
Erick Wolfschoon

Las manifestaciones artísticas
en Panamá

Estudio introductorio y antología







A Carlos Manuel Gasteazoro





Palabras preliminares

La obra *Las manifestaciones artísticas en Panamá* (1983), del arquitecto Erik Wolfshoon, es un esfuerzo por testimoniar el desarrollo de las artes en nuestro país, con especial énfasis en la arquitectura, la danza y el ballet, la música, la pintura y la escultura. Trabajo meritorio por el manejo de una información en muchos casos inédita o fragmentada, que debió ser clasificada y ordenada siguiendo procedimientos eclécticos para poder ofrecer una visión de conjunto.

Con un importante acopio de información sobre el desarrollo del ballet en Panamá, obtenido necesariamente de los protagonistas, articula una breve historia de la danza clásica en nuestro país, sus representantes y principales orientaciones, que permite el conocimiento de las principales directrices seguidas por esta modalidad. No obstante las premisas de trabajo establecidas por el autor, y que son las bases para la elaboración de una historia de la danza en nuestro país, el tema no ha tenido la debida acogida entre los especialistas y continúa siendo un reto que debe ser asumido por quienes tienen el compromiso de la enseñanza y disfrute de esta expresión cultural. Apoyado en el patrón establecido por Narciso Garay Araúz en su ensayo *La música en Panamá* el autor desarrolla un estudio antológico de la música sinfónica y de cámara en nuestro país, analizando los autores y sus principales composiciones. Pero el aspecto más innovador es el recorrido realizado tras los arreglistas y ejecutantes del jazz en nuestro medio, modalidad musical que ha tenido significativos repre-

sentantes que han logrado meritorios éxitos dentro y fuera del país. Con un afán de actualización rastrea a los más recientes compositores y sus ejecutorias para dar un panorama del impacto que tiene la música en el desarrollo de la cultura nacional. El estudio realizado por Wolfshoon ha sido complementado parcialmente por el trabajo *La música en Iberoamérica* (1992) de Jaime Ingram, el cual hace un recorrido de la música y sus cultores en el Istmo desde el período colonial.

Sin embargo, el principal esfuerzo desplegado por el autor en la obra es el dedicado a las artes plásticas y, en particular, a la pintura. Haciendo un despliegue del conocimiento del tema y con una somera referencia al arte precolombino y colonial, se adentra en la descripción y análisis de la pintura en Panamá desde las postrimerías del siglo XIX hasta finalizar la década de los setenta. Confrontando tendencias académicas con los aspectos dominantes del medio, elabora un discurso teórico cuya ilación sigue paso a paso las vicisitudes de la plástica en el país, las principales corrientes que entran a formar parte del escenario visual y las síntesis surgidas como natural consecuencia de la interacción de tendencias. Conocedor de los vacíos conceptuales y de las fragmentaciones sufridas en el proceso de desarrollo de la actividad, suple estas deficiencias con una crítica ponderada que permite el establecimiento de vínculos epistemológicos entre un período y otro. Más que un trabajo de antología, es una reseña histórica orientada a una valoración de la plástica nacional en el contexto del desarrollo de nuestra cultura. El trabajo monográfico sobre la pintura en nuestro país está ilustrado por una de las más completas iconografías de la plástica nacional, en la cual se reproducen obras virtualmente desconocidas para la mayoría del público.

Las manifestaciones artísticas en Panamá, de Erik Wolfshoon, tiene un corte temporal que debe ser suplido por nuevas investigaciones y aportes, pues la creciente actividad del hombre hace que la historia sea una experiencia viva, abierta a

LAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS EN PANAMÁ

múltiples posibilidades y nuevas totalizaciones. Retomar los puntos de llegada, asumir nuevas tareas, hurgar en el marasmo de la actividad cotidiana y formular nuevas normas de investigación, son compromisos que especialistas e historiadores deben asumir para brindar al país una crónica de nuestro tiempo que revele con autenticidad el sentimiento de pertenencia a una comunidad nacional cohesionada por el conocimiento de su pasado y la unidad de objetivos futuros.

PEDRO LUIS PRADOS S.



Prólogo

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 al jaguar encantado de Coclé de las danzas rituales de 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 Herrera Obarría, 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 pro-

LAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS EN PANAMÁ

fana. El testimonio de esta aventura es el arte de nuestros artistas, auténticos creadores de nuestro mundo imaginado y secreto.

Nota del Editor

Para la presente edición de *Las manifestaciones artísticas en Panamá*, a los editores no nos ha sido posible publicar, por razones de tiempo y espacio, la parte correspondiente a la antología, que Erik Wolfschoon había incluido en la edición de 1983, correspondiente a la Biblioteca de la Cultura Panameña.

Sin embargo, consideramos de extraordinaria importancia que el lector panameño conozca, de manos de uno de nuestros más reconocidos críticos, el papel que han desempeñado las artes en el desarrollo de nuestra sociedad y en el rescate y preservación de nuestra identidad nacional, la cual es producto de la suma de muchísimos factores que han moldeado nuestro ser cultural.



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 destruida” tienen que ser restauradas 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 perspectivas 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 y 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 edificaciones 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 Armand Reclus la Ciudad de Panamá en 1878:

Es muy poco lo que aún queda de aquellas casas antiguas que los españoles construyeran, 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 caseronas de las barracas, y en las que procura hacer habitar el mayor número de personas posible. Se encuentran aún bastantes casas a la usanza del siglo pasado, con los bajos construidos 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 conmovedora 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 Epoque*: 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 éste, 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 Chorillo, 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 y 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 Go-

bierno 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 totalizador 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. Ésta 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 *partii* 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 superficies 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 ajenas 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 huma-

na 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 deli-

beradamente incompleto, como la repetida cúpula de terrazas, aleros, escaleras y jardines que descienden vertiginosamente de las alturas de La Cresta, re combinándose una y otra vez hasta detenerse precariamente, pero sin alcanzar el reposo. Finalmente, la introducción de un paraboloides 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, Bermúdez 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 construidas 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, Bermúdez, 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 cuidadosa del cerramiento, la traba-

zón 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 arqui-

tectura 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 dé 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. Ésta 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, León Bakst y el bailarín y coreógrafo Mikhail Fokine, presenta en el Chatelet de París 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 pantomima 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 estrenado: 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 principio 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, Junta 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 nacionales 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 las 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. Éste 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”. Ésta 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, barriendo 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 sus 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 al 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. Éste 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 enseguida 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 Plásticas. 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-chá 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 y 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 acercan. Y Rosario se presta a ello, con la intención de reírse 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 PROCESIÓN: 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, empuñada 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: ésta sale a la ventana. 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, *Fantasía 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 campiña:

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 Castillero 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 y 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, rehúsa 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, traviosos y retozones, olvidando las nostalgias y penas de su clase, de vez en cuando bailan alegres sus cálidos ritmos jugando al “Burrito”.

ÚLTIMA 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 Bayadere*, *Paquita*, *Las Sílides*, *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 *Chimbombá*.

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 destacarse: 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 di-

ferentes 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.



La música





La música

Dejando de lado la cultura autóctona, los orígenes documentados de las manifestaciones musicales en Panamá se remontan al siglo pasado. Estos primeros impulsos son vertidos a través de la guitarra, instrumento que fue dueño absoluto de las clases de música en los años veinte de la pasada centuria. Sobresalía en ese entonces el guitarrista Porras, apodado el Maestro, quien también imparte la enseñanza a los privilegiados poseedores del versátil instrumento. En 1830, el Maestro Porras fue llamado a dictar clases a doña Carmen Pérez de Jiménez, cuyo nombre recogen los anales como propietaria del primer piano del cual se tiene noticia en el Istmo. Aunque Porras no era versado en los principios técnicos de la ejecución pianística, conocía lo suficiente del pentagrama para lanzarse a practicar la docencia del piano. Posteriormente, doña Carmen inicia en el instrumento a su sobrino Luis Chiari, quien viaja a Alemania por dos años a perfeccionar sus estudios y luego del regreso a la patria en 1863, hasta que muere, se dedica a su vez a la enseñanza. Estuvo más de medio siglo dedicado a esta tarea y por sus manos pasó todo aquel que deseaba estudiar el instrumento. Hacia 1850 también se distinguen como pianistas Víctor Plise, hijo y Buenaventura Hurtado.

En 1861 se presenta la compañía de zarzuelas de Saturnino Blen en las ruinas de la Iglesia de Santo Domingo; el año siguiente, las agrupaciones viajeras de Palou y Palmada. La contraparte de esta función recreativa de la música la encontramos

en su dedicación al culto religioso; en lo último sobresalen el organista Santos Benítez, el *chanfre* Víctor Dubarry, el violinista Miguel Iturrado y Valentín Bravo, quien se dedica al canto sagrado. Jean Marie Víctor Dubarry, de origen francés, instaura la primera academia de música, con el fin de preparar a los jóvenes que formarán la Banda de la Guardia del Estado.

Por los años 1880 emigra de la isla de Cuba Lino A. Boza y se instala en el Istmo hasta su muerte. Llegan con él su hijo Pablo y su sobrino Máximo Arrates, quienes crearán una gran cantidad de pasillos, marchas, valeses y conocidas danzas. Asimismo sobresalen Arturo Kohpcke, cónsul de Alemania y Rodolfo Bierman de Saint Malo, cónsul de Suecia, quienes ejercieron por más de cuarenta años una gran influencia en la afición al violín en nuestro medio: ya en 1887, Narciso Garay recibe lecciones del primero. Garay manifiesta que *“al ejemplo de ambos se debe que no prevaleciera entre nosotros la afición por las insustanciales ‘estudiantinas’ deleite en un tiempo de nuestros elegantes de ambos sexos”*.

Por esta época se presentan las compañías de Zarzuela de Alemany y Monjardin, que trabajan en el Teatro de las Monjas y poco después, una compañía de ópera francesa con Mascheroni como director de orquesta. Durante la construcción del Canal Francés es notorio un gusto muy pronunciado por el piano; se destacan por su calidad interpretativa los hermanos Tadeo y Ricardo Planas y las señoritas Raquel Obarrio, Matilde Obarrio, Dolores Arosemena y Nicolle Garay. En esos días dieron conciertos en la Ciudad de Panamá los pianistas Emilio Pons, brasileño, y el capitán Voyer, de origen francés. En lo referente al canto sobresale el célebre pintor colombiano Epifanio Garay, quien mantiene hasta 1888 la posición más prominente, cuando arriba al Istmo la panameña Ofelia Plise. También cabe mencionar como excelentes cultores de este arte al Padre Martino, de la Parroquia de la Merced, y a Antonio Serpa.

En 1889 se establece en nuestro medio el músico español Santos Jorge Amatriain a quien se deben numerosas contribuciones al repertorio local con su música de danzas, y toda una serie de obras cortas: *Salve Patria*, *Fantasía*, *Al Cerro Ancón* y la *Oración Fúnebre*, con las cuales realiza un serio intento por independizarse de las formas tradicionales de danza. En 1892 ocupa la dirección de la Banda del Estado Mayor, conocida agrupación que ameniza los actos públicos de la época, y asume, algo más tarde, las posiciones de chantre y organista de la Catedral de Panamá. A Santos Jorge se le recuerda por el conocido *Himno al maestro* y por la partitura de nuestro *Himno nacional* (1903). Mención aparte merecen las ejecutorias de Ángel Julio R., a quien se debe un muy difundido tratado sobre teoría de la música y del versátil Esteban Peralta, destacado como pianista, organista y compositor.

Alrededor de comienzos de siglo, las labores musicales eran todavía muy deficientes. Predomina la actividad de músicos eminentemente empíricos, que suplen con buena voluntad las forzadas omisiones en su formación técnica: muchos de ellos no dominan siquiera la lectura musical. Las ejecuciones destacan los aspectos más intrascendentes de la cultura universal, y se reducen, en el mejor de los casos, a fantasías sobre temas de ópera, lánguidas evocaciones de ambientes exóticos y valses de desabrida factura. Los limitados intentos de creación musical apuntan ya, sin embargo, hacia la fusión de elementos cultos y populares que es propia de la obra de los compositores del continente americano en los primeros cuarenta años del siglo XX.

Con visión esclarecida del porvenir y a sólo cuatro meses de la proclamación de Panamá como república independiente, los padres de la patria toman la iniciativa de crear nuestra primera institución musical: el resultado de esta gestión es la Escuela Nacional de Música, incorporada orgánicamente, al igual que la Escuela de Artes Plásticas, a un Instituto de Bellas Artes. Se

designó como primer director a Narciso Garay, cuya inteligencia y patriotismo enaltecen nuestros primeros pasos como nación libre y soberana.

Garay nace en la ciudad capital en julio de 1876, seis años después que su padre —de quien ya hemos hecho mención— llegue al Istmo. Su madre es la dama panameña Mercedes Díaz, cuyos antecesores se remontan a los días postreros de la Colonia. Por un año estudia Narciso en París, y luego prosigue alternadamente su formación en Panamá y Cartagena. A partir de 1891 recibe lecciones de armonía, filosofía y derecho en Bogotá, hasta marchar a Francia en 1897. Ya maravillaba el joven Narciso al público de Bogotá y Cartagena con su desusado talento violinístico. Igualmente deslumbra a sus profesores europeos de violín —en París—, de canto, violín y composición musical —en Bruselas— y de teoría de la música —nuevamente en París, donde estudia bajo la tutela de Vincent d'Indy las grandes formas sinfónicas y drámaticas, instrumentación e historia del arte. En 1901 viaja a Inglaterra, donde estrena su *Sonata para violín y piano* en Re Mayor, tal vez su composición más notoria, ejecutada en años recientes en Panamá por Alfredo de Saint Malo y Hans Janowitzky, compone una *Suite antigua para piano*, y las *Cuatro canciones* sobre textos de Baudelaire y Leconte de L'Isle: *Le Chat*, *Recueillement*, *Epiphanie*, *Le Parfum Imperissable*. Luego de una breve parada en la patria, ingresa al curso de Composición que profesaba Gabriel Fauré en el Conservatorio de París; sus condiscípulos son Maurice Ravel, Georges Enesco y Florent Schmitt, entre otros. La muerte del padre y el movimiento emancipatorio panameño lo conducen, una vez más de vuelta a casa.

La *Fuga en re menor con tres temas* (1900), para cuarteto de cuerda, es un nervioso ejercicio, producto de la jornada inicial parisina. Los dos primeros sujetos se destacan por sus contornos angulares, intervalos de octava y cierta inmovilidad tonal que es neutralizada por los efectos de síncopa:



Es interesante destacar la semejanza entre uno y otro tema y el tropel altamente cromático de la sección expositiva que se intensifica cuando hace su aparición el tercer sujeto, de toque holgado y ceremonioso:



Los episodios de estricta imitación canónica, el drama que resulta de interrumpir el flujo en dos ocasiones sobre el acorde de la dominante y el *stretto accelerando* final sobre el primer tema son evidencia de un artificio contrapuntístico que Garay reclama sin resguardo.

Este carácter fragmentario –conocimiento aplicado sobre la piel de la experiencia, que deshace la *Fuga* para cuarteto de cuerdas– se transfigura en el ardor opalescente *fin de siècle* de la *Sonata para violín y piano* (Londres, 1901). A lo largo de sus tres movimientos precedidos por una Introducción *Lento maestoso* en tono menor, el piano recoge una y otra vez, como en un eco, el motivo descendente que sume en un halo doloroso la experiencia de la obra: la tríada en Re-mayor que abre el *allegro* inicial, el intervalo de octava, séptima y quinta de la Romanza y la graciosa filigrana de tresillos del *Rondo scherzando*. Por el contrario, la parte de violín está concebida con singular circunspección. Esto es así porque la forma sonata asume en la segunda mitad del siglo XIX, el ropaje de un clasicismo doctrinario, al servicio de la idea y la consumación de lo sublime. El juego de artificios, la explosión de virtuosismo se

deja virilmente de lado para favorecer el equilibrio holístico y la proporcionalidad exacta de las sonoridades: en ningún otro momento de la obra de Garay encontramos mejor representada esta tensión pendular que en las oscilaciones secuenciales del *Andante mesto*. Aquí, el desdoblamiento del tema que amenaza con romper los reflejos del *cantabile* sólo puede ser resuelto, retrospectivamente, por las complicadas variaciones rítmicas del tercer movimiento.

Los poemas franceses de las *Cuatro canciones para canto y piano* reclaman el verbo simbolista “*qu’ un vol silencieux de papillons efleure*”. Esos graves acordes y las progresiones modales que ensaya el instrumento de teclado al inicio y al cierre de *Epiphanie* y la curva cerrada de la línea vocal, revelan el destierro sombrío, el peso sepulcral de la visión de L’Isle. En el *Recueillement* de Charles Baudelaire la premonición de la muerte viene ungida por el sudario largo de la tarde: sólo el grito desesperado *o ma Douleur* restablece, dentro de la composición, las señas de la existencia doliente. Por un instante, el alma exhausta encuentra alivio en *Le Parfum Imperissable*, noción imposible que desfila en los arpegios que doblan y se entrecruzan con la voz humana. En último término, saboreamos con *Le Chat*, de Baudelaire, la melodía encajada en la mano izquierda del pianista como un pozo de risas...

La *Fantasía en forma de sonata*, para piano (París, 1903), sufre, desafortunadamente, por el excesivo esquematismo de la concepción pianística. Podemos conjeturar que se trata de un intento del joven Garay por salvar la distancia entre la articulación libre de las secciones y el desarrollo monumental del “concierto sin orquesta”; sin embargo, la falla principal radica en el carácter estático de los temas, confiados casi que enteramente a un solo registro del instrumento. El diminuto movimiento intermedio, *Scherzetto* en Estilo Galante, reclama no obstante la repetición afortunada de los pasos breves en el salón, crueles y exactos.

Narciso Garay pertenece a esa promoción de músicos latinoamericanos —en la que se incluyen el mexicano Ricardo Castro, el cubano Ignacio Cervantes, los argentinos Alberto Williams y Julian Aguirre y el brasileño Alberto Nepomuceno, formados ejemplarmente en Europa, pero dispuestos a retornar a sus países de origen con el fin de dedicarse al estudio y a la difusión de la música culta— que ocupa el primer lugar en la inauguración de una conciencia musical latinoamericana. Todos ellos manifiestan un profundo interés por las expresiones vernáculas de nuestra creatividad y si bien es cierto que el catálogo de composiciones de Garay parece desdeñar el sabor de la campiña, también es justo recordar que recorrió incansablemente el país en búsqueda de sus auténticas tradiciones y cantares.

La Escuela Nacional de Música contó en los inicios de su quehacer pedagógico con la participación entusiasta de algunos pocos artistas panameños: Arturo Dubarry, excelente flautista, a quien se encomiendan los instrumentos de viento; Adriana Orillac, que impartió los principios básicos de piano, solfeo y teoría y Narciso Garay, bajo cuya responsabilidad se encontraban los cursos avanzados de piano, solfeo, teoría, armonía, canto y los instrumentos de arco, en general. Eduardo Charpentier H., testigo fiel de estos afanes, nos señala las enormes responsabilidades que hubo de asumir Garay, cuando escribe: “*La flauta y el clarinete sistema Boehm, el oboe, el corno inglés, la trompa y el fagot, fueron instrumentos que Don Narciso hubo de enseñar uno por uno con gran dificultad ya que jamás había tocado un instrumento de viento*”.

En 1906 un grupo de alumnos funda el llamado círculo Filarmonico; dos años después, cuando la escuela se encontraba mejor enraizada, un grupo de estudiantes varones se dirige al Municipio capitalino y logra que los concejales accedan a suministrar un piano nuevo, una subvención mensual por tiempo indefinido y fondos suficientes para adquirir los instrumentos musicales básicos de la orquesta clásica. De esta forma se abre la clase de

Moderément animé

mf

Viens mon beau chat sur mon Cœur d'mou-
 beaux. Retiens les griffes de ta
 pat- te. Et lais- se- moi plon-

ges dans tes beaux jeux, Mêlés de métal et d'a-

ga - - - sho

Lorsque mes doigts passent à toi

sir ta té - te et ton os elasti - que Et que ma main s'empare du pied

sic De palpebris carpe electis. Je vois ma
 femme en esprit. Son regard comme le tien
 aimable pé - to. Profond
 Profond et froid. Reprenez le Tempo. Couvert ferd comme un
 Reprenez le Tempo.

The image shows a handwritten musical score for voice and piano. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are in French and are written below the vocal line. The first system starts with the word "dard." in italics. The second system has the lyrics "Et des pieds jus ques à t'ê - - - te". The third system has "Un air sub til, un dangereux par-fum -". The fourth system has "Na - - gent au tour de ton corps". The piano accompaniment features arpeggiated chords and flowing melodic lines. There are some performance markings like "p" (piano) and "f" (forte) in the piano part.

dard.

Et des pieds jus ques à t'ê - - - te

Un air sub til, un dangereux par-fum -

Na - - gent au tour de ton corps

Narciso Garay
LE CHAT
Poema de Charles Baudelaire

orquesta y unas semanas después, el 7 de agosto de 1909, se realiza el primer concierto semestral del año.

El mismo mes que se emite la Ley que faculta al Ejecutivo para crear la Escuela de Música, la Convención Nacional Constituyente dispone también la construcción del Teatro Nacional. El edificio se levanta en el terreno ocupado antiguamente por la orden de religiosas enclaustradas de Santa Clara, lugar conocido como el Teatro de las Monjas; la obra se culmina en 1908. La revista *Nuevos Ritos* organiza una encuesta sobre el programa de inauguración y después de muchas vacilaciones, se considera oportuno adoptar la iniciativa de Garay: luego de la apertura oficial, el primero de octubre del mismo año, con la toma de posesión presidencial de don José Domingo de Obaldía —acto para el cual Narciso Garay compone una Marcha Triunfal que es ejecutada bajo su dirección por alumnos de la Escuela de Música—, la compañía italiana de Mario Lombardi lleva a cabo, veintidós días después, la inauguración artística con la ópera *Aida*, de Giuseppe Verdi. Para el quinto aniversario de la independencia de la República, la Escuela presenta su primera función de gala en el recién estrenado Teatro Nacional.

El concierto que tiene lugar el 7 de agosto de 1909, en el cual se escucha el primer núcleo sinfónico organizado con alumnos del plantel, se inicia con un Preludio de Wagner, ejecutado en un piano a cuatro manos. Luego se sucede una selección de temas orquestales y de ópera, que permiten ensayar diversas combinaciones de solistas vocales e instrumentales: se escucha a Schumann, Gounod, Boito, Mendelssohn, Bizet, Beethoven, Thomas, Viotti, Massenet, Verdi, Chopin y Weber y en dos ocasiones, con un movimiento de la Sinfonía No. 21 de Mozart y una Marcha Patriótica de Garay, interviene el pleno de la orquesta; el coro del conservatorio se deja oír en una inefable Coral de Bach.

El buen éxito de estas presentaciones atrae a un número de músicos aficionados y profesionales como Federico Calvo, Arturo Kohpcke, Rufino Saiz y Julio Saiz, quienes se unen a los

alumnos del plantel para crear, a principios de 1910, la Sociedad de Conciertos. Esta agrupación hace su estreno el 22 de febrero del mismo año en el Teatro Nacional y durante su existencia ofrece numerosos programas sinfónicos de gran diversidad y calidad. Por su parte, Máximo Arrates Boza abre una academia para formar los músicos que integran la Banda del Cuerpo de Bomberos de Panamá.

En 1910 se expide la ley que crea el Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Esta nueva entidad sustituye a la antigua Escuela Nacional de Música y es producto del desvelo e interés de Garay en consolidar la enseñanza musical con la excelencia profesional de la Banda Republicana y la calidad y altura artística de los espectáculos que se presentasen en el Teatro Nacional.

La profesión musical debería enseñarse por empleados de la Nación, del Estado o del Municipio en conservatorios o escuelas profesionales en donde la instrucción debiera ser gratuita, el cuerpo de profesores cuidadosamente seleccionado y el número de alumnos restringido a unos pocos cuya admisión fuese objeto de severos exámenes u oposiciones. Estas escuelas gubernativas no deberían perjudicar a los intereses de los Conservatorios privados, organizados sobre bases onerosas, por el contrario, deberían concurrir con ellos a un empeño común de elevar el nivel musical del país.

Los teatros en donde se representa el drama, la comedia y la tragedia de elevado estilo literario, y aquellos en los cuales se presenta la grande ópera o el drama lírico, deberían pertenecer a la Nación, al Gobierno del Estado o al del Municipio, al igual de los museos, las librerías y otros centros de cultura.

Los conservatorios oficiales o escuelas profesionales de música, deberían consagrarse no sólo a dar instrucción técnica a los alumnos sino a iniciar al público en el Arte por medio de conciertos frecuentes de música sinfónica, de cámara, sa-

grada y dramática, sin perseguir otro fin que el de cumplir una misión de interés general.

*Incumbe a los conservatorios oficiales o a las escuelas musicales crear el elemento artístico apto para dar abasto a las necesidades de los teatros nacionales: actores para la comedia y el drama; cantores, ejecutantes y bailarinas para el drama lírico y la ópera.*¹ La primera floración de este ingente esfuerzo la constituye la presentación, en 1912, del primer acto de la ópera *Fausto* de Gounod: participan alumnos de la sección coral, solistas, cuerpo de baile y una orquesta completa. Dos presentaciones de la obra completa tienen lugar en septiembre.

En todos estos años las actividades musicales del país reposan en las manos de don Narciso Garay. Fue el director artístico del Teatro Nacional, cargo desde el cual refrendaba o rechazaba las solicitudes de las empresas que manifestaban interés por presentarse en nuestro primer escenario. Intervino, ya se dijo, en la reorganización de la Banda Republicana. Fue profesor de música del Instituto Nacional. Concibió la idea de celebrar conciertos semanales de música de cámara, que llegaron a ser conocidos como los Lunes del Conservatorio, con la participación de los músicos más distinguidos de la época: Alfredo de Saint Malo, Walter Myers, Arturo y Hans Kohpcke, Adriana Orillac y Demetrio Brid. Dirigió, asimismo, el coro de la Sociedad de Conciertos. Todas estas obligaciones atrajeron sobre su persona las más enconadas críticas, cada una de las cuales fue refutada implícitamente en los minuciosos informes que somete periódicamente al Secretario de Instrucción Pública. Desafortunadamente, desde 1912 el Conservatorio comienza a decaer con la desaparición de las clases de declamación lírica, las becas y la drástica reducción del aporte financiero estatal. Una ley expedida el año siguiente instituye un nuevo reglamento interno y lo separa del Teatro Nacional y las bandas de música. Todo lo

¹ Garay, Narciso. *La Música en Panamá*.

anterior fue minando el espíritu proteico de Garay y cuando en 1916, el Presidente de la República, Ramón M. Valdés, le ofrece la Secretaría de Relaciones Exteriores, acepta la nueva posición pero sin renunciar a la dirección del Conservatorio. Ya en 1918 abandona el último cargo y el Conservatorio deja de ser una institución pública: en adelante, pasa a funcionar con recursos privados de alumnos y profesores, bajo la administración de la hermana de Narciso, Nicolle Garay.

Fueron largos los años dedicados por Narciso Garay *no sólo a la educación de los alumnos sino también a la del auditorio*. Una y otra vez sostiene que *mientras el ámbito del Teatro no fuese llenado por los acentos de nuestros cantores y ejecutantes nacionales, no tendríamos derecho a decir que la vida artística había sido inculcada al pueblo istmeño ni que el Conservatorio de música había cumplido su misión y su destino*. Con voz profética advierte: *El Gobierno en tanto que entidad moral, no puede proponerse otro fin legítimo que el de la educación artística, y ésta sólo puede alcanzarse haciendo todo lo contrario de lo que hacen generalmente las compañías trashumantes*. Entre sus alumnos distinguidos se cuentan Alfredo de Saint Malo, Walter Myers, Eduardo Charpentier H., Julio Saiz, Cleveland Reynolds, Manuel Díaz, Adriana Orillac, Lilia Sosa, Dolores Vergara de Aizpurúa y Jorge Luis Mackay.

En último término, pero sin menoscabo de su importancia conceptual, cabe destacarse el aporte de Garay a la bibliografía de nuestra cultura musical: *Folklore hispanoamericano, El sentido de la nacionalidad en el arte, El arte en Panamá, El aria y la sonata, La danza panameña y sus perspectivas de expansión geográfica, El estado y la música en las Américas, La Dama Boba de Lope de Vega y el tamborito de Panamá* y el bellissimo volumen *Tradiciones y cantares de Panamá*.

En 1919 se abre un extraordinario capítulo de nuestra cronología artística. Un joven músico oriundo de la provincia de Bocas del Toro gana en la lotería un premio considerable y al año siguiente se traslada a

la ciudad de New Orleans con su madre y su hermana; su nombre es Luis Carl Russell y habrá de conducir a su desarrollo último el estilo de jazz orquestal conocido como “estilo de New Orleans”.

Luis Russell nace el 5 de agosto de 1902 en la pequeña isla Careening Cay. Su padre, Alexander Russell, interpreta el órgano en la iglesia, dirige el coro y dicta clases de piano. El joven Luis estudia guitarra, violín y a los quince años se inicia en la práctica del piano. Se desempeña como acompañante musical de películas en un cine de la localidad y al año siguiente lo encontramos en un cabaret colonense, formando parte de una orquesta integrada por músicos profesionales. A su llegada a New Orleans, en 1920, encuentra que el notorio barrio de *Storyville* ha sido oficialmente clausurado por las autoridades; no obstante, los bares continúan abiertos. Russell encuentra trabajo con la banda titular en *Tom Anderson's The Real Thing*, sobre la calle Rampart, lugar favorecido por los aficionados a los caballos. Dirige la agrupación musical el violinista Paul Domínguez, y por intermedio suyo, Luis pronto entra en contacto con Louis Armstrong, Albert Nicholas, Paul Barbarin y Barney Bigard, que por ese entonces toca el saxofón tenor.

En esos años, el maestro indiscutido del jazz es el trompetista Joseph “King” Oliver. Su banda, *The Creole Jazz Band*, incluye al precoz Armstrong como segunda trompeta, Johnny Dodds al clarinete y Lil Hardin Armstrong al piano, entre otros; en 1923 es el primer conjunto negro de jazz en realizar una serie de grabaciones discográficas –treinta y siete lados–, para Oliver Gennett, Paramount, Okelí y Columbia. No sólo encontramos en su música la energía manifiesta de la emoción y el ritmo, sino también una magnífica cohesión de las partes que hilvana la densa textura de las improvisaciones individuales y colectivas. En 1924 King Oliver se establece temporalmente en Chicago, con una nueva banda y solicita los servicios de Russell como arreglista. Russell, que por ese entonces se encuentra en la misma ciudad y trabaja junto a Freddie Keppard y Jimmy Noone en la

orquesta de Charles Cook, decide incorporar al conjunto de Oliver y para eso manda a buscarlos a la lejana New Orleans, a Barney Biggard, Albert Nicholas y Paul Barbarin. Este grupo, que en adelante se denomina los *Dixie Syncopators*, fija su sede en el *Plantation Club*; todo marcha a la perfección hasta marzo de 1925, cuando alguien arroja una bomba incendiaria en el local y la policía decide cerrar el sitio.

Los *King Oliver's Dixie Syncopators* se dirigen a St. Louis, Missouri y en 1927, en la ciudad de New York, ocupan por dos semanas el escenario del famoso *Savoy Ballroom*. Estas presentaciones no producen el impacto esperado –entre otras razones, porque los clubes y teatros neoyorquinos, están repletos de imitadores y antiguos seguidores de Oliver– y la banda se disgrega lentamente. Luis Russell forma su propio grupo, con Omer Simeon, Bigard, Barbarin, Jay C. Higginbotham y Louis Metcalf.

La separación de Oliver y Russell no es radical. Oliver se encuentra bajo contrato con la *Vocalion Brunswick*, y algunos de los registros que aparecen bajo su nombre son, de hecho, producto de la nueva banda de Russell. En efecto, cuando King Oliver y los *Dixie Syncopators* graban su última sesión para Brunswick el 14 de noviembre de 1928, Oliver utiliza la agrupación de Russell, incluyendo a éste, J.C. Higginbotham al trombón y Paul Barbarin en la batería. Se escucha nuevamente la orquesta de Russell cuando, el siguiente año, Oliver graba para la *Victor Records*: muchos de los números son escritos por Russell y en los casos de *Freakish Light Blues*, *Call of the Freaks* y *Trumpet's Prayer*, este último interviene como director, compositor y arreglista. Por estos tiempos los coleccionistas de discos de Jazz –jóvenes, blancos de clase media y con una educación convencional la mayor parte de ellos– no se interesan ya exclusivamente en el jazz blanco de Red Nichols, Beiderbecke, Venuti, Lang y Teagarden, sino que también se sienten atraídos por el *coloured style* de Ellington, Russell, Fletcher, Henderson y los *Chocolate Dandies*.



Luis Russell y su banda en 1930: Greely Walton, Bill Johnson, Charlie Holmes, Albert Nicholas, Russell, Paul Barbarin, Red Allen, "Pops" Foster, Otis Johnson, J.C. Higginbotham.

Luego de la temporada en el *Savoy Ballroom*, Russell aparece en el *Saratoga Club* y el *Roseland*, tres de las más prestigiosas salas de la época; en 1929 realiza una breve gira con Louis Armstrong. El 5 de marzo, ambos producen la versión definitiva de dos famosos temas jazzísticos: en *I Cant Give You Anything But Love*, la voz y la trompeta de Louis se suceden, tierna la primera y rapsódica la otra; *Mahogany Hall Stomp*, con Lonnie Johnson, George “Pops” Foster y Barbatin produce esa persistente agitación rítmica que generalmente se asocia a los arreglos de Russell. Este mismo año, el trompetista Henry Red Allen se une a la orquesta; Russell lo escucha por primera vez en 1927 en el *Café Élite* e inmediatamente lo atrae su capacidad de invención y facilidad melódica. El éxito resonante lo acoge en el *Arcadia Ballroom* y en el *Connie’s Inn*.

Entre 1929 y 1933 esta banda era realmente extraordinaria. Salvo las orquestas de Duke Ellington y de Fletcher Henderson, no existe en esta época otro grupo que, pueda comparársele. El período se inicia en el *Saratoga Club*, en Harlem y la unidad incluye, además de Russell y Allen, al bajista George “Pops” Foster; los trompetistas Otis Johnson y Bill Coleman; Charle Holmes, saxófonos alto y soprano; Albert Nichols, saxófono alto y clarinete; Theo Hill, saxófono tenor, el trombonista J. C. Higginbotham; Will Johnson, guitarrista y Paul Barbarin, en la batería. Una idea de la particular excitación que podía generar esta banda se puede captar en grabaciones tales como *Jersey Lightning*, *Song of Wane*, *Saratoga Shout*, *Feelin the Spirit* y *Panama*. El eminente crítico francés Hughes Panassié se refiere a esta última de la siguiente manera: *Para Panamá, Luis Russell ha escrito varios coros de ensembles con elaboraciones hot de tal naturaleza, que el solista tan sólo tiene que tocar la línea melódica escrita para que suene como si estuviese improvisando lo que en realidad es muy raro; los arreglos casi nunca logran esa fluidez y asimetría características de los solos improvisados*. La fuerza directa de la orquestación de Russell es evidente incluso en composiciones

como *The New Call of the Freaks*, los dos *takes* del hermoso *Louisiana Swing*, *Saratoga Drag* y *Case on Down*, cuyas sencillas estructuras rítmicas permiten el continuo lucimiento de los solistas. Red Allen evoca el espíritu que animaba, noche tras noche, las ejecuciones de las orquestas: “*Pienso que era la banda más ardiente que he escuchado. Disfrutaba del mejor espíritu de grupo y de camaradería: el temperamento de estrella nunca fue un problema. Tenía la mejor sección rítmica, con Pops Foster en el contrabajo y Paul Barbarin en la batería que inspiraban especialmente bien a los solistas, al igual que lo hacían la guitarra de Will Johnson y el piano de Luis Russell*”.

Mención especial merece George “Pops” Foster. Considerado con justicia uno de los grandes intérpretes del contrabajo en el jazz, su presencia en la unidad rítmica de Russell contribuye decisivamente a generar esa tensión característica de la mejor tradición de New Orleans: ora acentuando los cuatro tiempos del compás, o dando prominencia únicamente a dos, el *swing* que produce con fuerza inflexible arrastra tras sí cuanto encuentra. Esta sensación de inevitabilidad, de *momentum* arrollador, es exagerada por Russell en sus vertiginosos finales. La intuitiva percepción de la línea armónica que caracteriza a Foster cuando alterna los pasajes de arco con los efectos de *pizzicato* es producto indudable de sus primeros estudios del violoncello, instrumento mucho más expresivo. No es aventurado entonces opinar como lo hace Panassié, que llama a la interacción entre Russell, Pops Foster, Will Johnston y Paul Barbarin “*la sección que produce más swing que casi ninguna otra en la historia del Jazz; una maravilla en cualquier orquesta*”.

Al evaluar los aciertos de Russell como compositor y arreglista, debemos concluir que el interés de su labor descansa más en la eficacia inmediata de los efectos, que sobre la sutileza de los recursos. La naturaleza simple y espontánea de los arreglos contrasta con las complejas superposiciones tonales de Ellington: con frecuencia, una sección melódica sencillamente

dobra lo que hacen las otras, o por el contrario, desarrolla las airoas variaciones de un contrapunto primitivo. Los solos se acompañan con figuras melódicas que no abandonan por un momento su intensidad rítmica, operación que resulta evidente cuando intervienen los saxófonos. Russell conocía muy bien la personalidad y el alcance imaginativo de sus magníficos solistas, por lo cual el *ensemble* se reduce en muchas ocasiones a apuntalar oportunamente los fieros sobresaltos de Higginbotham, Holmes, Nichols y Greeley Walton. El mismo Russell es un solista mediocre, pero como pianista de orquesta se destaca entre los más brillantes: esta cualidad suya es notoria aún cuando interpreta con un conjunto más reducido, como sucede en la grabación de *It Should Be*.

Los primeros discos de Henry “Red” Allen –*Henry Allen and his New Yorkers*– se realizan el 16 de julio de 1929 para *Victor Records*; la agrupación de Russell provee el acompañamiento del comentado *It Should be* y *Biffly Blues*. Otras reuniones, menos exitosas, tienen lugar con los cantantes Victoria Spivey, Addie “Sweet Pea” Spivery y Wilton Crawley. La más conocida de las asociaciones de Luis Russell tiene lugar la primera semana de octubre de 1935 y ha de durar ocho años: en esa fecha inicia con Louis Armstrong que retorna triunfalmente de Inglaterra y Francia, una temporada de presentaciones en el *Connie’s Inn* de Broadway y que se extiende hasta la primavera del próximo año. Armstrong celebra un nuevo contrato de grabación con *Decca* y entre el primero de octubre y mayo de 1936 registra la banda –formada, además de Russell al piano, por Leonard Davis, Gus Aitken, Louis Bacon (trompetas), Harry White, Jimmy Archey (trombones), Henry Jones, Charlie Holmes, Bingie Madisson, Greeley Walton (saxofones), Lee Blair (guitarra), Pops Foster (bajo) y Paul Barbarin (batería)– unas dos docenas de títulos. A pesar del lirismo de Louis en *Treasure Island* y *Red Sails in The Sunset*, los resultados son artísticamente insatisfactorios.

En el Verano de 1937 se incorporan a la banda tres músicos que pertenecen a su núcleo original: Henry Allen, Albert Nicholas y J.C. Higginbotham, y en los primeros meses de 1939, Sid Catlett reemplaza a Paul Barbarin. Estos cambios devuelven a la banda su antigua excelencia, hecho que Armstrong ha recordado en más de una ocasión con afectuosa nostalgia. Cuando en 1943 la asociación llega a su fin, Russell organiza una nueva orquesta con la que lleva a cabo numerosas giras y registros sonoros; más importante aún, mantiene su nombre al ocupar por largos períodos salas como el *Savoy* y el *Apollo*. En 1948 abandona la actividad profesional y abre una tienda de confites. Durante la década siguiente se dedica al negocio de pastillas, tarjetas y juguetes en Brooklyn; estudia el repertorio culto del piano y enseña música a unos pocos alumnos privados. Ocasionalmente aparece en algún club de la ciudad de New York. En 1959 regresa a Bocas del Toro con el fin de visitar a sus padres y ofrece un recital de piano a beneficio de la iglesia. De vuelta a los Estados Unidos, trabaja como conductor de automóviles de alquiler al tiempo que continúa sus clases particulares; finalmente, muere de cáncer en la ciudad de New York en diciembre de 1963.

Los párrafos dedicados a la memoria de Luis Russell nos alejan, temporalmente, del acontecer nacional luego de que Narciso Garay dejó a su hermana la dirección del Conservatorio. La Banda Republicana, bajo la dirección de Alberto Galimany, domina casi por completo la vida musical en el Istmo durante la bulliciosa década de los años veinte. Formado profesionalmente en el Conservatorio de Música de Barcelona, arriba a nuestra tierra luego de una gira continental como director-pianista de una compañía de operetas y zarzuelas. En 1912 asume la dirección de la Banda Republicana, al tiempo que profesa las cátedras de piano y música de cámara en el Conservatorio de Música y Declamación. A pesar de ser de origen español, Galimany es el autor de una serie de composiciones íntimamente asociadas a los más acen-

drados sentimientos nacionalistas: las marchas *Panamá* y *Bandera Panameña*, entre otras, expresan con vigor marcial la alegría del valiente que encuentra en los límpidos colores de la enseña patria el emblema del sacrificio. En 1928, invitado a la ciudad de Washington por la Unión Panamericana para dirigir las bandas de la Marina y de la Armada, estrena el *Capricho Típico Panameño*. Esta obra debe destacarse, con todo y la ingenuidad de sus recursos compositivos, por el serio intento de elevar la inspiración folklórica a desarrollos motívicos avanzados.

La desaparición definitiva, en 1922, del Conservatorio Nacional de Música y Declamación sume el ambiente artístico panameño en un melancólico letargo que la actividad incesante de Galimany al frente de la Banda Republicana puede a duras penas disipar. Con esfuerzo surge en 1926 la Escuela Nacional de ópera, del italiano Alfredo Graziani: seis meses después consigue ofrecer en el escenario del Teatro Nacional tres actos de *La Bohème*. En sus doce años de existencia la escuela de Graziani lleva a escena, con artistas nacionales, *Rigoletto*, *La Traviata*, *Don Pasquale*, *Pagliacci*, *Il Trovatore*, *Fausto*, *Tosca*. El músico panameño Arturo Merel Murt, a su vez funda en 1928 la Escuela de Música y Declamación que sita, en compañía de la Escuela Nacional de Opera y la Escuela de Pintura, en el antiguo local del Hospital Santo Tomás. Otra gestión digna de crédito tiene lugar cuando el Dr. José D. Moscote, Rector del Instituto Nacional, instaura los “Sábados Literario-Musicales del Instituto Nacional” meritoria remembranza de los conciertos semanales de música de cámara que Narciso Garay ofrecía en los Lunes del Conservatorio”.

Una primera y brillante generación de músicos panameños inicia su retorno al país ante de que finalice la década, luego de dedicarse a estudios avanzados en reputados centros internacionales. El primero de ellos, Pedro Simón Rebolledo, nace el 27 de abril de 1895. Realiza su primer acercamiento a la música bajo la tutela de Rufino Saiz Alvarez, y se incorpora en 1919 a la

Banda Republicana. Cinco años después lo encontramos en la ciudad de México, dedicado a los estudios de composición, armonía, contrapunto y fuga. Ingresó en la Orquesta Sinfónica de Julián Carrillo y efectúa con ésta una gira por los Estados Unidos de América.

Un estilo romántico tardío o, por el contrario, evanescentes parodias del impresionismo *debussiano* pueblan las salas de concierto mexicanas. A lo anterior, el lenguaje musical de Carrillo ofrece un agudo contraste. Su genio innovador concibe dividir la escala en intervalos menores que el semitono, y el resultado de estos experimentos es la teoría de la microtonalidad que bautiza *Sonido 13*. El extraño ulular de su escritura instrumental, que crea una atmósfera decididamente encantatoria, debió conmover fuertemente al joven trompeta panameño. Concluidos sus estudios, Rebolledo regresa a Panamá. Organiza una orquesta y coro que hace su primera y única presentación pública el 22 de noviembre de 1936. Entre 1944 y 1949 se desempeña como profesor de armonía y composición cuando por segunda vez abre sus puertas el Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Entre sus obras más depuradas anotamos el *Concertino para Clarinete*, *Fuga*, *Sinfonía en Fa*, la *Obertura 1903* y la *Sinfonía del Centenario*, en sol menor.

Un apoteósico homenaje a Alfredo de Saint Malo tiene lugar en el Teatro Nacional, evento en el cual el eximio violinista recibe una corona de laureles de oro adquirida mediante suscripción popular. El tributo que le rinde el pueblo panameño está plenamente justificado: en escasos tres lustros se ha convertido en uno de los virtuosos más renombrados de la América India. Nace el 13 de diciembre de 1898; a los ocho años inicia el estudio del violín bajo la tutela de su padre, Rodolfo Bierman de Saint Malo, y en 1907 ya es alumno de la Escuela Nacional de Música. De esta época datan sus primeras presentaciones con orquesta, al interpretar los conciertos para violín de Beethoven y Mendelssohn-Bartholdy. Obtiene el Primer Premio en Solfeo y

el Primer Premio en violín antes de marchar a Francia, becado por el Gobierno Nacional: cuenta con diecisiete años de edad.

En el Conservatorio Nacional de Música y Declamación de París prosigue por tres años su formación instrumental con Eduard Nadaud, autor de un método clásico para la enseñanza del violín. Esta etapa concluye en 1919 al ser galardonado con el Primer Premio de Violín, luego de una ejecución trascendental del Primer Movimiento del Concierto Op. 29, de Lalo. Hace además, estudios de armonía con Jean Gallon y se perfecciona con Lucien Capet, Georges Enesco y Oscar Morini. En la sala del Conservatorio de París ofrece un concierto con la orquesta que dirige Diran Alexanian y un recital: en esta ocasión lo acompaña Gabriel Fauré al piano. La brillante carrera de Saint Malo comienza, como se ha visto, en Francia, para continuar después en Alemania, Austria, Suiza, Italia, Inglaterra, los Estados Unidos, Cuba, Puerto Rico, América Central y Suramérica. El 2 de abril de 1928 estrena en el Boston Symphony Hall, con el compositor al piano, la bella *Sonata para Violín y Piano* de Maurice Ravel.

Son numerosas las obras que ha grabado para el sello *Columbia*; entre otras, el *Choros* (con violoncello) de Villalobos, la *Danza del Trío Brasileiro* (con violoncello y piano) de Oscar Lorenzo Fernández, la *Arabesca* (con piano) de Domingo Santa Cruz, los *Cantos del Perú* (con piano) de Andrés Sas y una *Danza* (con piano) de Guillermo Uribe-Holguín. Su interés por la música de nuestro continente lo lleva incluso a armonizar varias melodías indoamericanas; incorpora también a su repertorio la *Sonata* en Re de Garay, la *Sonatina* de Roque Cordero y la *Romanza y Danza Panameña* de Eduardo Charpentier de Castro.

De 1941 a 1953 Alfredo de Saint Malo ocupa la dirección del Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Panamá. En 1955 se dirige, en calidad de profesor, a la Universidad de Texas (Austin) y desde esa fecha se radica en los Estados Unidos de América. El crítico parisiense Emille Vuillermoz celebra en las siguientes palabras la elegancia de su arte: “*La presentación*

en París de Saint Malo nos ha dado oportunidad para apreciar sus sobresalientes cualidades, la pureza de su estilo y su inteligente y distinguida interpretación. Su técnica es pura, precisa y su fraseo siempre bien balanceado”.

A finales de 1930 regresa al país Herbert de Castro. Nace en Panamá el 18 de enero de 1905 y a temprana edad recibe sus primeras lecciones de música. Su padre lo envía a París en 1923 y durante seis años estudia contrapunto, fuga, armonía, composición, entrenamiento del oído, cello y piano: Albert Roussel, André Honegger, Jean Huré, Albert Caussade, Van Den Burge y Simon Pie son sus maestros. El joven de Castro pronto dará que hablar: hace ejecutar por primera vez en nuestro medio obras de Debussy, Ravel, Roussel y de Falla, convirtiéndose en cuestión de días, principio y fin de innumerables polémicas; un cuarteto formado por Antonio Aldrete, Antonio Henríquez, Gilberto Pérez y Walter Myers lo acompaña en esta cruzada solitaria. Con un grupo de treinta músicos funda la Orquesta de la Unión Musical, que ofrece una muestra primera el 24 de noviembre de 1939. Dos años más tarde, gracias a sus denodados esfuerzos, las autoridades gubernamentales decretan la fundación de la Orquesta Sinfónica Nacional. Veinticinco conciertos constituyen la iniciación pública de la nueva institución, hasta que un domingo de 1944 de Castro se encuentra “con unos miles de balboas de más –son palabras de Enrique Ruiz Vernacci–, regalados por su tesón en jugar a la Lotería” y se marcha a la ciudad de New York. Perfecciona sus conocimientos de dirección orquestal y operática con Jean Morel, de la Opera de París, y sigue el *Tratado de composición* de Hindemith con Dello Joio. Las experiencias son renovadoras: forma parte del coro de Robert Shaw y canta la *Novena sinfonía* de Beethoven, dirigida por Toscanini y la *Sinfonía de los salmos*, de Stravinsky. Ya en 1946 lo encontramos en Panamá y posteriormente se le comisiona la reorganización integral de la Orquesta Sinfónica Nacional. De su

actividad como compositor pueden singularizarse las siguientes obras: *Film*, para cuarteto de cuerdas, *Serenata* para cuarteto y flauta; *Preludio* y *Gigue* para dos flautas; *Pastoral*, destinada para orquesta y *Tres cantos de sinagoga* para coros, solista y orquesta.

Gonzalo Brenes revela en toda su labor creativa y de investigación un amor entrañable por los sonos y ritmos de nuestros campesinos. Nacido en la ciudad de David el 18 de mayo de 1907, una beca del gobierno nacional facilita sus estudios en el Conservatorio de Leipzig: “*Fines de noviembre. El frío creciente, las brumas que opacan el mundo, la desolación de los parques deshojados por la mano implacable del otoño, el invierno cercano y desconocido, provocaban en el hombre tropical crueles nostalgias. Yo sentía un desamparo atroz en aquel primer encuentro con el viejo mundo que se me aparecía como una enorme cosa nueva y desconcentante*”. En 1931 retorna a Panamá y da inicio su largo peregrinaje por los centros de enseñanza: el Instituto Nacional, la Escuela Normal de Institutoras, la Escuela Normal en Santiago de Veraguas. Durante la segunda mitad de la década se consagra a una fructífera colaboración con algunos poetas nacionales –Ofelia Hooper, Eda Nela, María O. de Obaldía y Rogelio Sinán–, cuyos versos inspiran hermosas canciones “dedicadas a la edad escolar”. Las tonadas de la *Matita de arroz*, del *Caballito moro*, de la *Paloma titibúa* o del *Lorito real*, para destacar unas pocas, sugieren una identificación tan honda con el radiante verbo de nuestras tradiciones que incluso se ha llegado a sentirlas herederas del linaje autóctono. Brenes es también el autor de *Patria* para coros, con poesía de Ricardo Miró y de la música para el juguete escénico *La cucarachita mandinga*.

Cierra este período el retorno a la patria de Ana Ruíz de De la Guardia –brillantísima exponente de la moderna pedagogía pianística del *Royal Academy of Music* de Londres– y de Beatriz

Lyons, Carmen Obarrio, Efraín Arias y Ema Rodríguez de Jacobson, formados profesionalmente en Bélgica, New York, Roma y Ginebra.

Una nueva escuela oficial, el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, inicia sus labores el 7 de julio de 1941 bajo la conducción de Alfredo de Saint Malo. El personal docente lo forman veintinueve profesores, a cuyo cuidado reposa un total de 451 estudiantes. La institución se establece en el edificio del Liceo de Señoritas; cuenta entre sus haberes cinco pianos de cola, un piano vertical, seis violas, un violoncello, un contrabajo, un fagot, treinta y ocho atriles y un metrónomo eléctrico. La actividad que se despliega es incesante; en los primeros siete meses del curso lectivo se celebran ocho conciertos, en los cuales se dan a conocer varias obras en primera audición pública panameña: *Cuarteto en sol menor*, Op. 25, de Brahms; *Cuarteto No. 1*, Op. 15, de Fauré; *Sonata No. 4 para viola y piano*, Op. 11 de Hindemith; *Sonata para violín y piano*, Op. 13 de Fauré; *Trío en La menor para piano, violín y violoncello*, de Ravel; *Cuarteto en sol menor*, Op. 10, de Debussy; *Quinteto en sol menor*, Op. 57, de Shostakovich. . .

Las palabras con las que Alfredo de Saint Malo concluye su informe sobre el año inaugural de labores al Primer Secretario del Ministerio de Educación, aún continúan vigentes:

“Ojalá nuestro Gobierno pueda, en un futuro cercano, dotar a nuestra Capital e institución, de un edificio propio, que se justifica plenamente, si tenemos en cuenta la forma como nuestro pueblo ha respondido a la iniciación del Plantel.

Para que este edificio llene todas nuestras necesidades debería constar de un mínimo de 35 aulas para clases, además de salas para la Dirección, Secretaría, Biblioteca, sala para profesores, y un Auditorium adjunto que serviría al doble fin de las manifestaciones culturales públicas del Conservatorio y de cualesquiera audiciones de grandes artistas que continuamente nos visitan, y para los cuales no hay un lugar adecuado, ya que el

Teatro Nacional, por su índole propia, no responde sino a las representaciones del arte lírico y dramático”.

Doce meses después, con igual vehemencia, Saint Malo reclama la contratación de varios profesores más, en el extranjero y en la República. El gobierno nacional accede a esta solicitud, y al inaugurarse el tercer período –estamos en 1943– el Conservatorio Nacional puede enorgullecerse de su distinguido cuerpo docente: Augusto Arjona (solfeo), Carlota Bieberach (solfeo), Luisa E. de Burgos (solfeo), Herbert de Castro (solfeo), Jacobo de Castro (solfeo y flauta), Valentín Henríquez (solfeo), Walter Myers (solfeo), Cleveland Reynolds (solfeo), Julio Saiz (solfeo), Lilia C. Sosa (solfeo y Conjunto Coral), Hans Janowitz (piano), Emma Rodríguez (piano), Adriana Orillac (piano y solfeo), Ana Ruiz (piano), Luis A. Delgadillo (armonía y piano), Raoul del Val (canto), Alberto Sciarretti (canto, piano y conjunto coral), Alfredo de Saint Malo (violín y viola), France Deck (violín), Leopoldo Estrada (violín), Gilberto Pérez (violín y saxofón), Mosa Chavivi (violoncello, conjunto instrumental), Carlos A. Urriola (contrabajo), Ramón Fernández (clarinete), Pedro Rebolledo (cornetín y trompeta), Gregorio Zepeda Quiñones (barítono), Luis Azcárraga (piano, acordeón y solfeo), Ana Villalaz (declamación), Enrique Ruiz Vernacci (literatura), Humberto Vaccaro (acompañamiento). Se creó además una revista oficial de divulgación, *Armonía*, cuya responsabilidad editorial se encomienda a Luis Delgadillo y Enrique Ruiz Vernacci; el primer número aparece en agosto del mismo año.

El otro evento significativo de la época ocurre cuando, por efecto del Decreto Ejecutivo No. 65 del 27 de mayo de 1941 se crea la Orquesta Sinfónica. Al concierto inaugural concurre el Presidente de la República: se interpreta la *Sinfonía en Do mayor*, No. 97, de Haydn; *Primera Suite de L’Arlesienne*, de Bizet; *Panis Angelicus*, de Franck –Eudoro Silvera es el tenor solista–; *La vida breve*, original de de Falla y el *Preludio* de la ópera *Carmen*, de Bizet. Las presentaciones incluyen, casi siempre,

una sinfonía o un concierto; danzas oberturas o arias de ópera complementan el programa. En sus cuatro décadas de existencia, la Orquesta Sinfónica ha contado con el concurso de los siguientes directores: Herbert de Castro (1941-1944; 1953-1963), Walter Myers (1944-1952), Roque Cordero (1965) y Eduardo Charpentier de Castro (1966), quien actualmente rige sus destinos.

La poderosa personalidad de Roque Cordero domina la creación artística panameña en la segunda mitad del siglo XX. Al margen del alto valor intrínseco de sus composiciones, Cordero ayuda a construir, en compañía de Camargo Guarnieri, Claudio Santoro, Juan Orrego-Salas, Hector Tosar, Julián Orbón y Aurelio de la Vega, el puente de generaciones que une a los cinco grandes maestros continentales, nacidos antes del año 1900, con el espíritu vivo de la vanguardia latinoamericana: de Villalobos, Castro, Paz, Chávez y Santa Cruz a Kagel, Tauriello, Davidovsky, Quintanar y Krieger, se tiende la coincidencia de lo posible, el reto que liquida de una vez por todas el asfixiante debate entre un nacionalismo folklorizante y el europeísmo universalista.

Cordero nace en Panamá el 16 de agosto de 1917; su padre es zapatero y en la familia no existen antecedentes musicales. Entre sus primeras experiencias se cuentan las lecciones que recibe de clarinete, violín y piano; muy pronto su creatividad natural fluye a través de la primera música que escribe: marchas, pasillos, tamboritos e incluso, un tango. Máximo Arrates Boza y Pedro Rebolledo son sus maestros, mientras presta servicios como clarinetista en la Banda del Cuerpo de Bomberos y la del Colegio Artes y Oficios Melchor Lasso de la Vega.

Decidido a dedicarse a la composición, Cordero estudia con el controvertido Herbert de Castro. En 1938 es nombrado director de la Orquesta Sinfónica de la Unión Musical, y luego de la creación de la Orquesta Sinfónica de Panamá accede a ésta como intérprete de la viola. Su primera composición importante, el *Capricho interiorano*, data del año 1939. Gracias a una beca del

Instituto de Educación Internacional puede viajar en 1943 a los Estados Unidos de América. Ese mismo año es presentado al eminente director de orquesta Dimitri Mitropoulos, quien a su vez lo recomienda ante Ernst Krenek. Junto a éste permanece cuatro años, dedicado a los estudios de contrapunto y composición.

El catálogo de obras comienza a abultarse: de 1943 son la *Danza en forma de fuga*, para cuarteto de cuerdas y *Preludio para la cuna vacía*, *Nostalgia* y *Sonatina rítmica* para piano; esta última es, en nuestro medio, su composición más difundida. A pesar de ser la primera obra concebida mientras estudia con Krenek, la escritura es tonal y evidencia un manejo audaz del círculo de las quintas. El primer movimiento, *Presto con furia*, está construido de acuerdo a los principios estructurales del *allegro* de sonata y deriva su peculiar animación del avance incesante del motivo ascendente y descendente en que se divide simétricamente, el primer tema. El segundo tema, en 318, ofrece una figuración rítmica sincopada, que contrasta con el torrente de energía del tema precedente. El *Adagietto* usa la forma ternaria A-B-A, y es una meditación lírica sobre el *ostinato* que avanza diatónicamente en la mano izquierda. Sones de mejorana hacen su aparición en el rondó final, *Allegro deciso*, y el movimiento consigue una extraordinaria fluctuación rítmica al alternar los pasajes colorísticos de semicorcheas –en 3/4– con el metro de danza en 6/8. La *Sonatina Rítmica* ocupa una posición importante dentro del panorama de las artes panameñas, porque define un punto de encuentro medular: *arte nacional sin ser nacionalista*, en palabras de Cordero.

La Orquesta Sinfónica de Minneapolis, dirigida por Mitropoulos, estrena el 5 de abril de 1947 la *Obertura Panameña No. 2* (1944). Organizada de acuerdo a la forma de sonata, la obra ofrece en su sección final una madura realización contrapuntística al admitir la presentación simultánea de los temas principales y secundarios. De 1944 son también el *Concierto para piano y orquesta en mi menor*, *Cinco miniaturas* y *Variaciones para la se-*

gunda miniatura, para piano y las composiciones para coro a capella *Salmo 113* y *Patria*. Esta última, que dedica a su madre, incorpora la declamación del poema homónimo de Ricardo Miró sobre un fondo de motivos melódicos vernaculares: *Y orelelé, Y orelá, bonito viento pa navegá...* El año siguiente, el compositor ensaya su primer gran experimento orquestal, la *Primera Sinfonía*, en mi bemol, y escribe las *Dos Piezas Cortas* para violín y piano y la *Rapsodia para dos pianos*.

La formación musical de Cordero en los Estados Unidos se extiende también a la dirección de orquesta. Una beca de Serge Koussevitzky, le permite estudiar con Stanley Chapple en el Centro Musical de Berkshire, en Massachusetts. Ese verano de 1946 coinciden en Tanglewood el chileno Juan Orrego - Salas, el argentino Alberto Ginastera, el uruguayo Héctor Tosar, el venezolano Antonio Estévez, el colombiano Oscar Buenaventura, el cubano Julián Orbón, el brasileño Eleazar de Carvalho y el panameño Roque Cordero. El problema de la “expresión americana” los acosa y traza el contorno de la vivencia musical del continente; trece años más tarde Cordero recordará las discusiones y debates de Tanglewood al señalar que “*la única obligación del compositor, sea que se considere nacionalista o no, es tener un dominio técnico que le permita decir correctamente y con honradez artística lo que tenga que decir, honradez que le obligará a expresarse en el lenguaje de su propia época*”. Entre el 24 de diciembre de 1945 y el 20 de febrero de 1946 escribe su primera composición dodecafónica, la *Sonatina* para violín y piano.

El comienzo de la obra es singularmente intenso. El violín expone la serie de doce sonidos que será utilizada en los tres movimientos y la entrada del piano inicia un avance cromático de ascenso hasta alcanzar la reiteración de la serie original en el *allegro con spirito*. Este *allegro* –de una rara transparencia– a pesar de la textura contrapuntística se desenvuelve casi que amestrado por una danza galante. El *Andante quasi adagio*, de forma

ERIK WOLFSCHOON



binaria, es precedido por un breve recitativo en el registro agudo del violín. Las enormes distancias entre una nota y otra consiguen intensificar el carácter grave y ascético de todo el movimiento. La *Sonatina* concluye con un *allegro moderato e burlesco*, en *rondó*, 2/4, 3/4 y 9/8.

En Junio de 1947 termina la jornada con Krenek. Una pensión del gobierno permite que continúe sus estudios de dirección de orquesta hasta 1949, esta vez bajo la tutela de Leon Barzin. Por último, una beca de la Fundación Guggenheim pospone un año el retorno a la patria, hasta agosto de 1950. Se inicia en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación como profesor; el año siguiente asume la Sub-Dirección y es ya su Director Ejecutivo en 1953.

En todo este lapso no cesa la actividad creativa de Cordero. Anotemos su *Movimiento sinfónico* (1946) para orquesta de cuerda, los *Nueve preludios* (1947) para piano, las *Ocho miniaturas* (1948) para pequeña orquesta, el *Quinteto* (1949) para piano, violín, violencello, flauta y clarinete, la *Introducción y Allegro burlesco* (1950) para orquesta, *Sensemaya* (1950), para coro mixto y tambor y la *Rapsodia campesina* (1953), para orquesta; de este último año es también su *Tratado de armonía*.

Las Ocho miniaturas –Marcha Grotesca, Meditación, Pasillo, Danzonete, Nocturno, Mejorana, Plegaria y Allegro final– son como la confluencia y lejanía de un sueño que se repite sin cesar, porque aquí consigue el compositor desdibujar los límites del sortilegio. Sin llegar a la exageración expresionista, la alternancia de movimientos de danzas y pasajes estáticos produce el efecto de rotura del collage cubista, la recomposición de la realidad que tiene lugar cuando nos esforzamos por unir la intuición a la palabra. La *nachtmusik* del *Lento assai* en el *Quinteto*

de 1949 y los golpes repetidos del *Allegro molto* prefiguran así el *lento* y los *ostinati* del *Concierto para violín y orquesta*.

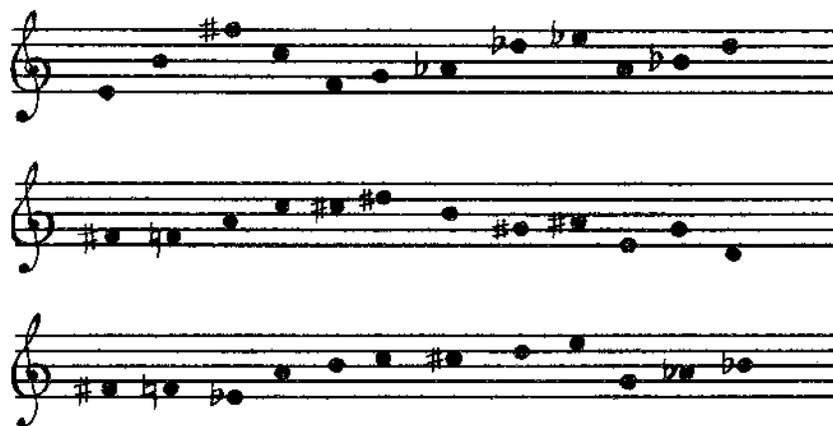
A continuación del Duo 1954 para dos pianos, el ballet *Setetule* (1955) y el *Adagio trágico* para orquesta de cuerdas, Cordero compone entre el 5 de julio y el 30 de agosto de 1956 su *Segunda sinfonía en un movimiento*. Esta obra, desconocida del público panameño hasta su reciente grabación por la Orquesta de Louisville, fue estrenada por Carlos Chávez el 6 de abril de 1957 en el famoso Segundo Festival Latinoamericano de Caracas.

La *Sinfonía* desata una Polémica cuando comparte los premios del Festival con obras no–dodecafónicas y con obras de marcado sabor folklórico y popular; por tres semanas Roque Cordero es el ojo de la tormenta que enfrenta a los tardíos partidarios del nacionalismo musical y los del dodecafonismo. Domingo Santa Cruz –quien compartió con Aaron Copland, Carlos Chávez, Juan Bautista Plaza y Alberto Ginastera la responsabilidad de examinar las ciento siete partituras enviadas al Festival– reseña los resultados de la siguiente forma: “*Entre las obras mismas que premiamos idénticamente, surgió, a mi juicio, una jerarquía de valores después del concierto que las estrenó. La Segunda Sinfonía de Roque Cordero fue la que produjo una impresión más profunda. Se trata de una composición de un solo movimiento, escrita en un lenguaje atonal próximo a la dodecafonía. Cordero adquiere con esta obra un renombre internacional; es ante todo dramática, tensa, podría emparentársela con el lenguaje de Alban Berg; la orquestación es sencilla sin rebuscamientos coloristas, estrictamente lo indispensable para el contenido musical. “El cubano Aurelio de la Vega abrazará la técnica dodecafónica en su Cuarteto en cinco movimientos, In memoriam Alban Berg en virtud del descubrimiento de la Segunda Sinfonía de Cordero. . .*

El lenguaje serial del compositor alcanza en la *Segunda Sinfonía* un momento de extraordinaria madurez. La concepción de un

solo movimiento (lento-rápido-lento) en forma de allegro de sonata confiere a la partitura una unidad monolítica, ya que el compositor llega a insertar incluso una nueva estructura de sonata dentro de la sección central de la obra. La dramática declamación en quintas que asoma en la introducción y que se confía a las trompetas y los trombones, contrasta con el segundo tema del lento inicial, acentuado por los violines que hilvanan los ritmos amables de “tamborito”. El énfasis sobre las líneas melódicas por medio de la orquestación, la variedad de acentos superpuestos y desplazados y el libre tratamiento de las tres series tonales –ilustradas a continuación– hacen de la *Segunda sinfonía* uno de los hitos de nuestro devenir anímico.

A la obra galardonada en Caracas con el Premio Caro de Boesi suceden el *Mensaje breve* (1957) para flauta, oboe, clarinete y fagote, el *Mensaje breve* (1958) para clarinete y fagote, los *Cinco mensajes breves* (1959) para orquesta *El cuarteto de cuer-*



das No.1 (1960), el *Canon No. 1* y el *Aleluya*, ambos para coro a capella e igual año de composición (1961), el *Mensaje fúnebre* (1961) para orquesta de cuerda y clarinete solo y el *Concierto para violín y orquesta* (1962).

El individualismo de Cordero aflora nuevamente en el singular tratamiento de la serie de doce sonidos del *Concierto para*

Filadelfia bajo la dirección de Eugene Ormandy. Sobre la metamorfosis de motivos derivados del tema único de la obra se desarrolla cada uno de los cinco movimientos: la última sección de la quinta variación se ata a la división inicial de la primera variación; las secciones medias de ambas se relacionan y la primera sección de la quinta variación corresponde a la sección última de la variación primera. Nexos iguales encontramos entre las secciones correspondientes de las variaciones II y IV, mientras que la primera parte de la cuarta variación se superpone, a su propia velocidad, sobre el *Largo* de la sección final de la tercera variación.

Con tristeza debemos manifestar que la producción posterior a la *Sinfonía sobre un tema y cinco variaciones* (No. 3) es absolutamente desconocida en Panamá: *Circunvoluciones y móviles* (1967) para 57 instrumentistas; *Permutaciones 7* (1967) para clarinete, trompeta, timbales, violín, viola, contrabajo y piano; *Concertino* (1968) para viola y orquesta de cuerda, *Cuarteto de cuerdas No. 2* (1968); *Paz, Paix, Peace* (1968) para cuatro tríos y arpa; *Permutaciones* (1974); *Variaciones y Tema para cinco* (1975) y otras más. En 1966, agobiado por la incompreensión del medio y las dificultades económicas que afronta el Instituto de Música y la Orquesta Nacional, Roque Cordero se dirige a los Estados Unidos de América, donde fija su residencia.

Después de Cordero, podemos citar únicamente dos compositores de talla: Marina Saiz Salazar (*Preludios*, para piano; *Sonata* para piano; *Fuga Para Cuarteto de Viento*; *Ensayo para Orquesta*; *Quinteto*, para soprano, clarinete, violín, viola y violoncello; *Siete Piezas* para violín y piano) y Eduardo Charpentier de Castro, autor de un *Preludio* (1948) para piano; *Rondó* (1949), para flauta y piano; *Para entonces* (1949), para voz y piano; *Passacaglia en re menor* (1949) y *Allegro* (1949), para piano; *Fuga en La menor* (1950), para orquesta; *Marcha* (1950), para quinteto de viento; *Improvisación* (1950), para flauta

sola; *Fuga en La menor* (1950), para piano; *Ensayo típico* (1950), para orquesta; *Estudio* (1957), para flauta sola; *Siesta y fiesta* (1961), para orquesta; *Tres bosquejos* (1961), para banda; *Cantinela india*, para flauta y piano, *Romanza y danza panameña* para violín y piano y *Toccata y canción*, para piano, también del fructífero año 1961; *Tres estampas* (1968), para orquesta y algunas obras de reciente factura. Entre las composiciones mencionadas anteriormente se destacan la *Sonata* de Saiz Salazar, publicada en cuidadosa edición por la Unión Panamericana y *Siesta y fiesta*, de Charpentier de Castro, que continúa siendo la única obra de un compositor panameño que se escucha con cierta regularidad en los conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional.

Esta visión panorámica del acontecer musical en el período republicano pecaría de excesiva incompetencia si no recordara a los principales intérpretes, nacionales y extranjeros: René Brenes (piano), Luis E. Castro (oboe), Carmen Cedeño (violín), Jaime Ingram (piano), Erna de Jacobson (piano), Maritza de Kitras (piano), Colombia Mejía (piano), Walter Myers (violoncello), Jacqueline Puleio (piano), Alfredo de Saint Malo (violín), Eudoro Silvera (tenor), Claudio Vásquez (piano), Leo Cardona (piano), Alexander Feinland (violín), Elisabeth Feinland (violoncello), Joaquín Fuster (piano), Hans Janowitz (piano), Nelly de Ingram (Piano), Federico Jimeno (barítono), Fernando Raudales (violín), Alberto Sciarretti (piano) Martha Spoel (soprano), Sue de Vásquez (piano) y Elaine Wunderlich (violín).



La pintura y la escultura





Cuando Cristóbal Colón arriba al Istmo de Panamá en 1502 interrumpe un desarrollo cultural que se inicia en las riberas del río Santa María unos 5000 años antes de Cristo. Los estudios del Claude Baudez fijan provisionalmente en secuencia cronológica, los límites de este devenir histórico: seis fases que se extienden desde los primeros y temporales asentamientos —grupos humanos que no practican la agricultura — hasta el *infinito maíz y tantos venados* que encuentra Gaspar de Espinosa al incursionar sobre el Cacicazgo de Natá.

Las tres primeras etapas del esquema de Baudez corresponden a la génesis de una civilización marginal, limitada políticamente por los grandes avances de los grupos aledaños. En sentido general, podemos afirmar que la historia panameña se funde con la de Costa Rica y Nicaragua: la identificación tribal desaparece inicialmente ante el flujo de influencias que provienen del norte. Hacia el año 2500 A.C. aparece tanto en el Abrigo de Aguadulce como en las faldas del Cerro Guacamayo una cerámica muy modesta que se destina a usos domésticos. En Cerro Mangote, Monagrillo, El Limón, Pueblo Nuevo, Concepción, Aguas Buenas y Búcaro se producen posteriormente intentos decorativos cuando se utiliza un instrumento agudo de madera, hueso o piedra, para causar incisiones en la superficie húmeda del barro. Unos pocos metates elaborados se han encontrado en Veraguas, pero habitualmente predominan las “mesas” simples de tres patas. La cultura de Barriles, que se manifiesta hacia el final del tercer período, constituye una notable excepción debido a su estatuaria monumental.

El período IV (300-500 D.C.) exhibe contadas variaciones con respecto al anterior. Sin embargo, formas nuevas en la cerámica y el empleo decorativo de dos y tres colores en la fase co-

nocida como El Indio preparan el florecimiento singular que tendrá lugar en la península de Azuero, Coclé y Panamá. Este quinto período habrá de extenderse del 500 al 800 D.C, y ha sido identificado arqueológicamente por un auge de la metalurgia –que asoma en el Istmo en la etapa precedente– y una cerámica polícroma en la que predominan los motivos geométricos. Finalmente, entre el año 800 D.C. y la Conquista encontramos complejos enterramientos de los cuales proceden ornamentos de oro, metates hermosamente tallados y una cerámica realizada por diseños naturalísticos y geométricos, de pleno colorido; esto es, los momentos postreros de la cultura Coclé y la culminación “clásica” de Chiriquí y Veraguas.

Del centro ceremonial de Barriles, descubierto accidentalmente en 1947, provienen algunas de las más bellas representaciones del hombre fraguadas por la imaginación americana. La doble imagen basáltica del siervo y el guerrero -acólito y oficiante-, plasma con austera elocuencia el instante del encuentro entre la representación más o menos exacta de la realidad tangible y la abstracción explícita de sus atributos: brazos, torsos y piernas ensayan un solo movimiento plástico del cual emergen, amplificadas por el contraste, un rostro adusto y la plenitud de los genitales. Afirmación del contorno. Se trata de una sociedad que ya alcanza a estratificar la residencia del poder, pero el que está arriba y el que está abajo –encarnados a la misma escala y con igual atención al detalle– acaban conciliados egalitariamente por el acto ritual que conmemoran: el pacto entre la naturaleza y la historia.

Toda una mitificación del cosmos tropical ocurre, por el contrario, en los vasos y platos de Coclé, Chiriquí y Veraguas: un estallido de montes y mares de los que brotan cangrejos, peces y aves, y a la plenitud de la fauna selvática, asalta de colores y se enrosca sobre los cuellos y pedestales. La cerámica coclesana de Sitio Conte, en particular -sobre la que se cierne la fascinación de los rojos y el púrpura, el blanco, y el negro- se convierte

en un diario fidedigno de esta conmemoración cotidiana. Podemos seguir a través de los cientos de diseños que ilustran la obra monumental de Samuel Kirkland Lothrop, *Pottery of the Sitio Conte and Other Archeological Sites*, la gradual metamorfosis que se opera, en ambas direcciones, entre las formas animales y los motivos geométricos. El artista regresa una y otra vez sobre el látigo sinuoso de la serpiente que se desvanece contra su evocación rítmica o apela al salto del pájaro cuyo aleteo provoca la huida del ciempiés encerrado en el fondo de la vasija, para exaltar la Creación que anula el caos original: Trujillo hará otro tanto cuando en sus óleos de mediados de la década del setenta invoca los ritos de la iniciación shamánica mediante el desmembramiento de las imágenes.

En estos objetos de Sitio Conte, cuyas formas mismas celebran el milagro del alumbramiento de la semilla –el vientre de las vasijas se abulta y redondea con la plenitud del fruto jugoso–, las especies animales han sido captadas con la concisión lírica que es producto único de la observación reiterada, paciente y amorosa. La representación se elabora sobre las premisas de un panteísmo gozoso –esta tribu sedentaria ha logrado desterrar la angustia de la caza y el acoso– que transforma la zoolo-gía en punto de partida y de retorno de una tradición iconográfica. Aun el rostro humano desaparece y en los pectorales de oro, el lagarto, el jaguar o el venado usurpan el antropomorfismo de los dioses que presiden las visiones interiores.

Por más de cuatrocientos años se mantiene oculta la mirada mágica de la panameñidad que irradia sobre la opacidad y la transparencia del paraíso: enigma de la primera luz y del jardín encantado. La colonización española –pobre y cicatera en el Istmo– abruma con sus talladores de Lima y Quito los altares de nuestras iglesias durante los siglos XVII y XVIII; sevillanas de segunda, el rito y el sacrificio al Padre tienen cobijo en las sombras del incienso agobiante que reemplaza los espacios ceremoniales abiertos –*sustancia del asiento*– de El Caño y Barriles.

No en vano intentarán los artistas del decimonono –Epifanio Garay, William Leblanc, Wenceslao Arias y Carlos Endara– y aquellos que les suceden en la primera mitad del siglo XX, reiterar mediante una convergencia sobre el paisaje de la patria los corpúsculos generatrices de su verdadero semblante.

En sus manifestaciones iniciales, este movimiento se vuelca hacia la valoración descriptiva de la naturaleza. Un joven y talentoso dibujante nacido en 1874 –Roberto Lewis– viaja a Francia en 1897 y regresa a Panamá unos años después para realizar las pinturas decorativas del vestíbulo, plafón, telón de boca y telón de entreactos del Teatro Nacional. Estos trabajos demuestran una rara maestría del dibujo y el escorzo –sobre todo, en el encadenamiento circular de cuerpos seráficos que se elevan para festejar el nacimiento de la República–, pero la argumentación alegórica se ve opacada por el excesivo apego a sus correlativos literarios. Las imágenes mentales someten con rigor clasicista la intervención del gesto vivaz y liberador: sacudida interior que despoja y abate la sucesión inesperada del tiempo y el espacio contemplados en la visión del triunfo. Los valores duraderos del arte de Lewis, los que lo llevan a inaugurar la semeblanza de nuestra geografía, afloran en aquellas oportunidades en las que se produce la confrontación de su disciplinada inteligencia con la enajenación desenfrenada de los tamarindos taboganos: el mar impasible parece velar las armas sobre esta contienda arrancada a los plazos postreros del pintor. En estos lienzos, la sabiduría de los trazos reproduce el impulso vital, la conmoción de los elementos rescatados de su duración efímera por el matiz reposado de los colores extremos de la paleta.

La vida de Roberto Lewis constituye un testimonio ejemplar del cultivo de una vocación indeclinable. Estudia en París en la Escuela de Bellas Artes, con Bonnat, pero a los dos meses abandona su tutela y se dedica a estudiar y trabajar por su cuenta: “*De su corta estancia en aquel taller* –narra Narciso Garay en sus *Recuerdos bohemios– y de las pocas observaciones de un maes-*

tro experimentado, sacó su paleta por obra de fácil y rápida asimilación, cierta abundancia de color, y su pincel aquella solidez de empaste, aquel vigor de ‘touche’ característicos del arte de su maestro. “Le cabe en suerte vivir en la capital francesa una época gloriosa de la pintura y el panameño sabe aprovecharla. En 1905 obtiene el segundo premio en el Salón de la Sociedad de Artistas Franceses con su cuadro *L’homme qui rit*. A partir del segundo retorno a la patria, en 1912, ejerce por veinticinco años la dirección de la Academia de Pintura y promueve una progenie de pintores identificados con los valores de la nacionalidad. De su extensa obra se destacan no sólo los murales del Teatro Nacional, ya comentados, sino también las telas al óleo del Palacio Presidencial y del Aula Máxima de la Escuela Normal Juan Demóstenes Arosemena en Santiago de Veraguas, los retratos de los miembros de la Junta de Gobierno y algunos de los últimos gobernadores del antiguo Departamento de Panamá, así como los retratos de los Presidentes de la República de Panamá desde 1904 hasta 1948.

Los discípulos más destacados de Roberto Lewis son Humberto Ivaldi y Juan Manuel Cedeño. Ambos constituyen, desafortunadamente, promesas cumplidas sólo parcialmente: el primero de ellos tiene tan sólo treinta y siete años al momento de su muerte, acaecida el 10 de marzo de 1947, y Cedeño deberá alternar el culto de sus auténticos dones con la realización de numerosísimas obras de encargo. Ivaldi inicia en 1924 sus estudios de pintura bajo la dirección de Lewis y en septiembre de 1930 gana una beca que le permite ingresar en la celeberrima Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid; permanece en España por cinco años y de vuelta a Panamá se incorpora al cuerpo docente de la Escuela de Pintura. Fue nombrado Director de la Institución en 1939, cargo que desempeñará hasta su prematuro deceso.

Ivaldi comparte con Lewis y Cedeño una admirable predisposición hacia la retratística; debemos señalar, empero, como lo hicié-

ramos con su maestro, la vibrante autenticidad de la pintura de Ivaldi cuando ésta recoge las impresiones del paisaje. Iluminación que proviene de adentro, que licúa el contorno de los objetos y los somete al suave vaivén de las brisas de verano; la composición en diagonal se observa siempre desde un ángulo elevado o, por el contrario, desde un punto de mira muy cercano a tierra, como sucede con sus muy mediterráneos *Pescadores* o las alegres doncellas de *Viento en la Loma*. La luminosidad de estos lienzos, proviene de una maravillosa sensibilidad hacia la cualidad atmosférica de los colores, entre los que sobresalen las tonalidades rosas y pasteles. Luz y más luz, bucólica génesis del esplendor de la materia. “*Frente a ningún motivo fue tan firme su pulso ni tan justo el colorido, como en los paisajes que el campo interiorano le brindó con su fiesta de luz y color. En casi todos ellos –según Humberto Calamari–, el motivo es un árbol. La mayoría de las veces un árbol vetusto, cansado, con sus ramas oscuras, sin follaje, y sus raíces retorcidas como manos monstruosas, deformadas por alguna tortura escondida. Es muy significativa la atracción que sentía por la trágica forma de esos troncos nudosos, descarnados, que entrelazan sus ramas en contorsiones que hacen pensar en un dolor casi humano*”.

El equilibrio de una intangible melancolía que se desborda en los lienzos de Ivaldi se rompe en el alegre y lozano redoble del tambor de orden que marca el arranque de las festividades campesinas de Juan Manuel Cedeño. Nace el 28 de diciembre de 1916, y a los dieciséis años comienza su aprendizaje formal de la pintura con Lewis. Tiene que ganarse la vida como maestro rural, por lo que interrumpe sus estudios antes de partir, en 1944, al Art Institute of Chicago. Cedeño es, con Rubén Villalaz, quien ha captado más de cerca y con mayor verosimilitud los senderos de la patria en complejas composiciones de figuras humanas enlazadas por el recuerdo de un adiós apasionado: una mirada, el vuelo tremolante de una pollera, las sombras que anticipan el compromiso crepuscular encierran al espectador en la cadencia hipnótica

y gallarda de la danza. Quisiéramos habitar la Villa de los Santos natal –negación de la tierra única y desolada– que Cedeño devuelve, en irreductible argumentación dialéctica, al hombre concreto; incluso sus retratos poseen esta espontaneidad explosiva que es medio de conocimiento y complacencia carnal.

Eudoro Silvera cierra este primer ciclo del quehacer pictórico en Panamá. Podemos aventurar la idea de que el lugar de nacimiento moldea cierta predisposición interior en nuestros artistas plásticos: Roberto Lewis e Ivaldi, capitalinos ambos, ensayan la escena costumbrista más como pretexto temático que como expresión anímica raizal; esto último ocurre no sólo en Villalaz, Cedeño, Víctor Lewis –que disfraza los despojos de Colón en una gama de estridentes contrastes cromáticos– sino con mayor intensidad aún, en las famélicas figuras del chiricano Silvera, ascéticas e inmovibles como espectros de caballeros medievales. Nacido en la ciudad de David el 7 de mayo de 1917, Silvera fue discípulo de Roberto Lewis antes de proseguir estudios de pintura en la Cooper Union de la ciudad de New York. En esta ciudad celebra –con gran éxito crítico– su primera exposición en 1942 y diez años más tarde ofrece una muestra individual en los salones panameños de la Escuela Nacional de Pintura. Pintor elogiado y discutido, cultiva también el arte de la canción culta; a partir de la década del sesenta cesa de exhibir públicamente su obra y se dedica a la traducción y a la caricatura política.

Los rostros de Silvera son consumidos por el ardor del estado de gracia: un silencio enorme se abate sobre ellos y los ojos conocen ya la perplejidad paradójica de la filosofía: renunciar es salvarse. . . La realidad psíquica de estas imágenes, el *Padre, ¿por qué me has abandonado?* del *Cristo Demagógico* es la afirmación incisiva y trascendente, el alimento sagrado de Wittgenstein y Heidegger. Líneas que se entrecruzan sobre fondos que son ruptura y armonía secreta, canje y derrumbe de dados bajo *el sol de medianoche*; ignorándose entre sí, descono-

ciéndose, las momias cabalgan sobre todos los atardeceres de Quijote y Sancho. Silvera ha concretado en estos lienzos fuertemente teatrales la revuelta de la realidad que tiene lugar en la pintura moderna, momento en el cual se aboca a su propia destrucción. Cuando esto sucede en su producción última, la fábula poética se deslíe en una estilización geometrizable -proceso del cual también ha sido víctima Juan Manuel Cedeño-.

Manuel E. Amador, Isaac Benítez y Alfredo Sinclair son contemporáneos de Roberto Lewis, Rubén Villalaz, Humberto Ivaldi, Juan Manuel Cedeño y Eudoro Silvera, pero como creadores concertan un orden espiritual distinto. Amador, quien es el autor de la bandera nacional, nació en Santiago de Veraguas el 25 de marzo de 1869. Realizó estudios de contabilidad y administración en los Estados Unidos de América, a finales del siglo pasado; ocupó una serie de prestigiosas posiciones públicas en la naciente República de Panamá y de nuevo lo encontramos en New York, donde vivirá más de tres lustros. Allí se inscribió en la escuela de Robert Henri y como manifiesta Rodrigo Miró: *“la porción mayoritaria de su obra, la más significativa, es fruto de los años; 1910-1914”*. Su actividad artística tuvo largas interrupciones en las cuales se dedica a otros afanes, especialmente a la divulgación del *Panamane*, un idioma universal de su creación. Ya al final de su vida, vuelve con renovado entusiasmo a la pintura.

En 1949, don Manuel E. Amador, obsequió a la Universidad de Panamá una colección de sus dibujos y grabados. Pocos días después de su muerte, acaecida el 12 de noviembre de 1952, un grupo de amigos y admiradores organizó una exposición de su obra; otra muestra fue presentada en 1962 por el Instituto Panameño de Arte y otra en la Universidad de Panamá en 1964. Finalmente, en abril de 1979 la Biblioteca Universitaria sirvió de sede para una exhibición retrospectiva.

Sorprende la resonancia póstuma de su labor, vigorosa y expresiva desde los inicios, y nos conmueve la entrega tardía de

Amador a la pasión de la pintura: abrazo totalizador que también consume a su casi exacto contemporáneo, el colombiano Andrés de Santamaría. *El Rabino, la Cabeza de Mujer, El Puerto*, son ante todo la materia densa y pastosa del pigmento que ocasiona la desaparición de las distinciones de género y tema, trátase de un paisaje, retrato o naturaleza muerta. La espátula del pintor crea los ritmos autónomos de una finalidad individualizada sobre los que inventa la verdadera motivación del acto de pintar; el encuadre carece de importancia en presencia de las acciones espontáneas que son pétalos de sus propias obsesiones. No carece de significación el hecho que una gran parte de su obra produce la sensación de génesis inacabada, interrumpida sobre el abismo ante el cual irrumpe. Benítez habrá de explorar este mismo dilema trágico: magnetismo escandaloso que es sed de inocencia y bárbara contradicción.

Resulta ilusoria la pretensión de despejar sucesiones sintácticas por encima de la manifiesta individualidad de los artistas. El lapso cronológico relativamente breve que ocupa la pintura panameña –unos ochenta o noventa años, a lo sumo– hace mucho más difícil descubrir y describir, sin contar con la necesaria perspectiva, el proceso aún incompleto que se inicia alrededor de 1903. “*No esperemos encontrar en la historia del arte panameño anterior a la vida republicana* –ha escrito Edilia Camargo ahondando el pensamiento de su maestro, Isaías García–, *la visión de un proceso continuo, orgánico y naturalmente entrelazado. Los pensadores del arte panameño deben asumir una historia del arte cuyo proceso de gestación contempla, entre otras cosas, estas características sumamente importantes: ruptura y anexiones, las cuales se prosiguen sin ninguna relación lógica.* No obstante lo anterior, podemos afirmar que al mediar el siglo se acorta bruscamente la distancia que separa los movimientos internacionales y la promoción de nuestras manifestaciones artísticas, netamente pluralistas. La impronta subversiva del surrealismo de Pablo Runyan, que en esos

años toma por sorpresa a un público en exceso provinciano, servirá de acicate a los noveles pintores y les permitirá reconocer el soberano albedrío de que es capaz el arte; Alfredo Sinclair hará triunfar los anhelos de libertad de esa generación, al explorar — casi que paralelamente a los jóvenes creadores parisienses y neoyorquinos— los caminos de un abstraccionismo lírico al cual continúa ligado hasta el día de hoy.

Sinclair nace en Panamá en 1915. Realiza estudios en el taller de Ivaldi y en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova de Buenos Aires; en la capital argentina completa su educación en el Centro Cultural Las Peñas Artísticas. Ha presentado exposiciones individuales y colectivas en Panamá y en distintos países de América y Europa, especialmente en Brasil, donde participó en la Primera Bienal de Arte Moderno de Sao Paulo. La iniciación artesanal de Sinclair como luminotécnico nunca estará demasiado alejada de sus experimentaciones artísticas y en algunos de sus primeros trabajos, antes de dirigirse a la República de la Argentina, llega a incorporar tubos de neón a la superficie del cuadro.

Los cuarenta años de los que se adueña la carrera artística de Alfredo Sinclair giran en torno a la aparición inmensa del color, sobre cuya interioridad —real o figurada, no importa— descarga el pintor el asedio exaltado y erudito de sus pinceles. Las obras iniciales no desatienden todavía la intervención de los objetos —sobre ellos volverá, confundiéndolos en el vitral de iluminaciones en el cual se transmutan sus telas posteriores, cuando necesita encubrir un hito— pero los pasos y la hilación del procedimiento alquímico están dados desde los “síntomas de rebeldía” del primario aprendizaje.

Algunas creaciones del período medio se titulan simplemente *Manchas* y eso es lo que son, contrastes simultáneos alejados de todos contexto naturalista y de la “ley de los complementarios”. Las dimensiones reducidas de estos trabajos nos hacen pensar que ellos le sirven al pintor como laboratorio abierto

para ensayar la síntesis más acabada de su obra, la que tiene lugar en la febril actividad de los años setenta. Sea como fuere, las *Manchas* y los collages extienden grandemente el lenguaje plástico de Sinclair hacia una exploración más profunda de sus instintos emocionales.

Una extraña contención aflora en las metáforas acuáticas del reciente lustro. Las formas se simplifican hacia lo monumental, quedando en cambio los ocres, los dorados y los verdes como veladuras sobre el lienzo: ¿no aspira Sinclair acaso a las suntuosas sonoridades de Gabrieli, al resplandor majestuoso de las masas en perpetua inconsciencia que son llamadas a mutar incesantemente en los últimos Ticianos? Los ríos y las aguas y también las infantas decapitadas se insertan nuevamente en el sistema de relaciones que desborda el *cinquecento* veneciano, pero lo hacen esta vez desde las riberas del gran océano cuya aterradora inmensidad desengaña a la historia. Han desaparecido todos los peces y queda tan sólo, en los dípticos y trípticos, el grito lúcido del desterrado.

En 1953 presenta su primera muestra individual Guillermo Trujillo, artista a quien debemos la más sostenida e inspirada investigación de nuestra identidad anímica. Su aparición dentro del panorama nacional se produce en un momento de Latinoamérica marcada por una crisis cada vez más acusada de las tradiciones políticas. La pregunta ¿qué somos, hacia dónde vamos?, la transformación del arte y la realidad que plantea Isaías García en *Naturaleza y Forma de lo Panameño* (1956) es aceptada por Trujillo –con plena conciencia ideológica– a lo largo de toda su obra: *La panameñidad irrumpe en la historia* –conjetura García –*al fusionarse un conjunto de elementos dispersos en una realidad que no conocía las determinaciones de la nacionalidad*. Así vemos cómo, a la modernidad rampante de Sinclair, el chiricano Trujillo y el veragüense Herrerabarría –sobre quien nos referiremos posteriormente– contrapondrán la violencia cíclica de los mitos: creación y destrucción, anunciación

y parto furioso que es nostalgia del paraíso y presagio del holocausto. Los seres andróginos del *Cantor al Azul* trujillense exploran las entrañas del monstruo en descomposición de los *Falsos Profetas*: la epifanía mística anterior al Pecado Original engendra los fantoches tarados por la Maldición del Incesto. Caddy, Quentin y Benjy – sonido y furia: semen corrompido.

El noviciado de esta iniciación termina hacia los finales de la década. Los *Paisajes Urbanos*, en los que la perspectiva se comprime progresivamente hasta alcanzar la frontalidad cromática del mosaico, son el primer gran paso de esta operación reductiva que culmina en las procesiones de guerreros y sacerdotes de 1959 a 1962. Soles calcinantes desdibujan el contorno de las figuras dispuestas de acuerdo a un grafismo que se acerca a la imantación rupestre: Trujillo descubre el rito, pero el misterio del sacrificio está todavía ausente de su pintura.

En las composiciones con figuras, el espacio extendido sin límites ni horizonte es el protagonista verdadero del hallazgo, el que dicta las jerarquías de los acercamientos; todo lo demás es signo onomatopéyico. Los óleos que se suceden a continuación son el territorio de la horda que se somete a largas y penosas inquisiciones y que inventa lo suprasensible para sobrevivir a la fijeza de la existencia. Con sus grandes ojos tristes los muñecos sin sexo recorren incesantemente las cavernas del tiempo en un itinerario similar al de los entes larvarios de *The Lost Ones* de Samuel Becket; de aquí en adelante, Trujillo se enfrenta solitario a la búsqueda de la edad edénica.

Hacia 1965 los cuerpos hidrópicos terminan por fundirse con el paisaje de rocas y una tonalidad áurea que iguala la piel y el mineral invade los lienzos; las cabezas se fosilizan en la inmovilidad del aislamiento, abandonan sus gorros frigos y se disponen a resarcirse en la usurpación de la eternidad. La mutilación de los organismos puede entenderse como símbolo de la parálisis social en la que sólo está presente la expresión mental del subdesarrollo, que cautiva a la intelectualidad de la época y

la reduce a una posición testimonial o meramente contemplativa.

Ya por esta fecha, Trujillo diversifica su talento hacia la producción de vistosos diseños en tela utilizando la técnica artesanal de la mola. Artista completísimo, se siente igualmente a gusto en la acuarela, el dibujo a plumilla, la cerámica, el muralismo, la talla en madera, la litografía, el lápiz de agua, la tapicería, la impresión serigráfica en papel o tela, el óleo, el diseño de libros e incluso la arquitectura. En las inmensas molas se concreta un acercamiento al ceremonial cuna, cuyo sentido litúrgico colma de significados sus años de plenitud artística. Aquí, argumentamos, la imaginación suplanta el dato antropológico y Guillermo Trujillo utiliza su poderosa intuición creativa para inventar una cosmogonía y un sistema lingüístico a partir de la evidencia inmediata que proveen los cantos del Congreso Cuna. El estudioso James Howe singulariza los cantos como narraciones evolutivas, crónicas exactas de los primeros días del mundo, “*en el sentido que describen a los primeros predecesores de los cunas como seres bestiales e incivilizados, medio humanos y medio animales, quienes fueron reemplazados poco a poco por hombres más civilizados y humanos*”.

Así es como en 1970 recupera Trujillo la totalidad de la paleta, los rojos y los amarillos, toda la gama de los verdes, azules y los blancos. La composición se divide en tres partes, vertical u horizontal, o en ambos sentidos; una pincelada finísima prefigurada ya en sus plumillas o en el óleo de 1963, *Salutación*, propone táctilmente el acercamiento entre la Tierra y el Cielo. La proximidad es la transparencia: gérmenes vegetales que se transfiguran en mariposas y libélulas son los jeroglíficos del instante privilegiado anterior al Hombre. Encantamiento, ofertorio mágico de la solidaridad elemental de la naturaleza; la revelación insólita de las flores abriéndose y “bien arregladas” ocasiona la ruptura de la geología inmemorial de la década anterior. Esta gramática se torna especialmente compleja cuando concurren sobre el mismo lienzo dos modos distintos de aplicar el

pigmento: por una parte, el trazo sutil y delicado y por otra, el afianzamiento de líneas vigorosas que desdibujan posturas vagamente antropomorfas; ellas ocultan su aparición ubicándose perimetralmente.

Doña Laurenza y sus Amigas Levitándose, Los Hijos de Alejandro, Peregrinaje a Líbano... La Arcadia recobrada, el embarcamiento hacia la isla de Citera es la realidad nostálgicamente rescatada en las danzas, los turbantes y los perfumes de los dos últimos años de la década. Transición: la invocación ceremonial, el signo de Coclé o Chiriquí clásico, la opulencia del *Sezessionstil* vienés se deja de lado por la claridad neoclásica de una llamativa figuración, la *Weiberbünde* de las sociedades secretas de mujeres. Reconozcamos la inédita audacia que asume al disponer los colores sobre la tela. Con igual acepción, la serie de grabados *De Seres y Destrucciones*, las esculturas en cerámica y el paisaje de los óleos emancipan una categoría de criaturas mitad falos, mitad pistilos, que dejan suelto el accidente.

La rigurosa organización de la obra precedente se torna más fragmentaria en las invenciones actuales. Hormiguero de embriones, tatuajes, huellas digitales, bastones de mando, linternas encendidas en el fondo del océano, escaleras que ascienden por vaginas prehistóricas: miradas de cerca, pueden despertar el fuego mágico, el *kundalini* que circula por los vasos comunicantes de los genes remotos. Miradas fijamente las pinturas poseen la alegría y la embriaguez fantasiosa de los himnos sagrados: invocación que se vuelca en nosotros mismos a través de los átomos visuales.

Giro Oduber nace en 1921, Trujillo, Isaac Benítez, Manuel Chong Neto en 1927, Adriano Herrerbarría en 1928, los escultores Carlos Arboleda y Justo Arosemena en 1929, Julio Zachrisson en 1930 y Alberto Dutary en 1932. Todos ellos promueven –al igual que Sinclair y Silvera– sus primeras muestras individuales en el país natal entre 1950 y 1960; la mayor parte

de ellas tiene como sede la Universidad de Panamá. Sin excepciones, completan fuera del país su entrenamiento profesional y solamente Oduber y Zachrisson deciden acogerse a un exilio voluntario, en España. Una recapitulación de esta índole puede sugerir únicamente el momento histórico, la función que dentro de la sociedad desempeñan los artistas; pero como se ha visto, el sentido de pertenecer a una “escuela”, a un desarrollo unificado, cesa con la desaparición de la influyente personalidad de Roberto Lewis en 1949.

La disconformidad y la rebeldía de Adriano Herrera Barría sólo tienen cabida dentro de la benigna tolerancia que los años sesenta ofrecen. Luego de obtener la Maestría en Artes Plásticas en la Academia de San Carlos de la Universidad Nacional Autónoma de México y el Grado Superior en Pedagogía de las Artes Plásticas en la Normal Superior del mismo país, se integra plenamente al acontecer artístico panameño. En la actualidad desempeña funciones administrativas en el Instituto Nacional de Cultura.

En Herrera Barría coexisten el autor de solemnes retratos hiperrealistas, el miniaturista que diseña estampillas postales, el paisajista orfebre y la voz agorera del final de los tiempos. Suyo es el paraíso corrompido de las *banana republics*, el banquete de los locos y los enamorados amenizado por el escarnio de las metrallas. El magma enfriado de sus tablas oculta el último refugio de los dictadorzuelos de zarzuela que comulgan babeantes con los pájaros y las lombrices: asesinos confesos, proxenetas disfrazados de ángeles que se enredan en los nidos de arañas. La “erupción en cadena” de la humanidad ocurre en las vísceras de la naturaleza y es ante todo presagio del Gran Cambio.

Estas visiones tremebundas están representadas con la inocencia candorosa de los niños: los engendros ríen, hacen guiños e invocan la piedad de la esperanza. Herrera Barría apela a los métodos técnicos clásicos —el temple de huevo, los óleos— y a

un ejercicio meticuloso de los trazos para adentrarse en los mundos de alambre y fuego del subconsciente. El gran peligro que aflora en su abandono a las fuerzas de la irracionalidad pura radica en la pérdida de tensión entre los elementos del cuadro: vértigo y desgaste que se anula en arabescos incommunicables. El pintor parece estar al tanto de la fragilidad de los *Sueños de anábasis* y en sus obras recientes –prefiguradas, por ejemplo, por la *Introspección de un Rostro* de 1968– centra el esplendor shamánico de sus pinceles sobre la injuria de un nuevo objetivismo: recordemos únicamente *Bayano Adentro* (1977) *Herbazal* (1978), *Calcinación* (1979), *Deforestación* (1980) o los prodigiosos *Yo y el Próximo* (1981) y *El Patriarca y sus Consejeros* (1981) y *El Promontorio Milenario* (1982).

Si Trujillo ilustra el *Libro del Génesis* y Herrrerabarría se alucina en el *Apocalipsis*, Julio Zachrisson hace suyos los “sueños de la razón” entrevistados en algún *music hall* criollo: es él quien está “en-medio” de las farsas y los desquites cotidianos. Los aguafuertes son, a la par, escenografía y catafalco vislumbrados con el lente implacable del cirujano plástico. Como en los sainetes espasmódicos de los primitivos kinoscopios, el cortejo de seres sarmentosos ensaya la tentativa del aplazamiento: avergonzados de su propia complicidad, sólo pueden ser adivinados por el ojo de la cerradura. Clausura de toda volición.

Alejado de la patria, Zachrisson vuelve a ella en la predestinación de las leyendas urbanas: el Machi Ikwaokinyappilele de Trujillo es la Tulivieja y la Tepesa de Herrrerabarría es la *guapachosa* mulata Panchamanchá o *Micaela en el Jardín* es... Tentativa audaz de arrancar a la nostalgia la máscara de la poesía mediante series narrativas que son autobiografía de la nacionalidad: la *Isla de Mafafa* pertenece de manera explícita tanto a la edad de los despojos como al Siglo de Oro. La picaresca y el chisme, la sublevación del humor quevediano y el amontonamiento de los barcos negreros son la blasfemia liberadora del equilibrista y el astronauta. Zachrisson ha querido exorcisar todos nues-

tros males de ojo al emprender una fatigosa expedición hacia el interior de nuestro nihilismo moral: el poeta libera los espectros de la mente para reencontrar la política de las ideas. Sobre los pasos de una realidad con zancos –nos sugiere– las ideologías niegan la verosimilitud de los reflejos exactos.

El sentido de lo metafísico está siempre presente en la obra gráfica de Zachrisson y la derrota de la estética –que hoy nos parece obvia– en Valdés Leal y el Goya de los *Caprichos* es encarnada en la proyección de los adversarios del hombre. Cuando los gestos se petrifican en la mueca total de los miembros, la rigidez de los brazos, de las piernas, y de los rostros ocupa la pluralidad humana y destruye su pasión palpable. Es en esa lejanía y esa proximidad del tránsito, cuando tiene efecto la emasculación del espíritu, que descubrimos al filósofo.

Alberto Dutary es el pintor panameño más íntimamente ligado a los problemas existenciales de nuestro tiempo. Los óleos que exhibe por primera vez en Panamá, en 1958, exteriorizan ya la grave densidad de las apariencias gastadas que separa su obra de las de sus contemporáneos. En algunas de estas telas, como *Victoriano Lorenzo* o los *Desnudos*, las síntesis cubistas continúan vigentes, pero el *Hombre comiendo pescado*, el *Hombre comiendo paleta* o las *Figuras con peces*, poseen esa humildad desafiante que es recurso de supervivencia ante la marginación: antesala de todos los crímenes, grito que retumba en los espacios sofocantes de *El Muro* y *La Náusea* sartreanos.

La superficie de la pintura es gruesa, rugosa y el pigmento tiene una corporeidad brutal, expresionista; los seres apesadumbrados y los bodegones son más la huella táctil del exorcismo que duplicación de las apariencias. Los veintidós dibujos del *Hotel de Dios*, y la serie de los Santos inauguran, a continuación, un ciclo que devalúa deliberadamente las superficies y lo que queda es el dibujo esforzado y a veces vacilante, cargado de transparencias y angustias: las bienaventuranzas que golpean las “invisibles crucifixiones” y las “duras tenazas” del sexo. La aparición terri-

ble de César Vallejo transforma los salones grises del *Hotel de Dios* en tribunal de iniquidades y el papel respira y se desgarrá ante el ataque de la plumilla. Dutary ha podido cuajar en el monocromatismo de los “Santos” la abstracción inmediata de los fondos con la presencia, más deliberada, de los rostros; con ello, la atmósfera de vigilia alucinada prosigue vigente. “Que muero porque no muero”; *In my beginning is my end*: ironía de la enajenación que es propiedad de todas las religiones.

Los lienzos de los sesenta –en particular los que combinan el dibujo y la pintura– proponen el ensimismamiento y la alienación como programa de su universo poético. Cercanía de las cosas que es su alejamiento. El tiempo es la región del destierro, la que nos vemos obligados a frecuentar en todos los semblantes y en la mirada temblorosa de los objetos. Como en un gran fresco, los cuadros acumulan la evidencia de la postración y el abatimiento: no hay nada en nuestra literatura o en nuestra música que pueda aproximarse a la desolación que de ellos emana; son los *hollowmen* de la segunda posguerra. Y todo está plasmado en composiciones impecablemente estructuradas, de fino trazo y riguroso colorido. De ellas dijo el poeta Carlos Wong: *aquí el surrealismo ha perdido su frescura experimental, pero ha adquirido la categoría de estilo conscientemente utilizado. En cierta forma, se ha intelectualizado. Se ha convertido en un valor técnico y formal en muchos sentidos. Es utilizado para entregarnos un mundo que aspira al símbolo y a la mitificación.*

Esta colisión frontal con las verdades y las mentiras de nuestra época distingue el arte de Dutary del de Zachrisson o Trujillo y lo hermana, más bien, con las figuraciones maquinales –de Constanca Calderón u oníricas de Trixie Briceño. En Trujillo y Zachrisson, y también en Herrerabarría, tiene lugar una involución metafórica, que refuerza la energía anímica, no importa cuán larvaria o apocalíptica pueda parecernos: de ahí las constantes referencias a la *Leyenda Dorada* o a los espíritus y a las fuerzas primordiales. Plácido y Eustaquio. Por el contrario, Dutary,

Briceño y Calderón intentan la crítica de la incomunicación y el distanciamiento antes de la disolución final *not with a bang, but a whimper*: maniqués y seres humanos intercambiables, gatos dotados de poderes mágicos, fragmentos raídos de nuestra racionalidad que se multiplican *ad infinitum*.

En los pasteles y óleos de la última década Dutary habrá de contraerse, líricamente, sobre los temas trascendentes que propone su obra de los sesenta. Ensoñación sensual de la materia: *Mujer posando con memorias*, bodegones que son flores que son vulvas entreabiertas, envoltorios que se envuelven a sí mismos; es la “ceremonia de los adioses” de todas las ficciones y descubrimiento de un nuevo hieratismo.

Manuel Chong Neto puede proclamar el delirio de los sentidos, la saciedad de la materia en la abundancia, el rapto de la contemplación y el onanismo: su quehacer pictórico restaura el equilibrio. Le ha tomado apenas diez años pasar de los dramáticos claroscuros con los que modela el afán de trascendencia de una humanidad dolorosa al *sfumatto* que es resplandor de deseo en los desnudos opulentos. El interés de Chong Neto por la figura humana lo emparenta con Dutary y Calderón, pero, con excepción de algunos trabajos de mediados de los setenta en los que experimenta diversas posibilidades de encuadre, el tratamiento del tema es siempre literal: amplificación hedonista de la palabra corporal y sus vibraciones. Cada cuerpo crea su propia totalidad y nos implica en el juego de sus muy privadas obsesiones: Susana en el baño, observada y dejándose observar por los ancianos y los pájaros.

Dibujo y color. Observación y asentimiento. Oficio seguro de sabiduría, emblema de la unidad y de la concordancia. El lugar común de la *naturaleza muerta* es la esencialidad de su razón de ser; por el contrario, el abrazo licencioso fascina como un espejo de feria: Chong Neto inventa la pintura erótica en Panamá y la transforma en reflejo jubiloso de todas nuestras complacencias. La voluptuosidad de los últimos pasteles es la calma embriagadora

del serrallo que no se turba ante su gigantismo intocable. Más que ningún otro artista panameño, Manuel Chong Neto suscita la pregunta: ¿cuál es el camino que queda por recorrer antes de que las sombras invadan nuevamente el lienzo?

Ajeno a la estridencia retórica, Manuel Adán Vásquez ejercita sus dones en la reiteración de un paisajismo singularmente modesto; maravillosa y callada expresividad de su pintura que es cadencia y ternura. Vásquez nace en la población de San Carlos en el año 1934; tres décadas más tarde culmina sus estudios en la Academia de Artes Plásticas de la ciudad capital. Si su inventiva con los tonos pasteles, anunciada en el quehacer literario de Lucas Bárcenas sorprende porque nombra a las cosas en el vacío de la opacidad, los *Trópicos* de Antonio Alvarado nacen del impulso vital de los verdes y los azules y concluyen su germinación en un estallido de luces. La pintura se desparrama hacia los cuatro puntos cardinales, impulsada por los gestos abarcadores del pensamiento.

Alvarado se inicia en el oficio en los años sesenta, en el taller de Alberto Dutary. Los estudios que realiza durante varios meses en Japón lo ponen en contacto con las ideas de vanguardia, sobre todo las que tienen que ver con la destrucción de la forma física en el arte. Su interés en la década siguiente se centra en la investigación de las imágenes múltiples y en la experimentación con el color: glorificación del silencio y de los procesos deductivos que conduce al rechazo del empirismo.

No obstante el carácter analítico de los trabajos de Alvarado, la idea plástica nunca se subordina a la integridad del discurso intelectual; por el contrario, el atractivo inmediato de su obra deriva, en gran medida, de la extroversión de las funciones sensoriales. En otras palabras, el desafío que nos proponen las *Manchas* o las *Tintas* –limitación extrema de las opciones, exploración de las correspondencias entre sistemas de referencia independientes, etc.– conduce invariablemente a una amplificación

de las tensiones metalingüísticas. Es el camino que emprende asimismo Coqui Calderón, cuando propone en los fragmentos de anatomía humana de las serigrafías y dibujos nuevos y violentos niveles aliterativos.

Esta reordenación de los planos comunicativos se lleva a cabo, en el caso de Calderón, mediante elegantes perinutaciones sintagmáticas. La actitud *Pop* le presta los elementos básicos para llevar a cabo esta operación, la que evoluciona de la estridencia agresiva de los verdes, azules y naranjas casi fosforescentes a la asexualidad cromática de los torsos: devaluación de la superficie, subordinación del color al dibujo, uso del aerógrafo para neutralizar las asociaciones subjetivas y simular la producción mecanizada, valoración de una temática deliberadamente banal. Al menos en términos conceptuales, Coqui Calderón es el punto de contacto entre el grupo de artistas panameños que alcanza su pleno desarrollo creativo en el lapso 1950-1970 y la más reciente promoción: Luis Aguilar Ponce, Teresa Icaza de Villalaz, Emilio Torres, Raúl Ceville, Antonio Madrid, Sheila Lichacz, Daniel Isaac, Nessim Bassan, Eduardo Pérez, David Solís, Octavio Toral, Luitgardo Broce, Brooke Alfaro y Olga Sinclair.

Sobre la nueva hornada recomendamos al lector consultar el inteligente análisis de Agustín Del Rosario: *Introducción a la Pintura Joven de Panamá: 1970-1976* que se incluye en el Tomo VII de la Biblioteca de la Cultura Panameña (pp.455-468).

Mención aparte merecen Ignacio Mallol y Mario Calvit, nacidos en 1923 y 1933, respectivamente, quienes reemprenden un fructífero ciclo pictórico en la última década. El primero de ellos, en palabras de Ricardo J. Bermúdez, plasma la vivencia de la patria panameña con un rigor más persistente que las fuerzas que impulsan al tiempo a alterar el semblante de las cosas; el segundo, en el visionario que inventa en el vacío las memorias del ayer.



Índice

Varios autores
PANAMÁ, SUS ETNIAS Y EL CANAL

1	Prólogo.
	George W. Westerman
11	LOS INMIGRANTES ANTILLANOS EN PANAMÁ
11	Introducción.
15	Antecedentes.
19	Primeros antillanos negros en el Istmo de Panamá.
29	La fuerza laboral.
33	Los empleos.
35	Los salarios.
43	La vivienda.
51	La educación en la Zona del Canal.
59	Religión.
65	Jubilaciones.
69	Repatriación.
77	Asimilación.
85	El trabajo organizado y sus representantes.
91	Reconocimiento por parte de la Zona del Canal.
	Horace Loftin
97	LA ECOLOGÍA EN LA ARQUEOLOGÍA Y ETNOHISTORIA DE PANAMÁ (1968).
99	Generalidades sobre ecología.
100	Características ecológicas mayores de Panamá.
102	El hombre en el ecosistema panameño.
105	Conclusión.

107	<p>C. D. Griswold M.D. LOS HABITANTES DEL ISTMO (1852).</p>
113	<p>Eleanor Y. Bell LAS RAZAS Y SUS MEZCLAS (1909).</p>
119	<p>Reina Torres de Araúz PANORAMA ACTUAL DE LAS CULTURAS INDÍGENAS PANAMEÑAS (1972).</p>
119	Indios Cuna.
125	Indios Chocoos.
128	Indios Guaymés.
132	Indios Bokotá.
135	Indios Teribes.
138	Bibliografía.
139	<p>Ramón A. Mon LA MIGRACIÓN CHINA EN PANAMÁ (UN RECUESTO HISTÓRICO).</p>
139	La construcción del Ferrocarril Transístmico (De 1850-1855).
142	El Trabajo del Canal Francés (De 1882 a 1889).
150	La Independencia de Panamá y la Construcción del Canal por los Estados Unidos de América (1904 a 1914).
165	De la II Guerra Mundial al presente.
169	El significado de inmigración China y sus repercusiones en el desarrollo de Panamá.
172	Conclusiones.
175	Bibliografía.
177	<p>Woodrow De Castro LOS JUDÍOS EN PANAMÁ. (1992)</p>
189	<p>Amelia de Pérez, Angeli Gandhi y Rosita Shahani EVOLUCIÓN HISTÓRICO-DEMOGRÁFICA DE LA COMUNIDAD HINDOSTANA DE PANAMÁ (1976).</p>

- 190 1. La primera inmigración de hindostanes a Panamá.
 191 2. La segunda inmigración de hindúes a Panamá.
 193 3. La tercera inmigración hindú a Panamá.
 198 1. Década del 20 y el 30.
 205 Desde la década del 50 al presente.
 208 Problemas iniciales de los inmigrantes.
 210 Intercambios mutuos.

Coralia Hassan de Llorente
**MANIFESTACIONES FOLKLÓRICAS DE LA LOTERÍA
 DE PANAMÁ**
 (1973)*

- 213 La lotería como institución hasta la actualidad.
 214 Incentivos que promueven al panameño a inversiones de lotería
 215 Aspectos Psico-Sociales.
 217 Proyecciones negativas del juego de lotería en la actitud del panameño.
 219 Creencias que promueven la búsqueda de ayudas e influencias externos para atraer la suerte.
 221 Consultas a adivinos o hechiceros.
 227 Adquisición de objetos y talismanes de la suerte.
 230 Consulta de la Ouija.
 231 Bibliografía.

Erick Wolfschoon
**LAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS
 EN PANAMÁ**

- 237 Palabras preliminares.
 241 Prólogo.
 245 *La Arquitectura*
 247 Arquitectura Colonial.
 253 Arquitectura Republicana.
 265 *El ballet y la danza*
 267 El ballet y la danza.
 283 *La música*
 285 La música.
 325 *La pintura y la escultura*



Biblioteca de la Nacionalidad

TÍTULOS DE ESTA COLECCIÓN



- **Apuntamientos históricos (1801-1840)**, Mariano Arosemena.
El Estado Federal de Panamá, Justo Arosemena.
- **Ensayos, documentos y discursos**, Eusebio A. Morales.
- **La décima y la copla en Panamá**, Manuel F. Zárate y Dora Pérez de Zárate.
- **El cuento en Panamá. Estudio, selección, bibliografía**, Rodrigo Miró.
Panamá: Cuentos escogidos, Franz García de Paredes (Compilador).
- **Vida del General Tomás Herrera**, Ricardo J. Alfaro.
- **La vida ejemplar de Justo Arosemena**, José Dolores Moscote y Enrique J. Arce.
- **Los sucesos del 9 de enero de 1964. Antecedentes históricos**, Varios autores.
- **Los Tratados entre Panamá y los Estados Unidos.**
- **Tradiciones y cantares de Panamá. Ensayo folklórico**, Narciso Garay.
Los instrumentos de la etnomúsica de Panamá, Gonzalo Brenes Candanedo.
- **Naturaleza y forma de lo panameño**, Isaías García.
Panameñismos, Baltasar Isaza Calderón.
Cuentos folklóricos de Panamá. Recogidos directamente del verbo popular, Mario Riera Pinilla.
- **Memorias de las campañas del Istmo 1900**, Belisario Porras.
- **Itinerario. Selección de discursos, ensayos y conferencias**, José Dolores Moscote.
Historia de la instrucción pública en Panamá, Octavio Méndez Pereira.
- **Raíces de la Independencia de Panamá**, Ernesto J. Castillero R.
Formas ideológicas de la nación panameña, Ricaurte Soler.
Papel histórico de los grupos humanos de Panamá, Hernán F. Porras.
- **Introducción al Compendio de historia de Panamá**, Carlos Manuel Gasteazoro.
Compendio de historia de Panamá, Juan B. Sosa y Enrique J. Arce.
- **La ciudad de Panamá**, Ángel Rubio.
- **Obras selectas**, Armando Fortune.

- **Panamá indígena**, Reina Torres de Araúz.
- **Veintiséis leyendas panameñas**, Sergio González Ruiz.
Tradiciones y leyendas panameñas, Luisita Aguilera P.
- **Itinerario de la poesía en Panamá (Tomos I y II)**, Rodrigo Miró.
- **Plenilunio**, Rogelio Sinán.
Luna verde, Joaquín Beleño C.
- **El desván**, Ramón H. Jurado.
Sin fecha fija, Isis Tejeira.
El último juego, Gloria Guardia.
- **La otra frontera**, César A. Candanedo.
El ahogado, Tristán Solarte.
- **Lucio Dante resucita**, Justo Arroyo.
Manosanta, Rafael Ruiloba.
- **Loma ardiente y vestida de sol**, Rafael L. Pernet y Morales.
Estación de navegantes, Dimas Lidio Pitty.
- **Arquitectura panameña. Descripción e historia**, Samuel A. Gutiérrez.
- **Panamá y los Estados Unidos (1903-1953)**, Ernesto Castellero Pimentel.
El Canal de Panamá. Un estudio en derecho internacional y diplomacia, Harmodio Arias M.
- **Tratado fatal! (tres ensayos y una demanda)**, Domingo H. Turner.
El pensamiento del General Omar Torrijos Herrera.
- **Tamiz de noviembre. Dos ensayos sobre la nación panameña**, Diógenes de la Rosa.
La jornada del día 3 de noviembre de 1903 y sus antecedentes, Ismael Ortega B.
La independencia del Istmo de Panamá. Sus antecedentes, sus causas y su justificación, Ramón M. Valdés.
- **El movimiento obrero en Panamá (1880-1914)**, Luis Navas.
Blázquez de Pedro y los orígenes del sindicalismo panameño, Hernando Franco Muñoz.
El Canal de Panamá y los trabajadores antillanos. Panamá 1920: cronología de una lucha, Gerardo Maloney.
- **Panamá, sus etnias y el Canal**, varios autores.
Las manifestaciones artísticas en Panamá. Estudio introductorio, Erik Wolfschoon.
- **El pensamiento de Carlos A. Mendoza**.
- **Relaciones entre Panamá y los Estados Unidos. Historia del canal interoceánico desde el siglo XVI hasta 1903 (Tomo I)**, Celestino Andrés Araúz y Patricia Pizzurno.



A los Mártires de enero de 1964,
como testimonio de lealtad a su legado
y de compromiso indolegable
con el destino soberano de la Patria.

