

BIBLIOTECA DE LA CULTURA PANAMEÑA

TOMO 12

ERIK WOLFSCHOON

**LAS
MANIFESTACIONES
ARTISTICAS
EN PANAMA**

ESTUDIO INTRODUCTORIO Y ANTOLOGIA

PANAMA

UNIVERSIDAD DE PANAMA

BIBLIOTECA DE LA CULTURA PANAMEÑA

Al editar la Biblioteca de la Cultura Panameña, la Universidad de Panamá se propone conservar, honrar y difundir para beneficio de todo nuestro pueblo y de sus futuras generaciones - los más representativos documentos literarios y testimonios culturales aportados por el fecundo trabajo creativo de los pensadores y artistas de Panamá.

Abrigo la convicción de que la Biblioteca de la Cultura Panameña ofrecerá a nuestros compatriotas, con sus insospechadas revelaciones, un firme apoyo intelectual y moral; que se convertirá en obra de consulta obligada, y que brindará a todas las personas de otras tierras una responsable y adecuada referencia inicial acerca de lo que somos y hemos sido.

La Universidad de Panamá se honra en continuar el ambicioso y espléndido proyecto, impulsado por el doctor Aristides Royo, desde la Presidencia de la República, bajo cuyo alto patrocinio se editaron los tres primeros volúmenes de esta colección en diciembre de 1981.

Doctor Ceferino Sánchez

Rector

Universidad de Panamá

UNIVERSIDAD DE PANAMA

BIBLIOTECA DE LA CULTURA PANAMEÑA

Director: Dr. Carlos Manuel Gasteazoro
Coordinador: Dr. Alfredo Figueroa Navarro

- TOMO 1 GEOGRAFIA DE PANAMA.**
- TOMO 2 POBLACION, ECONOMIA Y SOCIEDAD EN PANAMA.**
- TOMO 3 INSTITUCIONES POLITICAS Y PENSAMIENTO JURIDICO EN PANAMA.**
- TOMO 4 LA EDUCACION EN PANAMA.**
- TOMO 5 EL DESARROLLO DE LAS CIENCIAS SOCIALES EN PANAMA.**
- TOMO 6 EL PENSAMIENTO POLITICO EN LOS SIGLOS XIX Y XX.**
- TOMO 7 EL ENSAYO EN PANAMA.**
- TOMO 8 ESCRITOS DE JUSTO AROSEMENA.**
- TOMO 9 EL PENSAMIENTO Y LA ACCION DE BELISARIO PORRAS.**
- TOMO 10 EL PENSAMIENTO DE RICARDO J. ALFARO.**
- TOMO 11 LA LITERATURA PANAMEÑA.**
- TOMO 12 LAS MANIFESTACIONES ARTISTICAS EN PANAMA.**
- TOMO 13 EL DESARROLLO DE LAS CIENCIAS NATURALES Y LA MEDICINA EN PANAMA.**
- TOMO 14 PANAMA EN SUS USOS Y COSTUMBRES.**
- TOMO 15 PANAMA EN SUS RELACIONES INTERNACIONALES.**
- TOMO 16 EL CANAL DE PANAMA.**

1981 – 1984

TOMO 12

ERIK WOLFSCHOON

**LAS
MANIFESTACIONES
ARTISTICAS
EN PANAMA**

ESTUDIO INTRODUCTORIO Y ANTOLOGIA

PANAMA

A Carlos Manuel Gasteazoro

PROLOGO

COMPARECE ante nuestro reclamo la efigie de un jaguar. Una larga cola serpentea su furia inmemorial y el cuerpo se yergue, tenso, sobre los miembros posteriores. Los trazos negros definen sobre la arcilla antigua de mil años el pulso experto del artista y la fisonomía de la criatura selvática: por un momento el presente recobra, en una imagen de unos pocos centímetros de altura, la conciencia súbita de su historia.

Esta presencia cultural panameña se ejerce sin continuidad aparente, pero es al mismo tiempo inédita en su configuración de lo real y de lo ausente. Diez siglos separan el jaguar encantado de Coclé y las danzas rituales del Trujillo; es la fabulación del trópico que inventa cangrejos, pelícanos y cormoranes e invade de peces los lienzos de Alfredo Sinclair. Igual irrumpe en los ritmos nerviosos del ballet *Setetule*, que adopta la cadencia grave del colonizador en las volutas que enmarcan los altares de la Iglesia de la Villa de Los Santos. ¿De dónde procede este aliento singular con olor a salitre y a montaña?

El Istmo de Panamá es el eslabón más estrecho de una cadena de istmos que une el sur y el norte del continente americano. Paso obligado en la paz y en la guerra, conoce sucesivas invasiones étnicas que se extienden desde la Prehistoria hasta la firma de un Tratado de Comercio y Navegación, a mediados del siglo

pasado. Vive el desgarramiento de la dualidad: el tránsito y la permanencia, el ancestro y el recién llegado, el puerto de mar y la sierra y aquel destino circular que traza confidentes mandalas en su arte más íntimo. De esta tensión se origina una peculiar sensibilidad hacia el paisaje, hacia la validez del todo; lo fragmentario y humano, lo que pasa, se escruta con recelo casi heroico.

No podemos acusar al artista panameño de desconocer la figuración necesaria de su rostro universal. Tendríamos que recordar únicamente los magníficos retratos de Juan Manuel Cedeño, las manos blasfemas y dolorosas de los Cristos de Oduber, o las lacerantes miradas al espejo de Isaac Benítez para despertar los gestos terribles de nuestro destino "Pro Mundi Beneficio". Sin embargo, el signo que gobierna los monolitos de Barriles y los esperpentos rabiosos de Herrerabarría, los acróbatas de Zachrisson y las muñecas *lolipop* de Trixie Briceño no es la imagen del hombre, sino la de sus dioses tutelares. Al mar y a la selva, al conjuro de la intrincada maraña de plantas y animales que pueblan el Istmo, recurre cuando necesita recuperar su identidad de todos los días:

Tata Ipe viene de abajo, de donde están las grandes ballenas, yo digo.

Machi Olowaipipilele viene con su sombrero de la flor tilla puesto.

Diez siglos separan al ídolo de su ensalmo. Entre ambos, como un paréntesis de claudicación, se extienden los cuatrocientos y tantos años de vida colonial. A diferencia del sincretismo triunfante en los portales de Cajamarca o en aquellas fachadas opulentas de Riobamba, la pintura, la música, la arquitectura y la poesía experimentan un modesto florecimiento en estas provincias de la Gran Colombia. En un esclarecedor ensayo, Isaías García señalaba que *la trayectoria de nuestro arte es relativa a la trayectoria de nuestra vida independiente* y es sólo en el período republicano cuando podemos vislumbrar la línea ascendente de una voluntad de forma que intuye la única tradición de lo telúrico.

Magia, sol, color, fecundidad sin sombras, el vasto océano y los cantos del Caribe son los testigos de esta resurrección profana. El testimonio de esta aventura es el arte de nuestros artistas, auténticos creadores de nuestro mundo imaginado y secreto.

LA ARQUITECTURA

ARQUITECTURA COLONIAL

SALVO la presencia enigmática de los centros ceremoniales de Barriles, Sitio Conte y El Caño, la arquitectura y la casa prehispánica, “la sustancia destruída” tienen que ser restaurados mediante la evidencia indirecta de la actual arquitectura cuna, guaymí o chocoe y los relatos de crónicas como la *Historia general y natural de Las Indias*. Una interpretación inicial de esta arquitectura no puede negar la eficacia de su adaptación geomórfica, la inteligente sencillez con que se resuelve el problema de la orientación al sol y a los vientos, la crecida de los ríos y la invasión de los depredadores selváticos: no puede desconocerse, asimismo, el sistema que eleva materiales, técnicas y métodos a una armonía de tesoneros amarres y ligazones vegetales. Sin embargo, somos testigos del fin de una cultura, y el proceso inexorable de incorporación al siglo XX reduce los aciertos del indígena, por su genuina modestia y marginalidad, al dictado implacable de “lo nuevo”.

Por el contrario, la vida de la Colonia, sus fortines y la imagen de su acontecer doméstico, existe en el asombro de las ruinas del Castillo de Santiago de la Gloria, de la Aduana de Portobelo y en las casonas señoriales del Barrio San Felipe, Natá, David, Las Tablas y Portobelo.

La formación de una sociedad urbana escindida en españoles y criollos, indígenas y cimarrones, la aplicación de un modelo económico feudal heredado de España, la catequización religiosa, la fundación de ciudades terminales para el estrecho terrestre y la defensa de la ruta definen el proceso de conquista y colonización que tiene lugar durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Una primera instancia de la gradual metamorfosis aparece documentada en las numerosas ordenanzas, provisiones y cédulas reales con las cuales la Corte española gobierna la fundación de los nuevos asentamientos.

Esta red de nuevas ciudades se dispone de acuerdo a los mandatos de Vitruvio, traducidos del latín al español en 1526. El antiguo teórico romano irrumpe en la conciencia de América mediante la instauración de la matriz ortogonal, el damero ordenador de las ciudades hipodámicas griegas y de las “bastidas” medievales. Ya en 1513 Fernando V advertía al “Gran Justador” Pedrarias Dávila, gobernador de Castilla de Oro: *La plaza grande, mirando al crecimiento de la población. . . , los solares se sortearán y se acomodarán en ellos a los pobladores. . .*, y al fundarse el 15 de agosto de 1519 la ciudad que hoy llamamos Panamá La Vieja, encontramos la Plaza Mayor contigua a la Catedral, el Cabildo y la Cárcel. A pesar de contar con varios conventos, las Casas Reales y un pequeño fuerte, Panamá La Vieja no trasciende su carácter de efímera “estación de navegantes”:

Aquí se juntan y aquí se dividen todas las mercaderías que vienen de Castilla a Nombre de Dios, y se proveen todos los reinos del Perú y parte de la costa de Honduras y Guatemala que corresponde a la Mar del Sur.

Por otra parte, las frecuentes incursiones de la piratería inglesa obligan a organizar la defensa del litoral Atlántico. El Castillo de San Lorenzo del Chagres y las murallas, castillos, fuertes, fortines y baluartes de Portobelo servirán de centinelas, imbricados en un complejo militar concebido por Juan Bautista Antonelli, Cristóbal de Roda e Ignacio Salas.

Las obras mayores de esta primera fase son el Convento de las Monjas de la Concepción, la hermosísima Aduana de Portobelo

y la línea defensiva de la bahía de Portobelo. España no abandona en estas primeras construcciones en Tierra Firme el modelo medieval que importa, casi sin sufrir modificaciones, de Zamora y Compostela; los castillos del Atlántico, con sus terraplenes macizos, evocan el modelo prototípico de Siria o Armenia. El arco aún deja traslucir su función tectónica, y no se yergue sino que se apoya, robusto, sobre cortas columnas. Incluso la citada Aduana o Contaduría, con los remates laterales ciegos y una impresión general de masividad nos ubica, otra vez, en el siglo XIII; es el cuidado equilibrio de las proporciones lo que evita toda controversia en cuanto a sus antecedentes en Bramante o Laurana.

El traslado de la ciudad de Panamá a las faldas del Cerro Ancón y la progresiva penetración del impulso colonizador al interior del país, inicia un proceso de consolidación de las nuevas estructuras formales, un afianzamiento y arraigo de tipologías y símbolos en lo político y lo cultural. La nueva concepción del mundo deja atrás la militancia mercenaria y las urgencias individuales ceden su lugar a la búsqueda de arquetipos colectivos criollos; el Istmo de Panamá no experimentará la intensa hibridación que tiene lugar en México o Perú, sino más bien una progresiva adaptación, precaria en sus medios, de la constelación de santos, protocolos, cultos y obligaciones que inmovilizan el siglo XVII español.

Natá, el barrio de San Felipe en la Nueva Ciudad de Panamá, Parita, La Villa de los Santos, Dolega y Alanje ensayan los “tientos y diferencias” de esta transición y de este aprendizaje:

Elíjase sitios para fundar pueblos sin perjuicio de los indios. . . No en lugares altos, por problemas de vientos, de servicio y acarreo, ni en lugares bajos porque suelen ser enfermizos; si hay tierras “cuestas” que sean en poniente y levante; si se ha de edificar cerca del río, que sea en parte oriente para que al salir el sol dé primero en el pueblo y no en el agua.

Las Ordenanzas de Nueva Población establecen, pues, los principios sobre los que se asienta la creación de ciudades. Un

hermoso dibujo de la Ciudad Primada levantado en 1688 por Fernando de Saavedra describe una urdimbre de manzanas, calles y plazas que nos es familiar. La posición de la Catedral y de los núcleos de gobierno y comercio, “alianza de la espada y del altar”, el Intramuros y el Arrabal, la sinuosa periferia fortificada y el ancho Mar del Sur, definen planos de continuidad y cerramiento que se han mantenido incólumes luego de trescientos años de historia y el acoso de voraces incendios. Es así como se insinúa un contrapunto de patios y plazas, de muros y campanarios, dominio privado y res pública, dimensión de lo inmediato en oposición al mar distante que culmina las forzadas perspectiva de vías estrechas, transversales y longitudinales. Lo próximo y lo propio: la casa colonial se cierra en sí misma en galerías y estancias rectangulares, fraccionadas y penumbrosas, a las que se accede desde la calle por un estrecho corredor, y que sugieren la refrescante y callada intimidad de los interiores andaluces. Fue muy común la construcción en dos plantas con estructura y dinteles de madera, y el efecto de conjunto no hace más que reiterar la sensación de alejamiento, de cierre, que es el rasgo dominante y prototípico de la edificación urbana.

Al período que se inicia en 1673 con la fundación de la Nueva Ciudad de Panamá corresponde una serie de monumentos religiosos que dan testimonio de la transición al siglo XVIII: la Catedral, el convento y la iglesia de la Compañía de Jesús y las iglesias de Santo Domingo, San José, San Felipe, Santo Domingo de Guzmán, San Atanasio. La Catedral es la edificación más prominente por sus dimensiones y su posición jerárquica, pero la modestia de sus recursos arquitectónicos hace difícil diferenciarla de otras iglesias construidas en el Istmo; la composición volumétrica se establece a partir de un techo a dos aguas y una fachada de elevado imafrente flanqueada por dos torres, las cuales no logran vencer el excesivo asiento horizontal del conjunto. Como sucede en otras regiones de América, la iglesia conventual aparece también en Panamá en forma de claustro adosado al cuerpo mayor del templo.

El siguiente siglo, que conjuga la emancipación de España con la pronta anexión a Colombia, produce unas pocas edificacio-

nes de mérito. Viajeros de la época dan fe de la progresiva desaparición de las murallas que rodeaban la ciudad de Panamá, socavadas por el mar, “historia lamentable de antiguo esplendor y pobreza presente” y en las iglesias viejas, casi en ruinas, “la maleza surgía lozana por entre todas las grietas y llegaba casi hasta los altares”. Así describe el oficial de la marina francesa Armando Reclus la Ciudad de Panamá en 1878:

Es muy poco lo que aún queda de aquellas casas antiguas que los españoles construyeron, copiándolas de los moros, cuyos anchos muros eran un eficaz preservativo del calor y en las que las acequias de corrientes aguas, que sin cesar se renovaban, eran causa de que siempre en los espaciosos patios se experimentara agradable fresco. Alguno que otro emprendedor extranjero, único arquitecto que en el día hay, construye, sirviéndole de modelo nuestras caserones de las barracas, y en las que procura hacer habitar el mayor número de personas posible. Se encuentran aun bastantes casas a la usanza del siglo pasado, con los bajos contruidos de ladrillos, y los dos pisos restantes con madera, avanzando por todos lados unos dos metros, sin perjuicios de un ancho balcón, que tiene la ventaja de proteger al que transita por la calle de la lluvia en una estación, y de los fuertes ardores del sol en otra. Estas altas casas dan a la ciudad un carácter particular y propio, bien distinto del de las demás poblaciones de la América del Centro.

En la segunda mitad del siglo XIX se inicia la apertura hacia una creciente influencia francesa que llega con cien años de atraso, y que se hará sentir sobre la casa aislada y en las obras civiles institucionales de las ciudades que ocupan los extremos del proyectado Canal Interoceánico. Resulta conmovedor la pronta aceptación de caracteres estilísticos, producto tardío de la informal elegancia del París de Louis XVI, y del *Cours d' Architecture* de Blondel, que operan sobre la conciencia de la floreciente burguesía mercantil como complemento a las austeras proposiciones arquitectónicas del pasado español: la dominación ideológica que ejerce Francia, descubre un nuevo sentido de la armonía al insistir sobre la función del “detalle” y el interior de la vivienda se enriquece con una multitud de objetos, tapices, estucados y

todo un universo de restauraciones arqueológicas. Así, progresivamente, asistimos al alumbramiento y a la adopción del cosmopolitismo como aspiración definida y consciente, de nuestra identidad cultural.

Por otra parte, las nuevas entidades expresan la creciente especialización y complejidad social de la *Belle Époque*: a semejanza del magnífico Hospital Ancón, (1904-1914) emergen capillas, cementerio, sanatorio, observatorio meteorológico, fábricas, talleres caballerizas, el Grand Hotel y las oficinas de la Compagnie Universelle. Es este, casi en miniatura, el modelo organizativo del Estado que delimita sus predios el tres de noviembre de 1903 y que se apropia del “estilo” como factor expresivo del poder político.

ARQUITECTURA REPUBLICANA

EL neoclasicismo internacional del siglo XIX provee los elementos referenciales para la primera arquitectura de la nueva República. Este estilo es lo suficientemente maleable y receptivo para sintetizar una vasta constelación de precedentes históricos y el profesionalismo académico que lo restringe pudo acomodarse en el Istmo, al limitado inventario de materiales y métodos disponibles. A las iglesias y fortificaciones consagradas en piedra por el colonizador ibérico, sucede la construcción en hormigón armado cuya presencia neutra facilita la génesis del Teatro Nacional (1908), el Palacio de Gobierno, el Palacio Municipal (1910), la Estación del Ferrocarril (1913) y otras obras en el interior del país. La Estación del Ferrocarril sobresale, en particular, por la límpida articulación de sus elementos decorativos y el cuidadoso manejo de los efectos luminosos sobre la galería central. Orden, monumentalismo, secuencias rítmicas regulares y parca ornamentación son los componentes conscientes de un lenguaje que articula con límpida corrección las metas de una gesta tímidamente revolucionaria.

Estas obras, limitadas y derivativas como pueden aparecer ante la sensibilidad contemporánea, constituyen testimonio de un esfuerzo por conferir trascendencia icónica a las embrionarias instituciones de gobierno de la República. Suponen, asimismo,

extender el ámbito urbano más allá de las líneas de fortificaciones y la antigua Puerta de Tierra: núcleo “adventicio” que engloba el pauperismo reciente de los campamentos canaleros de El Chorrillo, El Marañón y Calidonia.

Puede ser interesante detenerse un momento sobre la arquitectura que se desarrolla en la zona canalera. Existen notables antecedentes en la región del Caribe de secuencias de arcadas continuas, para uso peatonal, similares a las que encontramos, para citar sólo un caso, en la Calle Bolívar de la Ciudad de Colón. El trazado regular de la trama urbana y la adopción de un modelo pluridireccional de circulación constituyen un caso particular de isotropismo cuya validez nadie discute. Aquí encontramos que la casa de vecindad cede su ámbito íntimo a los requerimientos mayores de la urbe y el clima; la acera, y no la plaza colonial, es el punto culminante de los hallazgos sociales. En consecuencia, balcones, puertas, pilares, descansillos, puestos de venta serán los focos polarizadores donde se inaugura y concluye la vida activa de la nueva ciudad popular. Las obras significativas de este período, el Hotel Tívoli o el edificio conocido como “El Casino” expresan siempre esta dimensión existencial mediante un simbolismo concluyente, que acentúa lo que hay de resguardo transitorio y de vivencia lúdica en la vida en sociedad.

En la segunda década del siglo se hace sentir la presencia del arquitecto peruano Leonardo Villanueva, quien llega al Istmo contratado como profesor en la Escuela de Artes y Oficios. Villanueva prontamente sustituye al arquitecto italiano Genaro Ruggieri, autor del Teatro Nacional, el Palacio Municipal y el Instituto Nacional (1911), y otras edificaciones importantes, como el principal cultor de una particular heterodoxia decimonónica. Discreto y comedido en sus obras públicas, como los Archivos Nacionales o la Plaza de Francia, el talento de Villanueva fluye con entera desenvoltura en una serie de magníficas residencias ubicadas en el nuevo barrio de La Exposición, las cuales concibe y ejecuta en colaboración con el arquitecto panameño Víctor M. Tejeira. Estas residencias, caracterizadas por una llamativa presencia urbana, exhuberancia de formas y profusión de materiales, serán por muchos lustros la vívida imagen de una aspiración genealógica, europeizante y pueblerina, a un tiempo, que parece

mortificar a la alta sociedad rectora de los destinos del país. Para esta misma sociedad Villanueva reconstruye hacia 1922 la antigua estructura de calicanto conocida como La Aduana transformándola, definitivamente, en un Palacio Presidencial mudéjar: no es el menor de sus éxitos la identificación que se verifica en la imaginación social entre el asiento del Poder Ejecutivo y el apesadumbrado cautiverio de unas garzas blancas en el patio que sirve de vestíbulo al edificio.

A pesar de sus indudables aciertos técnicos e imaginativos, el legado de Villanueva y Tejeira parece distanciarse de nosotros, esquivo, y retornar a sus fuentes históricas: creación que se asimila a una memoria colectiva y es a su vez, antecedente de lo que está por venir.

Por el contrario, la visión del porvenir, el optimismo utópico, se expresa con singular fuerza expresiva en la obra de Rogelio Navarro. Paradójicamente, es de todas sus realizaciones el Cuartel Central de Policía (1934), la que mejor concreta este ideal de un mundo en marcha, arrastrado como un inmenso navío por la retórica revolucionaria de la década precedente. Lo extraordinario de la visión de Navarro se debe a su aparición súbita y en plena madurez, cuando son únicamente poetas como Korsi y Herrera Sevillano y no los músicos o pintores quienes producen su propia versión de la vanguardia de Mendelsohn, Oud y los hermanos Luckhardt. Estas formas libremente recortadas y la planta oval del Cuartel Central de Policía y del Mercado de Avenida "A" recurren insistentemente en la obra de Carlos Fábrega, Jesús Sosa, Luis Caselli y el húngaro Gustavo Schay.

Los años de intensa agitación que se viven en el mundo y que lo conducen del colapso económico de 1929 al golpe militar español de julio de 1936 y a la eclosión de la Segunda Guerra Mundial, se reflejan en el Istmo como una sucesión de golpes de Estado y episodios de febril exaltación nacionalista. De una forma u otra, y no obstante las privaciones pecuniarias, el Gobierno Nacional de Panamá crea mediante el Decreto 29 del 29 de mayo de 1935 la Universidad Nacional de Panamá. Este hecho, trascendental en sí mismo, es a su vez el eslabón inicial de una serie de obras con las cuales se busca recuperar el *ethos* integral y totali-

zador de una sola patria para todos los panameños: la Escuela Normal de Santiago (1938), la Granja Agrícola de Divisa, los Hospitales Amador Guerrero y José Domingo de Obaldía y numerosas escuelas de provincias, son hitos decisivos de esta consolidación profunda.

Ricardo J. Bermúdez, Guillermo de Roux y Octavio Méndez Guardia, contraponen al funcionalismo expresionista de Rogelio Navarro, su propia versión clásica del Movimiento Internacional. Egresados de prestigiosas universidades norteamericanas, retornan al país al inicio de la década del cuarenta. Luego de una intensa actividad en la cátedra universitaria, en el Ministerio de Salubridad y Obras Públicas, en el Banco de Urbanización y Rehabilitación, se les otorga por concurso celebrado en 1948 el Primer Premio para el Anteproyecto de los Edificios de la Ciudad Universitaria. Esta es la obra capital de la arquitectura panameña del siglo XX, y merece algunos comentarios extendidos.

El precedente inmediato para el diseño de Bermúdez, De Roux y Méndez Guardia es el Edificio de la Caja de Ahorros (1948), de este último y Harold Sander. El complejo programa de requisitos de la Ciudad Universitaria, la ondulada topografía del sitio y la posición prominente del proyecto dentro de un planteamiento progresista de las Humanidades y Ciencias, son expresados mediante procesos plásticos apenas ensayados en nuestro continente. Si podemos establecer paralelismos entre el prisma elevado sobre un peristilo de "pilotis" del Ministerio de Educación en Río de Janeiro y el Edificio de la Caja de Ahorros, una filiación más de concepto que de formas liga la controlada sensualidad del Pabellón Brasileño para la Feria Mundial de New York con los volúmenes platónicos de las Facultades de Humanidades, Ingeniería y Ciencias que, delicadamente, parecen trasvolar el paisaje de colinas. Mediante una construcción modular muy económica y el uso de una planta libre en la cual los núcleos de servicios y de escaleras se disponen en extremos opuestos, los arquitectos obtuvieron un *parti* extremadamente adaptable a las cambiantes necesidades de una institución de crecimiento indefinido. Es oportuno destacar, asimismo, la hermosa proporción de los *brise-soleil* y el convincente encadenamiento de super-

ficies rectas y curvas que aseguran los cobertizos de losa de hormigón.

Ciudad en miniatura. Por un instante nuestra sociedad parece alcanzar en esta acrópolis tropical el punto de equilibrio, la medida exacta entre sus medios y sus aspiraciones. Las generaciones de arquitectos que se forman en sus aulas no serán ajenos a la seducción de esa medida cartesiana, precisa y didáctica en su afirmación del logos democrático. Al conjunto de edificios de la Ciudad Universitaria sucede una brillante constelación de realizaciones, algunas de las cuales se llevan a cabo con la participación de los primeros egresados de la Escuela de Arquitectura: el Hotel El Panamá Hilton, (1949) el edificio de apartamentos de los hermanos Maduro, (1950) las residencias para los señores Leroy Watson, (1950) Antonio De Roux, (1950) e Ignacio Fábrega, (1954) y el Seminario San José, (1955).

La primera de las obras mencionadas es una edificación de excepcional trascendencia en la conformación topológica de la urbe. Puede afirmarse que el arquitecto norteamericano Edward D. Stone, autor del proyecto, alcanza con el Hotel El Panamá Hilton un éxito integral, similar al que dispensaba el antiguo Hotel Tívoli en su elevado emplazamiento: crear una *promenade* memorable, un balcón de sombras desde el cual contemplar la dispersión de calles, palmeras y personas. Desde su punto único de visión, desde su atalaya aparentemente infranqueable, ambos edificios marcan el norte y el sur del ámbito marítimo. El Hotel El Panamá Hilton logra además el acierto notable de una elevación orientada al Océano Pacífico que vibra y resuena con el movimiento del sol, en la cual puede leerse la presencia humana plenamente individualizada. Stone consigue una protección solar efectiva para las habitaciones mediante el recurso de la sección profunda, desvirtuada desafortunadamente por recientes remodelaciones. En último lugar, los núcleos verticales de circulación proveen un acento discreto sobre el conjunto que es rematado por formas libres dispuestas panorámicamente.

El Edificio de los Hermanos Maduro, de De Roux, Bermúdez y Brenes, es a semejanza de otras construcciones de la época, un

inmenso paralelepípedo de forma alargada, orientado hacia el norte y el sur y elevado sobre la superficie natural del terreno. Todos los detalles apuntan hacia una clara percepción del problema climático: sección estrecha, disposición longitudinal de las áreas y circulación central, espacios amplios y subdivisiones móviles, balcones periféricos continuos, ventilación cruzada, control del deslumbramiento, materiales livianos para cerramientos. Una especie de diferenciación regionalista germina hacia esta época en el seno del Movimiento Moderno y los arquitectos de todas partes del mundo utilizan las restricciones que impone el clima como un sabio pretexto para cristalizar las intenciones expresivas.

Una poética sublimación de las tramas geométricas, el uso reiterado de losas en voladizo que intensifican las relaciones de volúmenes, la organización centrípeta de la planta arquitectónica y un cuidadoso análisis de la topografía concurren hiperbólicamente en la obra de Calvin Stempel. Discípulo de Frank Lloyd Wright, su arquitectura se afilia a la filosofía del "bio-realismo" de la cual participan también Neutra y Schindler; en ésta, el desusado vigor estructural de las formas parece resolver el dualismo comunicativo entre hombres y naturaleza. La obra más relevante de Stempel, el edificio de apartamentos (1958) para la señora Gloria Altamirano de Méndez, es un fascinante ejercicio sobre la capacidad de desdoblamiento semántico del lenguaje arquitectónico: es tan importante lo que se sustrae a nuestra percepción inmediata, lo que se deja deliberadamente incompleto, como la repetida cúpula de terrazas, aleros, escaleras y jardines que descienden vertiginosamente de las alturas de La Cresta, recombinándose una y otra vez hasta detenerse precariamente, pero sin alcanzar el reposo. Finalmente, la introducción de un paraboloide hiperbólico, vela desplegada al viento sobre un torrente de lava, no hace sino extremar aún más la transitoriedad de las imágenes que evoca este conjunto residencial.

La inteligencia romántica con la cual Stempel adosa y traslapa sobre el terreno la unidad de vivienda y la transforma en una rica experiencia metafórica aparece también en los proyectos residenciales de René Brenes. Como miembro de la firma de Roux, Bermudez y Brenes, participa en el diseño del Edificio de los Hermanos Maduro, ya discutido, y en otras realizaciones de

envergadura como el Edificio Urracá y el Edificio de los Hermanos Motta. Pero la naturaleza de su emoción telúrica se manifiesta plenamente, decíamos, en las numerosas casas construídas bajo su dirección en la ciudad capital y el interior del país. Sobre todos los otros elementos sobresale la acusada prolongación horizontal de las líneas de techo, el cual Brenes hace avanzar a diferentes alturas y en todas direcciones y que envuelve la sinfonía de adelantos y retrocesos de los planos en horizontes totalizadores.

Hacia mediados de los años cincuenta la actividad arquitectónica se consolida alrededor del excelente conjunto de profesores que desde la Universidad de Panamá imparten la cátedra de arquitectura. Méndez Guardia, Bermudez, Brenes, De Roux, Rogelio Díaz, Rafael Pérez Molina, Julio Mora, Efraín Pérez Chanis hacen causa común en la adopción, en términos generales, de la gramática corbusiana; Stempel, como hemos visto, explota filones complementarios. Richard Holzer, egresado en la primera graduación de la Escuela de Arquitectura, se desvincula en muy poco tiempo del primer grupo y realiza una síntesis muy efectiva de ambas tendencias.

El edificio para el Ministerio de Hacienda y Tesoro y Contraloría General de la República (1953), concebido por Holzer, al inicio de una larga y fructífera asociación con Gustavo Schay, presagia las futuras realizaciones de la firma: extrema articulación de las masas, fuertes efectos dramáticos, confrontación de materiales contrastantes y valoración tridimensional de las superficies. El Hotel El Continental, registrado escasamente una década después, representa la culminación de las investigaciones plásticas de Holzer, que se ve obligado a romper con todos los precedentes locales para resolver las exigencias de más de doscientos cincuenta habitaciones, áreas sociales y de servicio, restaurantes, salas de reuniones, almacenes y estacionamientos, ubicados en un lote de esquina extremadamente reducido. Este proyecto es mucho más que un juego ingenioso de relaciones geométricas; entre otros aciertos, integra imaginativamente la vegetación a la construcción en altura. Los edificios Arboix (1961), y Emilsany (1965), pertenecen a la misma categoría de organización plástica que el Hotel Continental; el Edificio Grobman, (1964) por el contrario,

concilia movimientos contrastantes mediante la unificación de curvas, rectas y semicírculos que irradian de un centro común. El efecto de distanciamiento respecto al alineamiento de la calle que encontramos, por ejemplo en el Edificio Urracá (1956), tiene su contraparte y opuesto en la obra de Holzer, que hace saltar el perímetro de sus edificaciones sobre el límite mismo de la línea de construcción: en menos de diez años, los terrenos comercialmente valiosos se reducen de forma tal que la reticencia clasicista, el idealismo refinado que caracterizan las elegantes creaciones de Pérez Molina o las de la firma Sosa y Fábrega, ceden su lugar a la exuberante expansibilidad de los proyectos de apartamentos de Holzer.

Desde sus inicios, la obra de Virgilio Sosa demuestra una rara consistencia. A semejanza de Pérez Molina, el arquitecto Sosa hace de la proporción cuidada del cerramiento, la trabazón interna de los trazados reguladores en planta y sección, el punto inicial de la materia plástica. Unido a lo que antecede, ambos manifiestan un evidente interés por el resguardo solar del interior de las habitaciones: sombras que avanzan y se tornan densas en las áreas dedicadas a la convivencia social. No obstante las similitudes señaladas, las delgadas secciones estructurales y el techo de una pendiente hacen levitar las residencias de Pérez Molina con una gracia juguetona de la cual carece la arquitectura de Sosa. En este último, es una preferencia por lo monumental lo que lo lleva a insistir sobre las líneas robustas de vigas y columnas que soportan, real y figuradamente, un techo poderoso. Y ese tejado de cuatro vertientes reaparece en múltiples metamorfosis en todas sus casas hasta que termina por someter, en la residencia de la señora Argentina de Valdés (1968), todas las partes al dominio de su asentamiento sereno. Con igual sentido en sus edificaciones en altura, Sosa se resiste al canto de sirena de la torre de cristal e intercala elementos transparentes y opacos, estos últimos cada vez más incisivos en su tratamiento textural, y que acaban por asumir las funciones significantes de más relevancia.

El extenso poblamiento de la Ciudad de Panamá hace proliferar núcleos de crecimiento suburbano a lo largo de las principales arterias de circulación. Desprovistos de valores culturales

significativos, los nuevos centros de población serán los abastecedores de mano de obra para las actividades de servicio que se desarrollan en la urbe. La extensa red de calles, avenidas, intercambios e intersecciones son el producto de un proceso de evolución lineal que da al traste, definitivamente, con la noción hispana de "ciudad": periódicamente tiene lugar una fractura, un reajuste de convenciones y las fronteras sociales se distienden o recogen sugiriendo distintos estilos de vida. No es resultado de una omisión involuntaria el que estos comentarios se refieran casi con exclusividad a la ciudad capital. Salvo contadas excepciones, algunas ya señaladas, los hitos más significativos de nuestra arquitectura se encuentran diseminados en el área metropolitana de esa encrucijada de transeúntes que es la Ciudad de Panamá. Sobre esta zona confluyen paralelamente, pero sin solución de continuidad, las teorías y políticas de urbanización más disímiles que sea posible imaginar.

Como una reacción contra el progresivo desmembramiento de la urbe, aparece una nueva tipología de proyectos de habitación: el centro multifuncional, que resume en sí mismo la más amplia gama de actividades urbanas y sustituye, progresivamente, el carácter polivalente de las antiguas avenidas comerciales. Este ambicioso experimento emprendido de forma parcial en los años pasados enfrenta la dificultad inicial de los hábitos, costumbres y condicionamientos dinámicos del panameño, no habituado a columpiarse a varias decenas de metros de altura, en íntimo y, potencialmente, embarazoso contacto con sus semejantes. Podemos agregar, asimismo, que la incipiente rentabilidad económica y social de esta solución se ha visto opacada por su más reciente versión horizontal, característicamente suburbana, que implica un voraz y desordenado consumo del territorio y una súbita distorsión de los valores del suelo.

Las dos últimas décadas señalan un incremento en la construcción de hoteles, sedes y sucursales de bancos y compañías aseguradoras, hospitales y centros de recreo. No muy distantes de los patrones universalmente aceptados para esta categoría de edificaciones, —entendamos, de acuerdo al *canon* ilusionista de *Miami Beach*—, los arquitectos panameños tendrán mayor éxito estético al plantearse el problema de la residencia unifamiliar

aislada. Sin embargo, la confrontación con el acto de “habitar” ocurre siempre desde una perspectiva pragmática, exenta, pudiéramos decir, de cualquier especulación teórica y libre de prejuicios ideológicos. Con excepción del ciclo de conferencias que dictara Ricardo J. Bermúdez a finales de la década del cuarenta, el ensayo de Samuel Gutiérrez sobre el pensamiento de Zevi y uno que otro artículo de Raúl Rodríguez P., nuestros arquitectos exhiben una curiosa indiferencia hacia la interrogación filosófica: ajenos, por un lado, a los arcanos experimentos de la vanguardia, a los “ismos”, son, a su vez, víctimas potenciales de la costumbre o de banales juegos sintácticos.

A igual distancia del ensimismamiento que de la excepcionalidad, la arquitectura residencial de Guillermo De Roux alcanza, en sus mejores momentos, la conversión metafísica en espacio trascendente: detrás de ella, ¿esa fertilidad poética conoce otros límites que los de su propia fantasía? En estos momentos la cuestión es relevante y puede ayudarnos a desentrañar los gestos secretos de nuestra arquitectura, esos caminos transitados por Brenes y Stempel y Pérez Molina y Sosa, entre otros. En el caso de De Roux, el “detalle” asimila en su esencialidad elemental las claves para la interpretación de su *oeuvre*. Bastaría comparar la residencia que diseña hace más de treinta años en Campo Alegre con la reciente residencia de la familia Bassan para conjurar la iniciación dolorosa que acaece al pasar de lo literal a lo simbólico, de lo tangible a lo que se adivina premonitoriamente, de lo accidental a lo revelado. El gran techo que es choza iluminada en la mesa del arquitecto se vuelve alusión y revela los secretos de la sensualidad colectivista del *tambo* indígena. La asociación antropológica y la resonancia histórica, el debate secular entre lo moderno y lo antiguo, las relaciones unívocas entre lo impersonal y lo múltiple, asaltan nuestras sustantivas certidumbres y las reducen a hipótesis inconexas. Esta contienda ilumina poderosamente lo que queda por descubrir, pero nos hace cautivos, a un tiempo, de su propia causalidad.

EL BALLET Y LA DANZA

EL BALLET Y LA DANZA

ES sólo a partir del presente siglo cuando se puede hablar de danza clásica en Panamá. Esta es precisamente la época en la que los principios doctrinarios expuestos por Jean Georges Noverre en la famosa *Lettres sur la Danse et le Ballet*, rompen su formato tradicional para dar paso a la innovación. San Petersburgo es el lugar de reunión de un grupo apasionado por la danza—específicamente, el ballet— encabezado por Sergei Diaghilev quien, en unión a los pintores Alexandre Benois, Leon Bakst y el bailarín y coreógrafo Mikhail Fokine, presenta en el Chatêlet de Paris el 19 de Mayo de 1909 los “bailes rusos” totalmente modificados. Fue un espectáculo de música, ritmo y color que renunció a los preceptos clásicos y por medio de la pantomina bailada, hechizó al público parisino. Los mismos danzarines, apartadas las rígidas reglas, también hallaron su propia expresión bajo el embrujo de las nuevas formas: a Fokine se unieron Vaslav Nijinsky, Anna Pavlova, Tamara Karsavina e Ida Rubinstein, todos ellos de primera magnitud. Fue realmente el inicio de una nueva era para la danza. Este renacer se manifiesta también en nuestro continente, donde aparecen bailarines como Maud Allan, Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth St. Denis y Ted Shawn.

Por estos años tienen lugar en Panamá las primeras presentaciones que se realizan en el Teatro Nacional, recientemente estrena-

do: en 1918, es la legendaria Pavlova; más tarde, Alicia Markova, Anton Dolin, Nova Kay y Tamara Toumanova, entre otras destacadas figuras. Conocimos pues, la revolución decisiva de un ballet clásico que rompía sus propios patrones y se presentaba con expresiones de mayor sutileza y brío, un ballet en el cual la escenificación coreográfica y la música cobraban mayor importancia: la convención de las cinco posiciones de los pies que inician y culminan los gestos del movimiento se torna más receptiva a los impulsos individuales, al acento encantador, al colorido rítmico del oriente y Asia y, paradójicamente, a un espíritu de conjunto más egalitario.

De esta manera se vivía en nuestro medio, intermitente, el bello arte de la danza. Sin embargo, tendremos que esperar hasta el año 1935 para que una dama costarricense, más tarde nacionalizada panameña, conciba el proyecto de crear una escuela para desarrollar los talentos locales en este arte. Gladys Pontón de Arce, luego señora de Heurtematte, pertenece en 1933 al Ballet Russe de Montecarlo donde se perfecciona bajo la tutela del famoso director de la compañía, Fokine, y cuando ella arriba a nuestra patria trae consigo nuevos cánones de expresividad desarrollados junto a su maestro. Sabe que la danza es un lenguaje corporal que transmite los impulsos recónditos del espíritu, y que en nuestro medio no pasaría desapercibida. Nuestras gentes poseen la cadencia amable y la espontaneidad propia de las latitudes tropicales, la cual no calla los sentimientos internos, sino que los grita sin ataduras ni frenos al son de un tambor, un violín y una guitarra. Es esa afectividad genuina que se expresa de manera subconsciente e infraverbal la que había que encauzar para darle al gesto autóctono su valor semántico.

La creación de esta escuela no fue tarea fácil, ya que no se contaba con ningún precedente en nuestro medio y la sociedad de la época, a pesar de las esporádicas funciones del Teatro Nacional, no tenía conciencia acerca del baile como expresión puramente artística. No obstante lo anterior la señora de Heurtematte se asocia con Llona Sears y en 1936 fundan La Academia de Baile. Las clases que se ofrecieron inicialmente al público fueron de ballet y bailes norteamericanos; posteriormente se incorporan al programa de estudios danzas regionales de España. En un prin-

cipio la escuela estuvo ubicada en una residencia del barrio de Bella Vista y luego cambió su sede al Club Miramar, a la Escuela Profesional y al Arzobispado de Panamá. Durante todo este lapso la escuela operó con recursos privados y se sostuvo gracias al empeño y entusiasmo de Gladys de Heurtematte. Cuando se crea el Conservatorio Nacional de Música y Declamación (1941), la escuela pasa a ser una dependencia oficial y se llama Escuela Nacional de Ballet. Este apoyo oficial se prolongó únicamente por un corto período y después la escuela volvió a ser privada. Entre otros, contó con la colaboración de profesores de la Washington School of Ballet —a la cual estaba asociada— como Jacqueline Williams y Valentine Bertram.

Interesa señalar algunos hechos sobresalientes. La primera presentación pública de la Academia de Baile —más tarde, Estudio de Baile de Gladys Heurtematte— se lleva a cabo en el Teatro Nacional la noche del 25 de junio de 1937 y se presentó una revista infantil en tres partes: la fantasía en un acto el *Ballet de la Luna*, diecisiete números de baile y una sección de variedades de canto y guitarra. En esta ocasión la coreografía fue concebida por las señoras Heurtematte y Sears y la escenografía por el pintor guatemalteco Aranda Klee. Como bailarina se destaca la niña Irma Wise Arias, quien más tarde permanecerá cinco años en la Vilzak and Schollar School of Ballet, de New York.

El 22 de febrero de 1941, por designación presidencial, la escuela de la señora de Heurtematte presenta en el programa de coronación de la reina del carnaval el ballet *Sinfonía tropical*, lo cual debe singularizarse como hecho precursor de los ballets con temas panameños. Dos años después la escuela participa, junto con la Escuela de Ballet de Costa Rica, en un acto organizado el primero de octubre en honor de los miembros de la Conferencia de Ministros de Educación de las Repúblicas Americanas; en esa ocasión, la señora de Heurtematte organiza una suite de danzas españolas que titula *Aires de España*.

En 1950 el Estudio de Baile de Gladys Heurtematte presenta la fantasía infantil *Bazar de Curiosidades* y los ballets *Chopiniana* y *Las Estaciones*; dos años después la escuela sienta un precedente en nuestra patria, pues es la primera vez que bailarines naciona-

les llevan la representación de nuestro país al extranjero: Costa Rica. Entre los asiduos colaboradores con el montaje de los diferentes espectáculos que esta academia realizó podemos mencionar a los músicos Herbert De Castro, Walter Myers, Jaime y Nelly Ingram y a los pintores y escenógrafos Humberto Ivaldi, Pablo Runyan, Guillermo De Roux, William Meech y Abelardo Tapia. Es justo destacar, además de lo ya mencionado, que esta escuela abrió las puertas al arte de la danza a destacadas bailarinas panameñas: Irma Wise Arias, Nitzia Cucalón, Ileana de Sola, Flor María Araúz y Odilia Solís. En 1960 cesa sus actividades docentes, dejando tras sí un grato recuerdo de esfuerzo y consagración para varias generaciones de niñas panameñas.

Cuando Llona Sears se separa de la señora Heurtematte, funda en la Zona del Canal de Panamá una escuela de danzas. Esta adquiere los servicios profesionales de Ana Ludmila Gee, de origen estadounidense, considerada por el crítico parisino André Levinson "la primera bailarina de (Norte) América". Entre los estudiantes que asistieron a esta escuela cabe destacar a Cecilia Pinel, posteriormente Primera Dama de la República, quien manifestó un gran entusiasmo por el ballet y logró que el Estado se preocupara realmente de su fomento.

Se crea en 1948 la Escuela Nacional de Danzas, bajo dependencia del Conservatorio Nacional de Música. El Ministerio de Educación contrata a Ana Ludmila Gee y a Oderay García de Paredes para impartir las clases de danzas. La señora Cecilia Pinel de Remón fue nombrada directora. Los cursos se inician en la Escuela de Artes y Oficios, se instalan luego en el Teatro Nacional y en 1949 se ubican en la Escuela Nacional de Pintura, radicada en ese entonces en un vetusto edificio de la Avenida B.

El 26 de julio de 1950 la Escuela Nacional de Danzas comienza a funcionar como un ente independiente bajo los auspicios oficiales del Estado Panameño. En esta primera época el equipo de profesores estuvo integrado por un elenco muy profesional: Ana Ludmila Gee, Irma Wise Arias y Oderay García de Paredes para el ballet, Blanca Korsi de Ripoll para las danzas españolas y Aniceto Moscoso para los bailes folklóricos panameños. La matrícula fue bastante elevada desde sus comienzos y ya en 1953 contaba con más de seiscientos estudiantes. Esta visión

democrática de la enseñanza ofrecía nuevas perspectivas a las juventudes que, por razones económicas, no podían estudiar en escuelas privadas.

La nueva escuela presenta su primer ballet el 3 de febrero de 1950 en el Teatro Nacional. Este fue el primer paso hacia la segunda presentación, que obtuvo éxito clamoroso; ese 16 de septiembre de 1951 se obsequia al auditorio con tres obras: *La Reina de los Hielos*, *La Puerta de la Fantasía* y *Mirando a España*. La escenificación contó con el concurso de Roque Cordero, a cargo de la instrumentación; Herbert De Castro, música y organización de la orquesta; Guillermo De Roux, vestuario y decorados; Ana Ludmila Gee, coreografía y Blanca Korsi de Ripoll, los bailes españoles. La tercera presentación fue ofrecida el 9 de febrero de 1953 en función mixta con la Orquesta Nacional, que dirigía Herbert De Castro. La obra principal fue *Recuerdos*, con la coreografía de Ana Ludmila Gee y decorados y vestuarios de René Mistelli. El sencillo argumento sirve de pretexto para introducir las más diversas alternaciones de danzas, que culminan en el Can Can final:

Una bailarina está en su camerino vistiéndose para entrar en escena. Mientras se prepara y espera el aviso, revive en la imaginación la época de su infancia, cuando asistía a la academia de danza. Es un ballet dentro de otro ballet. Vuelve a la realidad y empieza la función.

Con este espectáculo, Cecilia Pinel de Remón, entonces Primera Dama de la República y todavía Directora de la Escuela, realiza una gran gira con la Orquesta Nacional y el corps de ballet por las provincias centrales. La acogida que le brindaron fue magnífica y quedó demostrado, una vez más, el entusiasmo del pueblo panameño por la música y la danza.

La cuarta presentación tiene lugar en noviembre del mismo año, en el Teatro Nacional, con motivo de celebrarse el Cincuentenario de la República. Esta función tiene el grandísimo interés de ser la primera vez que se presenta el ballet infantil *La Cucarachita Mandinga*. Basada en elementos del libreto de Rogelio Sinán *La Cucarachita Mandinga* y *Ratón Pérez*, escrito en 1937, representa un esfuerzo verdadero por realizar un acercamiento al

folklore nacional y a sus raíces múltiples. El músico Gonzalo Brenes había incursionado por el interior del país recogiendo y catalogando, metódicamente, nuestras tonadas vernáculas; éstas proveen el sustrato anímico del proyecto y sirven de inspiración a la farsa musical que se estrena en 1937. Brenes autoriza en 1952 a la señora de Remón a usar la obra para un espectáculo de ballet, imponiendo como condición que “la instrumentación necesaria para orquesta fuera hecha por el compositor Roque Cordero”. Esta es la versión que se estrena el primero de noviembre, constituyéndose en el primer ballet para niños con música, libreto, coreografía, decorados, vestuario y personal coreográfico panameños:

Prólogo de tres mosquitos. La Cucarachita Mandinga, barrriendo delante de su vivienda en un claro del inmenso bosque tropical, siente melancolía porque carece de amor y vive en soledad.

Barre y barre. Súbitamene tira la escoba. ¿Qué ocurre? ¡Se ha encontrado una moneda en el suelo, un medio real, un tesoro para ella! Transportada de alegría llama a sus vecinos, que acuden llenos de curiosidad a la escena del hallazgo.

¿En qué gastarlo? He allí la preocupación que surge de inmediato. Sus amigos, grillos y mosquitos, le sugieren cosas de comer y ella cavila hasta que al fin le viene la gran idea: ¡en cintas! ¡Sí, sí! hay que adquirir cintas de colores para engalanarse y salir a la búsqueda del amor.

Los grillos y mosquitos bailan entusiasmados mientras ella se adorna con sus cintas.

Asoma el primer galán que la pretende: el Toro. La Cucarachita ve con aprehensión su danza y su maneras. Sus amigos le acompañan en el desdén con que lo mira y lo echan de allí.

Viene el Caballo, pero a ella tampoco le gusta su actitud y su danza. Lo echan también.

Llega el Puerco y su grotesca figura lo pierde. Sale despreciado también.

Acude el Pato. Pero, ¡ay! qué ridículo camina en tierra! Lo largan también.

Entra el Sapo dando sus feos saltos. Se acerca a la bella, trata de besarla. La Cucarachita se desmaya de horror. Los amigos sacan de allí el Sapo y uno de ellos remeda su danza, bromeando.

Traen por fin un queso y allí dentro viene Ratón Pérez, el galán, quien de seguido canta un saludo de amor y conquista el corazón de la Cucarachita Mandinga. Todos son felices. Aparece el Cuervo seguido de Cuervito, con facha de extraño sacerdote. Este realiza una ceremonia de bodas a su manera. Los esposos desfilan seguidos de su cortejo cucarachil.

Traen los amigos una gran olla con dulce exquisito para la boda. Ratón Pérez es muy goloso y se chupa los dedos al olor del rico presente, mientras baila de gusto. Viene enseñada la danza general de las bodas, el pindín de los animales.

Súbitamente sobreviene un pánico general. Todos caen al suelo aterrados. Se oyen ruidos subterráneos. Relampaguea y tiembla.

Ratón Pérez, sin embargo, se queda impávido. Sólo piensa en el rico dulce de la olla y viendo a todos postrados de miedo corre a gustar de él. Pero se cae en la olla.

Cuando el temor ha pasado, se levantan los vecinos y echan de menos al novio. Le buscan con extrañeza. La Cucarachita llora y llora su ausencia, temiendo por él. Hay sombríos presentimientos. ¿Qué ha sido de él?

En eso surge Ratón Pérez de la olla. Todos se quedan asombrados. El dolor de la Cucarachita se torna en enojo. Ella le pide explicación, mas él, con sonrisa burlona le enseña la olla del rico dulce. Ella se indigna de su frescura y corre en busca de la cuchara para darle con ella. Lo corretea furiosa pero al fin se reconcilian.

Vuelven a escena los grillos y mosquitos del vecindario y todos contentos bailan de nuevo su animado pindín.

En ese mismo año, 1953, se crea, por decreto ley, el Instituto Nacional de Bellas Artes, que comprende la Escuela de Danzas, la Escuela de Arte Dramático y la Escuela Nacional de Artes Plás-

ticas. Este hecho encauza una vez más los pasos que se encaminan hacia la unificación del arte como una totalidad.

La década será recordada como portadora de los nuevos ritmos del Cha-cha-cha y el rock'n roll, los primeros festivales de jazz en Newport, *Esperando a Godot* y el ballet *Ondine* de Henze. Los coreógrafos nacionales realizan brillantes adaptaciones del repertorio clásico y en no pocas oportunidades, desarrollan sus propias invenciones, utilizando como punto de partida una obra musical determinada previamente. Un ejemplo de este procedimiento, que por actuar sobre una partitura muy conocida puede ser fácil de ilustrar -la Suite *Iberia*, de Isaac Albéniz-, es el ballet *El Puerto*. La coreografía es de Blanca Korsi de Ripoll, el vestuario y decorados de Guillermo De Roux y el libreto de Enrique Ruiz Vernacci:.

Primera estampa: EL PUERTO: Evoca esta escena la atmósfera de un puerto en la Andalucía Baja. Entre pescadores, vendedoras de pescado, marineros, amigas, vendedoras de frutas, Pilar, una lista muchacha, protege los amores de Paquita y Pepe. Felipe, antiguo pretendiente de Paquita, espera siempre el momento para incomodarla y hablarle de amores. Pero Rosario, enamorada a su vez de Felipe, interviene celosa, dispuesta a defender su amor. Por fin los enamorados, Pepe y Paquita, logran quedarse solos y se alejan en éxtasis de amor. . .

Segunda estampa: LA GITANA: Llega al puerto una gitana a leerle las rayas de la mano a cuantos se le acerquen. Y Rosario se presta a ello, con la intención de reirse de la gitana. En ese momento aparecen Paquita y Pepe. Paquita se aproxima a la gitana para que le lea su suerte: quiere saber su futuro y el de su enamorado. Grupos de amigas se interesan en la lectura. Pero al aparecer Felipe y Rosario, todos se alejan. La gitana augura a Rosario felicidad en sus amores con Felipe. Mas Felipe se ríe de la cañí y, en un arranque de rabia, desprecia a Rosario y a la gitana.

Tercera estampa: LA PROCESION: Gitanos, gitanas, muchachas, esperan la Procesión, que por fin es anunciada por Pilar. Mientras pasa la Procesión, Paquita y Pepe se juran amor eterno. Felipe viene con la pretensión de asesinar a Pepe. Pero a Pepe le

salva la vida la gitana. Rosario amonesta, recordándoles la ceremonia religiosa. La gitana hechiza a Felipe, empeñada en que sus profecías se cumplan. De pronto Felipe comprende la locura de amor por Paquita y descubre los encantos de Rosario, que le ha querido desde niña toda su vida. . .

Cuarta estampa: TRIANA: Recuerdos del Guadalquivir, fragancias de albahaca. . . Felipe llama a Rosario: esta sale a la ventan. Baja a la calle. Bailan los enamorados. Pilar, tranquila ya, sonrío y baila. Paquita y Pepe, seguros de su amor, bailan y celebran alegremente sus amores.

Pescadores, gitanos, gitanas, vendedoras de frutas y pescados, amigas, se unen a la alegría de Rosario, Pilar, Paquita, Pepe y Felipe.

Después de los seis años reglamentarios de estudios en la Escuela de Danzas, un grupo de jóvenes talentosos se dirige al extranjero con el fin de perfeccionar su formación profesional. El primero en hacer uso de esta oportunidad fue Genaro Gómez, y más tarde Flor María Araúz, Julio Araúz, Otilia Tejeira, Luis Rodríguez y Ginela Vásquez; esta última se dirige al Royal Academy de Londres. Los primeros en regresar a su patria son los hermanos Julio y Flor María Araúz. Luego de un intenso entrenamiento en el Royal Ballet School de Londres, brindan sendos recitales y conciertos en el Teatro Nacional y realizan una gira por el interior de la República con la Orquesta Sinfónica Nacional. El ballet en una escena, *Fantasia Panameña*, con música de Cordero, coreografía de Julio Araúz y decorados de Juan Manuel Cedeño, será una de las obras más aclamadas por su vibrante y tierna evocación de un día festivo en la campaña:

Un grupo de bellas y alegres muchachas vienen a saludar a Margarita, quien contraerá nupcias con el joven y guapo José. Entre ellas comentan los atributos de los enamorados, entregándose todos a una alegre estilización de nuestras bellas danzas.

Otro ballet con tema panameño en el cual intervienen Brenes, Korsi de Ripoll y Cedeño es *Mariana del Monte*, basado en una leyenda fantasmagórica de Ernesto Castellero R.:

MAÑANA DOMINGUERA: Salida de misa.

En la Plaza de la Catedral de Panamá la Vieja se reúnen, en ir y venir, damas y caballeros, un negro, una mujer mundana, esclavos, esclavas. La escena la domina Mariana seguida de un séquito de admiradores.

PRIMERA VISITA.

Un misterioso personaje ha cautivado a la bella Mariana, empero, insiste en visitas nocturnas.

DANZA DE LOS ESCLAVOS.

Reminiscencias de barcos negreros; sentidos lamentos por la patria lejana.

ATARDECER.

Bajo un cielo azul con tristes violáceros, damas panameñas de sociedad y juguetonas chicuelas se divierten con el juego de la "Gallina Ciega" y el del "Pelele", pero Mariana, dominada por la pasión, rehusa participar de estas recreaciones en boga. Las mocitas se desquitan mofándose de la "Problemática Dama".

OTRA VISITA.

El noviazgo de Mariana, prospera rápidamente protegido por las sombras nocturnas que se prestan a la intimidad de los amantes.

OTRO ATARDECER.

También los esclavos, traviesos y retozones, olvidando las nostalgias y penas de su clase de vez en cuando bailan alegres sus cálidos ritmos jugando al "Burrito".

ULTIMA VISITA.

Para refrescarse en una calurosa noche, Mariana salta de su alcoba y va al jardín. Acechándola, llega su amante para ofrecerle el pozo del agua dulce en toda la ciudad. Aterrada, al descubrir que su amante es Satanás, Mariana sufre un síncope. Para expiar sus pecados toma los hábitos de monja.

NOCTURNO.

Al encontrarla su Dueña llama a los esclavos que lloran por la desventurada ama. La visión de Mariana les inspira ternura e idolatría.

En 1967 se crea la primera compañía panameña de ballet, el llamado Ballet Concierto. Los precursores de esta idea singular son Teresa Mann, Ginela Vásquez, Julio Araúz, Nitzia Cucalón de Martín, Hydeé Méndez, Nastasha Sucre, Sonia Ferguson, Mitzi Sandoval, Elizabeth Guibert, Maruja Collado y Armando Villamil. La coreógrafa francesa Francoise Adret es contratada para asesorar al conjunto, y en poco tiempo están en condiciones de ofrecer en el Teatro Nacional, *El Sombrero de Tres Picos*, *Grand Pas Clasique*, *Los Foráneos*, *Incendio* y *Seis variaciones Para Siete*, con verdadero éxito.

El grupo se une tres años después a la Universidad de Panamá y da origen al Ballet Concierto Universitario. A los artistas mencionados, se incorporan Josefina Nicoletti, Ileana de Sola, Hermelinda Fuentes, Everardo García de Paredes, Carlos Ochoa y otros más. En el mes de mayo, el Ballet Concierto Universitario realiza una gira y algunas presentaciones en San José de Costa Rica; para ese entonces cuenta con la colaboración de expertos coreógrafos procedentes de Canadá, Guatemala y Argentina.

Cuando se crea el Instituto Nacional de Cultura, se emite el reglamento que consolida oficialmente a la compañía, la cual adquiere la distinción de nombrarse Ballet Nacional de Panamá; su sede se establece en el mismo local de la Escuela Nacional de Danzas. En 1972 se contrata la asistencia técnica de profesores y bailarines soviéticos: los primeros en venir fueron Ludmila y Nicolai Moronov del renombrado Teatro Kirov de Leningrado, quienes permanecen dos años en nuestro medio. Otras figuras soviéticas que han brindado su asesoría son Víctor Leguine y Georgi Tarasov del Teatro Bolshoi de Moscú y los esposos Natalia y Sergei Terechenko.

El año siguiente, la *prima ballerina assoluta* Dame Margot Fonteyn de Arias participa con el Ballet Nacional en una función especial para recabar fondos para la compañía. El 15 de agosto de 1974 se une nuevamente al grupo, y participa de la función de gala que abre las puertas del renovado Teatro Nacional. Las figuras principales que integraban el Ballet Nacional de Panamá eran Teresa Mann, Julio Araúz, Ginela Vásquez, Joyce Vives, Raisa Gutiérrez y Gloria Barrios. El repertorio incluía fragmentos del segundo acto de *Giselle*, el segundo acto de *El Lago de los Cisnes*,

el segundo acto de *Cascanueces*, algunos *Pas de Deux* —extractados de *Don Quijote*, *El Corsario*, *El Cisne Negro*, *El Pájaro Azul*—, *La Bayadare*, *Paquita*, *Las Sílfiges*, *El Espectro de la Rosa* y obras de reciente incorporación del propio conjunto.

En 1978 se coloca un anuncio en la revista *Dance Magazine* que convoca a bailarines y maestros a venir a Panamá a trabajar con el grupo. Se escogió por concurso celebrado en 1979 al norteamericano Charles Neals y de inmediato se establece, además de las funciones regulares, una serie de presentaciones didácticas apropiadas para el estudiantado panameño. Ese mismo año la compañía obtiene un gran triunfo en el Teatro García Lorca de La Habana con el ballet *Chimbombó*.

El maestro y coreógrafo Dariusz Hochman arriba al Istmo en 1980 y crea una amplia lista de distinguidos trabajos: *Poemas Danzados*, *Gitanerías*, *Dulces y Amargos Recuerdos*, *Equinoccio* y *Jazz*. Para esta época se organiza la Asociación de Amigos del Ballet, presidida por la señora Gladys de Heurtematte; la madrina es la legendaria Fonteyn. Los propósitos específicos de la sociedad son el de despertar interés y promover la creación de nuevos ballets, así como ayudar y estimular a bailarines, coreógrafos y personas afines a la producción del arte de la danza en Panamá.

Un elemento importante para el porvenir del ballet nacional es el funcionamiento de la Escuela Nacional de Danzas, que también depende orgánicamente del Instituto Nacional de Cultura: *Además de graduar profesores de danza y bailarines profesionales, esta institución tiene como meta principal la formación de una compañía Nacional de Danzas de carácter permanente que pueda tener actuaciones regulares y continuadas —y no esporádicas como es el caso en la actualidad— y en la cual se pueda remunerar adecuadamente a los artistas que en ella actúen y que puedan también presentarse tanto en el país como en el extranjero con verdadero orgullo. Desde luego, que la meta principal de esta compañía sería la producción de ballets nacionales.*

Nuestro país cuenta con bailarines que además de capaces y disciplinados profesionalmente, han demostrado una alta originalidad en el campo de la intuición coreográfica. Algunos elementos esenciales de estas interesantes composiciones deben destacar-

se: Primero, el movimiento, que por ser intencional, armoniza con una estrategia que se desliza en la limitada percepción del momento. Por lo general, la acción se dirige de una parca entrada a un fluido *crescendo*, concluyendo en una bien construida explosión final. En segundo lugar, el factor de contraste. En éste cabe destacar, que ya sea en grupo o mediante la intervención de los solistas, el concepto del todo como universo que se cierra sobre la música, coreografía y decorado, envuelve las diferentes versiones: unas veces con pasajes herméticos, otras con transiciones sencillas y luminosas, pero en todos los casos se logra una comunicación visceral con el espectador. Así sucede que los bailarines expresan con su cuerpo, con la acción, con el vacío que los asalta y acosa, el valor de los diferentes planteamientos. Se connotan diversos arranques de virtuosismo que se conjugan con la técnica y la imaginación, sin molestarnos por las variantes de los pasos: *arabesques, penchés, pirouettes, fouettés*. . . En último lugar cabe hacer mención del asunto. Es notoria la preferencia de nuestros coreógrafos por los temas nacionales y las danzas de la campiña, aunque los temas universales que expresan la solidaridad del hombre y de los pueblos no han sido ignorados; en este último caso, la danza se desenvuelve al son que marca el relato, siguiendo una visión puramente intemporal:

Acosado por sus perseguidores, "el prófugo" decide buscar un lugar donde descansar. Hallado al fin "el escondite", el prófugo reposa en paz y reflexiona sobre las circunstancias de su vida y aquellas que lo han conducido a su presente condición de evadido. Los "otros", jamás han comprendido su necesidad de confraternización. Por el contrario se han erigido en sus jueces, con lo cual sólo han conseguido aumentar la tensión de su mente y de su corazón. El prófugo decide intentar una vez más y mostrar a los demás que él es uno más de ellos. Necesita es una oportunidad. Por este motivo, sale de su escondite, convencido de que logrará entrar en el corazón de todos. Al encontrarse con los otros, intenta comunicarse con ellos para exponer sus pensamientos e intenciones de vivir en paz y armonía, no le entienden sus propósitos y reducen al prófugo, hasta el punto de que, empujado nuevamente hacia el escondite padece una destrucción lenta y segura.

