

**LA MUSICA**



# LA MUSICA

**D**EJANDO 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, quién 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 Victor 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

te, 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 *chantre* 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, valsos 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*, *Fantasia*, *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 merece las ejecutorias de Angel 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 vales 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 dramáticas, 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 Janowitz— y 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 inten-

sifica 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 "ô 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 *Fantasia 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,

Modérément animé



*mf*

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.



Viens mon beau chat sur mon Cœur armou-

This system contains the first two staves of the vocal entry. The vocal line begins with a half rest followed by the lyrics. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the right hand and chords in the left hand.



reux: Retiens les griffes de ta

This system contains the next two staves. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with some chords marked with a sharp sign.



Et lais-se-moi plon-

This system contains the final two staves. The vocal line concludes with the lyrics. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, ending with a final chord.

ger dans tes beaux yeux, Mêlés de métal et d'a-



ga - - - the



Lorsque mes doigts caressent à toi -



sur ta tête et ton dos élasti - que Et qu'il m'a même s'enivre du plaisir



Je vois ma  
De palper ton corps élec-tri-que

Je vois ma

Je vois ma  
femme en esprit  
Son regard  
comme le tiers

Lent

aimable bê-te  
Profond

Lent

pp estompé

Reprenez le Tempo 1<sup>o</sup>  
Reprenez le Tempo Coupe et fend comme un

Prend et foud

dard.

Et des pieds jus qu'à ta tête

Un air subtil, un dangereux parfum -

Na - - gent au tour de ton corps

brun

This is a handwritten musical score for a piece titled "brun". The score is written on two systems of staves. The first system consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), and a grand staff (treble and bass clefs). The second system also consists of a treble clef staff with the same key signature and time signature, and a grand staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The word "brun" is written in the first measure of the first system. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in the final measure of the second system.

**Narciso Garay**  
**LE CHAT**  
**Poema de Charles Baudelaire**

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 Filarmónico; 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 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 opera *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 un 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 ofreció 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, debe-*

*rían 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, sagrada 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 lo 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 enco-

---

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

nadas críticas, cada una de las cuales fue refutada implícitamente en los minuciosos informes que somete periódicamente al Secretario de Instrucción Pública. Desafortunadamente, desde 1912 al 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 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...*

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 Dominguez, 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 segundo 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, Okeh 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.

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

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.



de dos famosos temas jazzísticos: en *I Can't 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 Cafe Elite e inmediatamente lo atrae su capacidad de invención y facilidad melódica. El éxito resonante los 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 Wanee*, *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 intérprete 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 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 dobla 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 Greely 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 conti-

núa 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 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 acendrados 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 motivicos 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 Opera, del italiano Alfredo Graziani: seis meses después consigue ofrecer en el escenario del Teatro Nacional tres actos de *La Boheme*. 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 antes 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. Ingresa 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 plenamen-

te 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 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 violoncelo) 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 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 Orques-

ta 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 sentir las 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 el 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 Ruíz (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 Ruíz Vernacci (literatura), Humberto Vaccaro (acompañamiento). Se creó además una revista oficial de divulgación, *Armonía*, cuya responsabilidad editorial se encomienda a Luis Delgadillo y Enrique Ruíz 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 Opera *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 simé-

tricamente, el primer tema. El segundo tema, en 3/8, 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 rondo 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 segunda 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, yorelá, 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 Julian 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 mo-



vimientos 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 amaestrado por una danza galante. El *Andante quasi adagio*, de forma 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 *rondo*, con frecuentes cambios de tiempo entre 6/8, 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, *Sensemayá* (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 Grottesca, 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 re-composición 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 *ostinatti* 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 una renombre internacional; es ante todo dramáti-*

ca, 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*

*cuerdas 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 violín*



y orquesta. A salvo de todo dogmatismo, el compositor redefine sobre la partitura los términos de su orientación como artista. En otras palabras, aún dentro del estricto dodecafonismo del lenguaje técnico, el drama, la expresión tierna y los redobles de la percusión, están siempre al servicio de una idea musical muy lírica. Aquí, en el resonante *Allegro strepitoso*, en el *Lento* —que es como un nocturno racionalista— o en la continua invención rítmica del *Allegro vigoroso* que concluye la obra, nos encontramos a muchos mundos de distancia de la palabra flácida y axiomática de los primeros discípulos de los discípulos de Schoenberg.

Nuevamente recurre Cordero en el movimiento inicial de una obra grande, al planteamiento formal de la sonata. La segunda entrada del solista presenta el primer tema —en el cual se reiteran los intervalos de séptima tan característicos de las líneas melódicas de Cordero—, mientras que la flauta expone el segundo tema, una versión en retrógrado del primero. El desarrollo del *Allegro strepitoso* se produce a través de operaciones rítmicas y contrapuntísticas muy variadas. El segundo movimiento del *Concierto* es una lentísima decantación de sonoridades entre las que se oponen los registros agudos y graves de la orquesta —reducida a las dimensiones de un conjunto de cámara. El rondo *Allegro vigoroso* reclama con urgencia el virtuosismo del solista y de la orquesta a través de ominosos *ostinatti* que pasan de los timbales al violín, y viceversa —un cuasi recitativo en la mitad de este *finale* ofrece un paralelismo estructural al *scherzo* que interrumpe la melancolía del segundo movimiento.

Entre la Segunda y la Tercera Sinfonía, Cordero compone la *Sonata para violoncello* (1963). *La Sinfonía sobre Un Tema y Cinco variaciones* (1965) es estrenada en el tercer Festival Musical de Caracas, el 16 de mayo de 1966, por la Orquesta de 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, tímpanos, 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; *Rondo* (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; *Cantinelita 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 continua 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), Ema 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**



**C**UANDO 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 antropólogo 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 2,500 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 conocida 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 cermonial 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 de 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, amplificados por el contraste, un rostro adusto y la plenitud de los genitales. Afirmación del contorno. Se trata de una sociedad que ya alcanza a estraficar 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 zoología en punto de partida y de retorno de una tradición iconográfica. Aún 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 ceremonia-

les 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 encañamiento 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 semblanza 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 maestro 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 Presidente 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 numerosas 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 hiciéramos 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 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 ex-

presión 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 ciu-

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, trátese 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 pana-

meña —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 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— descar-

ga 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 ilación 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 contextos 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 ocre, 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 solo, 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 Herrrerabarría —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 *Cantoral 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 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 dejen 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 Herrerabarría 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 Espa-

ña. 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 Herrerabarría 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 Herrerabarría 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 su 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. Herrerabarría 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 subconciencia. 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 anábas* 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), *Cal-*

cinación (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 Herrerabarría 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 sarmientosos 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 Herrerabarría 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 nuestros 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 terrible de César Vallejo transforma los salones grises del *Hotel de Dios* en tribunal de iniquidades y el papel respira y se desgarrar 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 *hollow-*

men de la segunda posguerra. Y todo está plamado 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 clarosucos 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 excep-

ción 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 ajerita 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 re-ordenación de los planos comunicativos se lleva a cabo, en el caso de Calderón, mediante elegantes permutaciones 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.