quien le Teme a Virginia Wolff* de Albee; *Calígula* de Camus; *Espectros* de Ibsen.

El TEXPA se define como un teatro formal y esteticista, sin ser aficionados ni profesionales.

Hacia 1970 existe el Teatro Libre, que laborará hasta el año 1972, con las direcciones de Rafael Ducat y Danny Calden y estrena en este lapso: *La Cantante Calva*, *El Líder* y *La Joven Casadera*, todas piezas de Ionesco.

El grupo teatral El Topo existe durante 1972-1973. Es

dirigido inicialmente por Alejandro Massey, luego por Eduardo Barril y Carlos Bromley. Montajes importantes: *El Escorial* de Michel Guederrude y *Tarde de Reyes* de Eduardo Barril.

El Teatro en Círculo que durante esta época tiene un decaimiento que contrasta con su profusa actividad de los años sesenta, solamente hace cuatro montajes durante el año 1969, entre ellos *El Agujerito* de Peñafiel, dirigido por Rodrigo Portuondo; *La Zapatera Prodigiosa* de García Lorca dirigida por Dionis Vega.

Es importante señalar que a pesar de la poca actividad durante los últimos años, el Teatro en Círculo no ha perdido su espíritu, es decir, que a pesar de no montar obras, no deja de existir como grupo, a diferencia de la gran mayoría de los grupos que han desaparecido y que nunca más han sido recordados.

Esta agrupación se encuentra terminando la construcción de su teatro sede —según planos— de moderna estructura, con capacidad para 236 butacas y un escenario giratorio.*

El grupo Nuevo Teatro surge hacia principios de las décadas de los setenta. Se caracteriza porque sus montajes han sido ligeros, gustándoles poner comedias de entretenimiento. Han dirigido el Nuevo Teatro Ivan García, Carlos Bromley, Antonio Jiménez y Roberto McKay.

Durante los últimos años de la década surgieron agrupaciones independientes que aún están trabajando. Son los casos de la Junta Teatral Victoriano, La Compañía América, el Teatro La Mosca y el Grupo Galaxia. Todos con características distintas entre sí.

* Durante los años recientes 1979-1983 el Teatro en Círculo ha desarrollado una profusa actividad.

La Junta Teatral Victoriano se formó a raíz del montaje del Premio Ricardo Miró 1975 *La Guerra del Banano* de José de J. Martínez y con posterioridad ha montado *La Noche de los Asesinos* de Triana, *Pepita de Marañón* de Arango y Soberón y *La Madriguera* de J.A. Niño. Sus directores han sido, en el primer caso, el argentino Domingo Logiudice, Edgar Soberón Torchía y John Ryan. La Junta es un grupo con características de Teatro Popular, aunque en el fondo posea cierta infraestructura que le permite costearse sus montajes.

La Compañía América funciona como teatro profesional, es dirigida por Iván García. Se formó en el año 1977 cuando monta la obra de A. Strindberg *La Señorita Julia*. Durante el año 1978 montan la comedia de Nicolás Maquiavelo *La Mandrágora*.

El teatro La Mosca expone un tipo de teatro de bolsillo, un tanto intimista y se le podría llamar experimental. Se formó durante el año 1977, cuando se monta *Fin de Partida* de Samuel Beckett, obra dirigida por Ricardo Gutiérrez. En 1978 se pone un trabajo en base a textos de Bertolt Brecht *El Cambio de Rueda* dirigido conjuntamente por Jarl Babot y Gutiérrez. Y finalmente ese mismo año estrenan la pieza de Harold Pinter *Fiesta de Cumpleaños*, dirigida por Gutiérrez. Más tarde realizan la *Historia del Zoo*, de Albee y una adaptación de *Opiniones de un Payaso*, de H. Böll.

El Grupo Galaxia se inicia en 1978. Durante ese año, bajo la dirección de Aurelio Paredes, se hacen dos montajes con carácter profesional. Ellos son *Los Chicos de la Banda* de M. Crowley y *Alguien Voló sobre el Nido del Cu-cu*, de Ken Kessey.

Danny Calden últimamente ha dirigido el Grupo Juegos que toma caracteres de teatro-calle. Se inician en el DEXA, pero luego se independiza. Así montan, desde

1977, *El Hombre que era una Fábrica* de Augusto Boal y *Viene el Sol con su Sombrero de Combate Puesto* de Raúl Leis, aparte de algunas obras cortas de creación colectiva.

Por lo demás se podrían mencionar algunos otros grupos que han existido de manera efímera, para montar una obra y luego desaparecer, como es el caso del teatro Esfinge en 1970 o el Teatro máscara en 1971.

Pensamos que uno de los mayores problemas que impide la larga vida de un grupo es la ausencia de lugares, principalmente para ensayos y luego para las representaciones.

E.—EL TEATRO ESTUDIANTIL

No conocemos, salvo raras excepciones, que el estudio del teatro forme parte de los programas oficiales de estudio en las escuelas secundarias, como lo han sido el estudio de la educación musical y educación artística —generalmente historia del arte, con énfasis en la plástica—. Lo que sucede es que a los colegios se acercan personas interesadas en hacer partícipe al estudiantado de la actividad dramática y lo más que consiguen es reunir a diez o doce estudiantes para hacer una obra de teatro al año. Allí se dará énfasis a lo práctico.

Por tanto es necesario que lo práctico y lo teórico se coliguen en el nivel secundario y quizás hasta primario de nuestra educación. Entonces, es probable que obtengamos mejores resultados a nivel de público como de formación actoral.

Sin embargo, dadas las condiciones del medio, el teatro estudiantil ha tenido que salir adelante. Una de las cabezas principales en este movimiento lo es, sin lugar a dudas, el profesor Miguel Moreno, quien en su amplio grupo teatral TEP —Teatro Estudiantil Panameño— ha englobado a muchísimos estudiantes y de una u otra forma ha logrado dar-

les una formación, si no académica y técnica, sí cultural y disciplinaria.

Moreno, durante muchos años, fue el principal encargado de promover grupos teatrales, no sólo en los colegios de la capital, sino en el interior de la república, de ahí que un gran porcentaje de jóvenes valores de nuestra escena hayan dado sus primeros pasos con él, y han demostrado, casi siempre, respeto hacia la labor que desempeñan. El profesor Miguel Moreno ha realizado muchísimos montajes a este nivel, recogiendo generalmente textos dramáticos de la literatura española y universal apropiados y asequibles a estudiantes de un nivel secundario.

Ha realizado, sin embargo, puestas en escena de mayor envergadura, como fue el caso de *La Cucarachita Mandinga* de Rogelio Sinán y que el DEXA patrocinara en 1976. Ese mismo año puso *Amahal y los Visitantes Nocturnos* de Menotti y en 1977 *Cuento de Hadas* de su propia firma, ambos montados con el TEP. Es de mención su puesta en escena de *Esopo* de Figueiredo.

Otras de las personas que se han movido con cierta regularidad dentro de este campo es Fernando Navas, profesor del Instituto Alberto Einstein. Allí ha realizado puestas con los estudiantes del plantel, una de ellas *El Diario de Ana Frank*. En el Instituto Fermín Naudeau montó hacia el año 1972 *De Compras*, de Manuel Arce.

Cabe mencionar que desde 1959-60, en el Instituto Alberto Einstein se dicta el curso de Arte Dramático como parte de su programa de estudios. Ha sido impartido por los profesores Rogelio Sarzoza, Isis Tejeira, Dionis Vega y el ya mencionado Navas.

Otras personas que se han dedicado a trabajar con estudiantes son José Avila, Iván García y Aurelio Paredes, todos ellos interesados en la promoción de las nuevas generaciones que serán las llamadas a mejorar nuestro teatro.

F.—EL TEATRO INFANTIL

Otro de los renglones pobres dentro del teatro panameño. Pareciera que a nuestros teatristas en nada les interesa la niñez. La tienen de lado, la miran de soslayo.

En este aspecto, no merecen gran mención, salvo tres o cuatro personas. La primera de ellas es Dora McKay, quien ha dedicado verdadero tiempo a la niñez, no sólo preocupada por la realización de un montaje con niños, sino empeñada en darle herramientas de trabajo, descubriéndoles los talentos que el medio difícilmente logra sacar.

La Tía Dora, ha dirigido distintas obras con niños. Debemos señalar *La Leyenda de Edipo* y *Confesiones de una Indita*, trabajos de 1974. *La Bruja Pirula* en 1976 y en 1978 *La Caperucita Roja*.

Cabe mencionar también al Teatro Infantil Universitario, con sus directores Barril, Vásquez, Gnazzo y López.

Ha habido esporádicos montajes de grupos de adultos con piezas para niños, como fueron los casos del Teatro Rodante con *Alicia en un País de Reyes y Reinas* (1977), dirección de Eugenio Fernández y la obra de Los Mosqueteros *Pinocho*, en 1974. En 1980, el Teatro Universitario monta la pieza de Héctor Rodríguez *La Canción de la Búsqueda* y este mismo autor dirige, en 1982, la obra de A. Arango *Tín Marín*.

Por lo demás es muy poco lo que hay que decir sobre la labor de un teatro infantil, ni de adultos hacia niños ni de niños hacia niños.

G.—EL TEATRO EXTRANJERO EN PANAMA

Aunque siempre se ha dicho que Panamá es un país de tránsito, lo cierto que es muy poco el teatro extranjero que transita por nuestro territorio, en comparación con otros

países, como Costa Rica, por ejemplo; esto se debe, quizás, al costo que demanda a un grupo extranjero el presentarse en un país donde el teatro no se paga a sí mismo; por otro lado, también se debe a la inexistencia de salas adecuadas para una representación teatral a nivel internacional.

No obstante lo antes dicho, durante la última década han sido relativamente muchos los grupos de teatro que han pasado por Panamá, dejando un mensaje, una forma de pensar —unas veces distinta, otras parecida a la nuestra.

Hacia principios de la década nos visitan algunos grupos como los Duvachelle, el Grupo Once al Sur y el Caballo de Troya. En 1975 surge una gran polémica nacional a raíz de la presentación del grupo colombiano TPB, Teatro Popular de Bogotá, quien trae la obra *I Took Panama (El Caso Panamá)* que según el grupo respondía a la necesidad de preguntarse sobre uno de los momentos más ejemplarizantes de la historia de las relaciones de Colombia con los Estados Unidos. Lo cierto es que dentro de esas relaciones, por consecuencia, se encontraba Panamá, dado que se trata del rechazo del tratado Herrán-Hay de 1903 por el Congreso colombiano y en donde se desmitifican personajes históricos panameños. De allí el conflicto. La obra estuvo a punto de ser censurada. Sin embargo, pudo cumplir un reducido número de presentaciones.

Fuimos visitados por grupos suramericanos que fugazmente hacían presentaciones de una noche en la Universidad y a donde llegaban gran cantidad de estudiantes. En esa forma vinieron miembros del CLETA de México, actores independientes de Ecuador, Argentina y Uruguay.

En 1976 se provoca el más importante evento en el sentido del tema que nos atañe. Hablamos del Primer Festival Mundial de Teatro, organizado por el DEXA y la Tabacalera Nacional, S. A. Esfuerzo conjunto del sector público y del privado. El festival se llevó a cabo del 8 al 26 de

ciudad de Penonomé en 1975.

Durante este tiempo, la carencia de salas de teatro adecuadas no dejó de ser factor de preocupación para el teatro panameño. No obstante muchos grupos pusieron sus obras en parques, calles y sobre todo gimnasios de escuelas. Podríamos enumerar los lugares mejor acondicionados en donde en la última década se ha presentado teatro.

LUGAR	CAPACIDAD (BUTACAS)
Teatro Nacional	853
Colegio Javier	10000
Escuela de Teatro	100
Salón Claret	300
Auditorio Colegio de Abogados	200
Casa del Periodista	300
Auditorio C.S.S. San Miguelito	100
Instituto Fermín Naudeau	500
Paraninfo Universitario	700
Teatro Taller Universitario	80
Colegio Abel Bravo	1500
Colegio Guardia Vega	500
Colegio Angel María Herrera	1500
Colegio José Daniel Crespo	1500
Colegio Félix Olivares	1500

Durante el último año se iniciaron las construcciones de dos nuevas salas que desahogarán un poco a las ahora existentes, teniendo en cuenta que las que se pondrán en fun-

H.—PERSPECTIVAS DEL TEATRO PANAMEÑO

Durante los primeros meses de 1979 nos dedicamos a entrevistar a las personas que de una u otra forma representan distintos grupos y tipos de teatro existentes actualmente en Panamá. Logramos entrevistar a 42, que abarcan personas que por mucho o poco tiempo se han dedicado a la actividad teatral, función que desempeñan dentro del medio. De esas entrevistas logramos hacer un consenso que más o menos va a indicarnos cuáles son las expectativas que hay dentro del teatro panameño. Nos preocupamos en entrevistar al mayor número de directores posibles, ya que en última instancia son ellos los que han determinado siempre y los que van a determinar qué montajes hay que hacer y, de hecho, ellos son los que hacen los montajes, bajo sus conceptos e ideas relativas al trabajo teatral. Logramos llegar a 17 de ellos, 14 de los cuales son también actores teatrales. Por otra parte, entrevistamos a 19 actores, a tres dramaturgos y a tres personas encargadas de aspectos técnicos, entre los cuales hay un crítico, grupo éste de los más inaccesibles.

De las 42 personas entrevistadas, 26 de ellas piensan que durante los últimos diez años, el desarrollo del teatro panameño fue regular debido principalmente a la falta de disciplina, organización del teatrista, de personal capacitado, de dinero que permitiera el acondicionamiento de más salas y de una buena escuela de teatro. (Cuadro No. 1).

13 de las cuarenta y dos piensan que el desarrollo ha sido bueno, sobre todo, basados en la cantidad más que en la calidad del trabajo teatral y por el surgimiento de grupos teatrales con ciertas líneas de trabajo de carácter científico. (Cuadro No. 1).

En ese mismo renglón a dos personas les pareció el desarrollo malo, debido a la carencia de directrices, a la cons-

tante improvisación y a la falta de seriedad de los teatristas. El otro no respondió. (Cuadro No. 1).

En otro aspecto, 40 de las 42 personas encuentran una gran ligazón entre Teatro y Comunicación Social (Cuadro No. 2); sin embargo, no existe, a través de sus respuestas, un pensamiento que uniforme esa relación; como si no se hubiese hallado el camino para hacer valer el poder que tiene el teatro para el cambio de actitud; o, por otro lado se hace, se ve ese cambio de actitud, pero no se es consciente de ello.

Jotterand (4) dice que según McLuhan una técnica se convierte en arte en el momento en que llega una nueva técnica. Es por eso que la aparición de los teatros de arte y las investigaciones de los grandes teóricos coinciden casi exactamente en Europa y los Estados Unidos con la aparición del Cine.

Es posible que eso sea lo que sucede en Panamá, que los otros medios hayan llegado intempestivamente sin dejar siquiera que el teatro se desarrollara lo suficiente como para ser la base que hoy debiera estar sosteniendo a la televisión y mañana quizás a nuestro cine. Hay un completo malentendido y el teatrista, como conocedor de una técnica, no aporta lo suficiente a las nuevas.

Pasando a otro punto, las entrevistas revelaron dos tipos de tendencias en el sentido de si la gente asiste o no al teatro panameño (Cuadro No. 3). Del total, 21 respondieron que el público sí asiste, 19 dijeron que no, dos no respondieron.

Los que respondieron afirmativamente alegan varios puntos: uno, que se ha visto una progresión positiva en los

(4) Franck JOTTERAND, *El Nuevo Teatro Norteamericano*.
Barcelona; Barral Editores, S. A. 1971. Pág. 13.

últimos años; dos, que proporcionalmente a la cantidad de habitantes de la ciudad de Panamá asisten lo suficiente; tres, que proporcionalmente al mediocre intento del teatro panameño, a pesar de la poca cantidad, el público responde lo suficiente. Los de la respuesta negativa, piensan, por su parte, que al público, al gran público, el teatro no le interesa mayormente, no en el grado en que puede llegar a interesarle el deporte, por ejemplo.

En cuanto a una pregunta sobre el apoyo institucional al desarrollo del teatro, (Cuadro No. 4 y No. 5), directamente de parte del DEXA y del INAC, un 85.7^o/o de los entrevistados opinaron que el apoyo es totalmente insuficiente.

Otro aspecto de la entrevista: la crítica de teatro. Según los puntos de vista expuestos solamente podemos señalar epítetos descriptivos. Epítetos que dejan ver malamente a la crítica teatral. Es calificada de personalista, subjetiva, amiguista y vengativa, falta de idoneidad, no científica, deficiente, estos, entre los adjetivos menos apasionados que dieron nuestros entrevistados.

Podemos citar una de las respuestas que de manera general resume el sentir de casi el total de los entrevistados en relación al punto concerniente a la crítica de teatro:

“Como todo lo relacionado al quehacer teatral en Panamá, carente de verdadero profesionalismo (capacidad o facultad disciplinada, estudiada, científica, por llevar a cabo una labor trascendente), lo mismo sucede con la crítica teatral. Al hacer falta patrones científicos y honestos a seguir, por lo general sólo se alienta, salvo algunas excepciones, a pobres o mediocres intentos de efectuar una crítica teatral sin ningún método, sin verdadera orientación científica, que no sea la de atacar o proteger según sus propias conveniencias e intereses, por lo que es fácil que cualquier letrado se sienta capaz de intentar un análisis crítico en una manifestación artístico-cultural que él poco conoce.

Por tanto la crítica teatral panameña pocas veces ha logrado el cometido a que toda crítica debe aspirar”.

Hubo una que otra excepción a esa regla. Se podría aglutinar bajo el siguiente pensamiento de uno de nuestros entrevistados: “En Panamá lo que existe es Periodismo Cultural, que está en sus inicios y con bastante deficiencia”.

La entrevista a estas personas dejaron sentadas una serie de preocupaciones, que de atenderse han de lograr un mejor desenvolvimiento de la actividad teatral en el país. A continuación enumeraremos las opiniones más comunes al respecto, las cuales creemos de verdadero valor:

Compartir experiencias no sólo con nacionales, sino promover un intercambio, tanto de grupos como de personas, con el fin de recibir conocimientos de otras latitudes.

Crear una buena escuela de teatro. Por un lado renovar la ya existente (esto hasta febrero de 1979) o formar nuevas. Por otra parte se aboga por la creación de academias para formar actores a nivel profesional y, por último, hay tendencias que sugieren incorporar una escuela de teatro a nivel universitario.

Otra de las grandes preocupaciones que arrojan las entrevistas formuladas a los teatristas y, que según ellos contribuirían a mejorar nuestro teatro, es la creación de más y mejores salas de teatro, entendiéndose éstas como lugares que reúnan las condiciones primordiales de un teatro.

Algunos piensan que con la promoción de más dramaturgos y el mejor aprovechamiento de los ya existentes, nuestro teatro alcanzaría otros niveles. Por supuesto, esto se lograría con la formación de talleres y seminarios al respecto.

Existe entre la gente de teatro la idea de incrementar el teatro en las escuelas primarias y secundarias. Esto es visto en dos niveles: unos piensan que enseñando la teoría del teatro —es decir el teatro visto desde afuera— y otros acon-

sejan que creando grupos teatrales en todas las escuelas.

El Teatro, así como el cine, necesita publicidad. Aunque no con estas palabras, este aspecto es fundamental, según las entrevistas, para un óptimo desarrollo. Aquí entran en juego, sobre todo, la prensa y la radio. Se necesita del apoyo de estos medios masivos para promocionar las actividades teatrales.

Lo económico es uno de los más preocupantes aspectos. Se deja ver una imperiosa necesidad de apoyo económico y éste es solicitado al estado y/o a la empresa privada. Hay quienes sugieren que la empresa privada podría entrar más de lleno en este sentido al rebajársele los impuestos. Otros son de opinión que las instituciones del estado encargadas de la cultura, deben actuar en forma más responsable y preocupada.

Se es consciente de una falta de seriedad entre la gente de teatro. Muchos son de opinión que es necesaria una toma de conciencia de su labor ante la sociedad.

Es una exigencia la creación de talleres, cursos, seminarios, encuentros, charlas, becas, para que todo el movimiento vaya tomando cuerpo y más coherencia.

CUADROS

Los siguientes cuadros pretenden dar más luces sobre las respuestas que nos brindaron los trabajadores del teatro al ser entrevistados. Los juicios excelentes, bueno, regular y malo no fueron previamente definidos con el objetivo de obtener una contestación lo más pura posible. Con las denominaciones de “Dir. -Act” y “Otros” queremos referirnos, en el primer caso, a aquellas personas que al mismo tiempo dirigen y actúan, y que han realizado ambas actividades por largo tiempo; en el segundo caso queremos denominar a las personas que moviéndose dentro del quehacer teatral, no encajan precisamente dentro de las otras cuatro denominaciones.

Cuadro No. 1

Pregunta 4: ¿Cómo conceptúa Ud. el desarrollo del arte escénico en Panamá durante los últimos diez años?

Entrevistados	Excelente	Bueno	Regular	Malo	N.R.
Dir.-Act.	—	7	5	2	—
Actores	—	5	14	—	—
Directores	—	—	3	—	—
Dramaturgos	—	—	2	—	1
Otros	—	1	2	—	—
Total	—	13	26	2	1 = 42

CUADRO No. 2

Pregunta 5: ¿Considera Ud. que hay alguna relación entre Teatro y Comunicación Social?

Entrevistados	Sí	No
Dir-Act	14	—
Actores	19	—
Directores	3	—
Dramaturgos	3	—
Otros	1	2
Total	40	2 = 42

CUADRO No. 3

Pregunta 7: ¿Cree Ud. que cuantitativamente el público responde al quehacer teatral panameño?

Entrevistados	Sí	No	N.R.
Dir. Act.	9	3	2
Actores	6	13	
Directores	1	2	
Dramaturgos	2	1	
Otros	3	—	
Total	21	19	2 = 42

Cuadro No. 4

Pregunta 8: ¿Cómo evalúa Ud. el apoyo de las instituciones estatales al teatro?

A.—EL INAC

Entrevistados	Adecuada	Insuficiente	N.R.
Dir.-Act.	1	12	1
Actores	3	16	—
Directores	—	3	—
Dramaturgos	—	3	—
Otros	1	2	—
Total	5	36	1 = 42

Cuadro No. 5

Pregunta 8:

B.—EL DEXA

Entrevistados	Adecuada	Insuficiente	N.R.
Dir.-Act.	2	10	2
Actores	2	17	—
Directores	—	3	—
Dramaturgos	—	3	—
Otros	—	3	—
Total	4	36	2 = 42

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Sería riesgoso extraer del contexto de este trabajo puntos aglutinantes e inequívocos, que reflejen concretamente un solo movimiento de lo que es nuestro teatro, visto a través del prisma de la Comunicación Social. Riesgoso porque, tratándose de un hecho social, su comportamiento a lo largo de la historia no es el mismo. Como la sociedad, él también cambia.

No obstante, hay puntos que de manera especial nos interesan resaltar, por creerlos, tal vez, la idea central de este trabajo, su sostén y su razón de ser.

Primero que todo, queremos dejar sentado que *Teatro*, el acto mediante el cual un actor dice —comunica— un mensaje a un espectador, ha sido la forma más directa de hacer común un mensaje. Más directa que cualquier otro medio, sin pretender por ello decir que ha sido el más masivo o más totalizante que la prensa a partir de Gutenberg o, más recientemente, que la radio, el cine y la televisión, frutos de nuestra centuria.

Tal comunicación implica cierta modestia que no poseen los otros medios de comunicación; implica la vivencia, al mismo tiempo, del emisor como del trasmisor; evitándose al máximo —o corrigiéndose— la mayor cantidad de ruidos que interfieren en el proceso de comunicación.

Por otra parte, creemos que a lo largo de la historia, aún desde antes de su nacimiento propiamente dicho, el teatro ha sido poseedor de una gran fuerza de convencimiento, razón por la cual sus aptitudes para la propaganda ha sido una de sus más fuertes características. Lo demuestra el hecho de que los brujos de las tribus lo utilizasen para convencer a los hombres, que darle dos ofrendas a los dioses, era mejor que darle una; el hecho que durante siglos sirviese a la clase en el poder, convenciendo que la política que se seguía era la mejor y más apropiada para el momento. Como ejemplo de lo dicho, podemos observar cómo en América el teatro fue utilizado por la Iglesia para catequizar al Nuevo Continente.

Esa característica catequizante que tomó nuestro primer teatro —en Panamá— se va a reflejar muy bien dentro del contexto histórico, pero al mismo tiempo, se va amalgamando con modalidades más autóctonas y, es por eso, que aún antes de la catequización española, debemos recordar las innumerables formas dramáticas de nuestras culturas indígenas y después campesinas. Esta última producto de la fusión de otras varias traídas por distintos grupos étnicos que llegaron a nuestra tierra.

Hay que dejar sentado que durante el último cuarto del siglo pasado y los primeros treinta años de éste, en Panamá se dan dos profundos movimientos de actividad teatral; ambos están enmarcados bajo casi las mismas características, una fundamentalmente: la construcción del canal, primero por los franceses, luego por los norteamericanos.

Con mucha probabilidad, estos dos últimos períodos

en la historia de nuestro teatro, precisamente por las fechas en que se encuentran, sean de capital importancia desde el punto de vista de la comunicación, porque hicieron accesible al público una forma distinta de comunicación de grupos en tiempos en que no existía ni radio ni televisión ni cine. Décadas aquéllas en que lo único que nos acercaba a unos con otros era la prensa.

Se puede decir que nuestro teatro —hablamos del teatro puesto en escena— nace a partir de 1940, cuando comienzan a dirigir un movimiento teatral personalidades panameñas como Ana Villalaz y Rogelio Sinán. Desde entonces, hasta nuestros días, el movimiento —aunque con bajas y altas— por regla general, ha ido en un crecimiento continuo.

Es de objetarle, sí, el que todavía hoy la gente de teatro no se haya centrado sobre una labor concreta: formar grupos compactos y capacitados que puedan redescubrir la importancia que, aún en nuestro tiempo, tiene el teatro como medio de comunicación; que la misma persona que hace teatro comprenda que ella, delante de un público, es un agente de cambio, un educador y no una figura de yeso.

La recomendación primordial que debe hacer este trabajo tiene que enfocarse directamente a la gente de teatro: que entre ellos exista unidad y compromiso con el teatro.

A las instituciones del Estado se le sugiere más apoyo, no sólo en el sentido monetario, sino en que se comience a levantar una infraestructura que facilite el desarrollo de esta actividad, sobretudo a nivel experimental. Tal infraestructura consiste en locales de ensayo y de presentaciones y creación de buenas escuelas, con profesores idóneos y de un nivel académico elevado y disciplinario.

A los grupos profesionales, que tengan en cuenta no sólo el público que puede pagar sus montajes, que es una minoría. El teatro sea o no comercial, lo primero que pretende

es decir, comunicar.

Entonces, en nuestro medio se necesita la participación por igual de los teatristas, del Estado y, en cierta medida de la empresa privada. Para todos hay una función.

BIBLIOGRAFIA

LIBROS Y FOLLETOS

- AVILA, JOSE *Panorama de la Dramática Panameña.* Panamá, Impresora de La Nación. 8 págs.
- BERTHOLD, MARGOT *Historia Social del Teatro, 2 Tomos.* Trad. Gilberto Gutiérrez. Madrid, Ed. Guadarrama, S.A. 1974. 596 págs.
- BLAKE, REED y EDWIN HAROLDSSEN *Una Taxonomía de Conceptos de Comunicación,* México, Ed. Nuevamar, 1977. 175 págs.
- BLOCH, JEAN RICHARD *Sociología y Destino del Teatro; Hacia un Teatro Humanista.* Trad. por Malkha Rabbell. Buenos Aires, Ed. Siglo Veinte, 1957.

- BRECHT, BERTOLT *La Política en el Teatro.* Trad. Norberto Silvetti. Buenos Aires, Edit. Alfa Argentina, 1972. 167 págs.
- FAGEN, RICHARD *Política y Comunicación.* Trad. Alberto Cicia. Buenos Aires, Ed. Paidós, 1969. 179 págs.
- GALLO, BLAS RAUL *El Teatro y la Política.* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, S. A. 1968. 78 págs.
- GASTEAZORO, CARLOS MANUEL *Breve Historia del Teatro Nacional.* Panamá, Instituto Nacional de Cultura, 1974. 6 págs.
- JOTTERAND, FRANCK *El Nuevo Teatro Norteamericano.* Barcelona, Barral Editores, S. A., 1971. 294 págs.
- LEBEL, JEAN JAQUES *Teatro y Revolución; Entrevista con el Living Theatre.* Trad. Gabriel Rodríguez. Caracas, Venezuela, Monte Avila Editores, 1970. 261 págs.
- MACK, GERSTLE *La Tierra Dividida,* 2 tomos. Panamá, EUPAN, 1971, 709 págs.

- PERES, RAMON *Historia Universal de la Literatura.* Barcelona, Ed. Ramón Sopena, S.A., 1974. 800 págs.
- PISCATOR, ERWIN *Teatro Político.* Trad. Salvador Vila. Buenos Aires, Ed. Futuro, 1957. 249 págs.
- RODRIGUEZ, AIDA y NICOLAS LOUREIRO *Cómo son los Títeres.* Montevideo, Ed. Losada Uruguay S.A. 1971. 113 págs.
- SCARPIT, ROBERT *Sociología de la Literatura.* Trad. Francesc Garriga, Barcelona. Okios-Tau, S. A. Ed., 1971. 124 págs.
- TEJEIRA, ISIS *Apuntes de Historia del Teatro Grecolatino.* Universidad de Panamá, Panamá, s/Edit.; 1973. 47 págs.
- TURBYFILL, SUBERT *My Panama Canal Theatre Adventure; The story of fifteen years of drama at the Panama Canal.* Philadelphia, Ed. Darrance & Comp., 1949. 146 págs.
- WRIGHT, EDWARD *Para Comprender el Teatro Actual; Cine, Teatro y T.V.* Trad. Margo Slanz. México, F.C.E., 1962. 252 págs.

PERIODICOS Y REVISTAS

- AROSEMENA, JULIO "Danza de la Montezuma Española en la Villa de Los Santos". *Revista Nacional de Cultura*, año 1, No. 1 (Oct., Nov. Dic. 1975) 76 págs. Panamá.
- BELEÑO, JOAQUIN "Inventario Cultural de las Obras y de los Autores Premiados en el Concurso Ricardo Miró". *Revista Lotería*, No. 176, Julio 1970. 104 págs. Panamá.
- LEIS, RAUL "Cómo hacer Teatro Popular". *Comunicación Popular*. CECOP, 1976. 80 págs. Panamá.
- McKAY, ROBERTO "José Quintero Está bien, Contento, Viviendo en Nueva York". *Revista Nacional de Cultura*, No. 4 (Julio, Agost., Sept. 1976) 212 págs. Panamá.
- MIRO, RODRIGO "Noticias sobre el Teatro en Panamá". *Revista Lotería* No. 183, febrero 1971. 100 págs. Panamá.
- Panamá América*, 28 de Abril, 1937. Panamá.
- Panamá América*, 3 de Enero, 1960. Panamá.

UNIVERSIDAD DE
PANAMA

Memorias. Ciudad Universitaria, Imprenta Universitaria, Feb. 1972. Panamá.

TESIS

CEDEÑO, JOSE

Panorama del Desenvolvimiento Cultural de Panamá. Universidad de Panamá, 1966. 265 págs. Panamá.

MACIAS, JESUS

José de Jesús Martínez en el Teatro Panameño. Universidad de Panamá, 1967. 109 págs. Panamá.

NAVARRO, ROSA

Manifestaciones Teatrales en Panamá Durante el Ultimo Cuarto del Siglo XIX. Universidad de Panamá, 1953. 74 págs. Panamá.

PAZ, ESTELA

Manifestaciones Actuales del Teatro en Panamá. Universidad de Panamá, 1955. 114 págs. Panamá.

VASQUEZ DE PEREZ,
MARGARITA

La Política del Mundo, Primera Obra de Teatro Panameña. Universidad de Panamá, 1960-61. 138 págs. Panamá.

INDICE

	Página
INTRODUCCION	5
CAPITULO I	
TEATRO, COMUNICACION Y SOCIEDAD.	7
A.- Conceptos sobre el Tema.	7
B.- El Teatro como Hecho Social	9
C.- Desarrollo Histórico del Teatro	14
CAPITULO II	
EL TEATRO EN PANAMA	21
A.- Antecedentes del Teatro Panameño.	21
B.- El Teatro en Panamá antes del Siglo XX	24
C.- El Siglo XX.	32
CAPITULO III	
EL TEATRO DE LA DECADA 1968-1978.	44
A.- Importancia de la Década	44
B.- El D.E.X.A.	48
C.- El Instituto Nacional de Cultura	54
D.- Grupos Independientes	58
E.- El Teatro Estudiantil.	63
F.- El Teatro Infantil	65
G.- El Teatro Extranjero en Panamá	65
H.- Perspectivas del Teatro Panameño.	69
CUADROS	74
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	78
BIBLIOGRAFIA.	82

Imprenta Comercial de Editora Renovación, S. A.

Panamá, 1984.



Héctor Rodríguez C.

Panamá 1955. Desde 1974 ha estado vinculado al trabajo teatral, principalmente en la Universidad de Panamá, donde dirigió al Teatro Equipo y al grupo Los Trashumantes, entre 1977-1981. En 1978 emprende el presente trabajo, el cual culmina un año más tarde. Paralelamente a su vinculación con el Teatro, Héctor Rodríguez C. se ha destacado como narrador, obteniendo como cuentista importantes premios dentro del ámbito nacional. En 1983 gana el Concurso Literario Ricardo Miró con su Novela *Nickel-Odeón*. Otras publicaciones: *De Retratos y Ventanas y otras Ilusiones* y *El Mar Océano*, ambos títulos, colecciones de cuentos.