



**UNIVERSIDAD DE PANAMÁ  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
ESCUELA DE ARTES VISUALES**

**ARTE Y REVOLUCIÓN: PINTURA MURAL  
DE LA DÉCADA DE 1970 EN PANAMÁ**

**Trabajo de Grado para optar por el título  
de Maestría en Artes Visuales con énfasis en  
Historia, Crítica y Teoría**

**Autora: Nuria B. Madrid Villanueva**

**Cédula de identidad: 8-366-88**

**Profesor asesor: Pedro Luis Prados**

**Panamá, octubre de 2013**

21 JUL 2014

## DEDICATORIA

*Dedico el esfuerzo puesto en la realización de este trabajo a mi hija, Laila Denisse Dos Santos Madrid.*

### **AGRADECIMIENTO**

*A los profesores asesores Magister Pedro Luis Prados y Magister Ariel Barría Alvarado, mi eterno agradecimiento por su apoyo y orientación en el desarrollo y conclusión de este trabajo.*

*De igual modo, agradezco a todos los artistas, que aportaron su granito de arena para completar la documentación relacionada con la historia de la pintura mural en Panamá en la década de 1970.*

**ÍNDICE**  
**ARTE Y REVOLUCIÓN: PINTURA MURAL**  
**DE LA DÉCADA DE 1970 EN PANAMÁ**

<b>Dedicatoria</b> .....	ii
<b>Agradecimiento</b> .....	iii
<b>Índice general</b> .....	iv
<b>Índice de imágenes</b> .....	v
<b>Resumen</b> .....	vii
<b>Abstract</b> .....	viii
<b>Introducción</b> .....	ix

**CAPÍTULO I: ANTECEDENTES DE LA PINTURA MURAL EN PANAMÁ**

1.1 Antecedentes.....	2
1.1.1 Período Colonial y Época Departamental de Panamá.....	4
1.1.2 La República. Primera mitad del siglo XX .....	15
1.1.3 Posguerra en América Latina y Panamá.....	45
1.1.4 El golpe militar de 1968 en Panamá .....	72

**CAPÍTULO II: LA PINTURA MURAL DE LA DÉCADA DE 1970 EN PANAMÁ**

2.1 Pretextos y contextos de la expresión artística en la época.....	82
2.2 Nombre sobresalientes en la plástica nacional de la década de 1970.....	84
2.3 Los propósitos del muralismo "revolucionario" panameño .....	101
2.4 El muralismo entrega el mensaje encomendado .....	107

### **CAPÍTULO III: PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS**

3.1. El arte panameño, un bien que representa un legado generacional .....	111
--	-----

3.2. El aporte del muralismo panameño al gran logro revolucionario .....	116
--	-----

<b>CONCLUSIONES</b> .....	120
---------------------------	-----

<b>RECOMENDACIONES</b> .....	126
------------------------------	-----

<b>ANEXOS: IMÁGENES</b> .....	128
-------------------------------	-----

1. Carlos Endara, tondo pintado por el artista.....	129
2. Carlos Endara y Epifanio Garay.....	130
3. Roberto Lewis. Plafon del Teatro Nacional.....	131
4. Roberto Lewis. Teatro Nacional.....	132
5. Palacio de Gobierno y Justicia.....	133
6. Sebastián Villalaz. Retrato de Tomás Arias.....	134
7. William B. Van Ingen.....	135
8. William B. Van Ingen.....	136
9. Roberto Lewis. Presidencia de la República.....	137
10. Roberto Lewis. Presidencia de la República.....	138
11. Roberto Lewis. Presidencia de la República.....	139
12. Roberto Lewis. Normal Juan D. Arosemena. ....	140
13. Humberto Ivaldi.....	141
14. Lilian Brulc. Iglesia Cristo Redentor.....	142
15. Lilian Brulc. Iglesia Cristo Redentor.....	143
16. Lilian Brulc. Iglesia Cristo Redentor.....	144
17. Adolfo Villalaz Pérez. Universidad de Panamá.....	145
18. Ciro Oduber y Roser Muntañola de Oduber. City Bank Panamá.....	146
19. Guillermo Trujillo.....	147
20. Amalia Rossi de Jeanine.....	148
21. Juan Bautista Jeanine.....	149
22. Juan Bautista Jeanine.....	150
23. Ciro Oduber.....	151

24.	Ciro Oduber.....	152
25.	Carlos González Palomino.....	153
26.	Guillermo Mora Noli.....	154
27.	Luis Aguilar Olaciregui.....	155
28.	Aristides Ureñas Ramos.....	156
29.	Francisco Changmarín.....	157
30.	Victor Bruce.....	158
31.	Pintura Popular.....	159
32.	Adriano Herrerbarría.....	160
33.	Carlos Páez Vilaró.....	161
34.	Ignacio y Virgilio Ortega Santizo.....	162
35.	Ignacio y Virgilio Ortega Santizo.....	163
36.	Ignacio y Virgilio Ortega Santizo. ....	164
37.	Ignacio y Virgilio Ortega Santizo. ....	165
38.	Ignacio y Virgilio Ortega Santizo. ....	166
39.	Ignacio y Virgilio Ortega Santizo. ....	167
40.	Ignacio y Virgilio Ortega Santizo. ....	168
41.	Ignacio y Virgilio Ortega Santizo. ....	169
42.	Brigada Felicia Santizo. ....	170
43.	Brigada Felicia Santizo. ....	171
44.	Brigada Felicia Santizo.....	172
45.	Brigada Felicia Santizo.....	173
46.	Brigada Felicia Santizo.....	174
47.	Brigada Felicia Santizo.....	175
48.	Brigada Felicia Santizo.....	176
49.	Brigada Felicia Santizo.....	177
50.	Brigada Felicia Santizo.....	178
51.	Brigada Felicia Santizo.....	179
52.	Brigada Felicia Santizo.....	180
	<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>181</b>

## **Resumen**

El presente trabajo es una aproximación al estudio del desarrollo de la pintura mural en Panamá, entre los años 1970 y 1977. Este periodo, en particular, se caracterizó por la gran efervescencia política, social y económica, generada por las negociaciones llevadas adelante por el gobierno militar, liderado por el general Omar Torrijos, con el fin de alcanzar un nuevo tratado con Estados Unidos sobre el canal interoceánico, que reemplazara el de 1903 (Tratado Hay-Bunau Varilla) y extinguiera la existencia de la entidad denominada "Zona del Canal", administrada por el gobierno estadounidense, básicamente según los términos del acuerdo de inicios de la República.

La firma de los tratados Torrijos Carter puede considerarse como el punto culminante de una lucha generacional que llevó al pueblo panameño a retomar su soberanía sobre todo el territorio nacional. Fueron diversos los actores que permitieron ese logro. Uno de esos protagonistas fue la gestión cultural que se desarrolló, bajo orientación del Estado Panameño, a lo largo de la década de 1970, con el que se mantuvo despierto el nacionalismo en que se sustentó la lucha por la soberanía en el área canalera.

El muralismo ocupó primeros lugares como complemento de un arte más cercano a las masas, capaz de transmitir con eficacia el sentimiento nacionalista en boga. Pese a tan honroso papel, son pocos los documentos que dan fe del rol que le correspondió al muralismo en esa época de luchas.

Para alcanzar nuestro fin, tenemos el objetivo de organizar la historia de la pintura mural en Panamá durante la década de 1970, para así rescatarla y llevarla al conocimiento de las nuevas generaciones. Al mismo tiempo, valorar los pintores muralistas y analizar los antecedentes y el aporte histórico de la producción muralista en Panamá en esa década de 1970, en cuanto a su papel como parte de las acciones para recuperar la soberanía en la Zona del Canal.

**Palabras claves:** *Panamá, pintura, muralismo, soberanía, revolución*

## ABSTRACT

The present work is an approach to the study of the development of mural painting in Panama, between 1970 and 1977. This period, in particular, was characterized by great political turmoil, social and economic, generated by the negotiations carried out by the military government led by General Omar Torrijos, in order to reach a new agreement with the United States over the canal oceanic , to replace the 1903 ( Hay- Bunau Varilla Treaty ) and extinguished the existence of the entity called " Canal Zone " , administered by the U.S. government , basically under the terms of the agreement at the beginning of the Republic.

The signing of the Torrijos Carter can be seen as the climax of a generational struggle that led to the Panamanian people to regain sovereignty over the entire national territory . Actors were different to that achievement. One of those players was cultural management was developed , under the guidance of the Panamanian State, throughout the 1970s, with whom he stayed awake nationalism that underpinned the struggle for sovereignty in the Canal area .

The mural took first places in addition to an art closer to the masses, able to effectively convey nationalist sentiment in vogue. Despite such an honorable role, few documents attest to the role that corresponded to the mural at the time of struggle .

To achieve our goal, we aim to organize the history of the mural in Panama during the 1970s in order to rescue her and take her to the knowledge of the younger generation. At the same time , more mural painters assess and analyze the background and historical contribution muralist production in Panama in the 1970s, in their role as part of efforts to regain sovereignty over the Canal Zone .

Keywords : Panama , painting, mural

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es una aproximación al estudio del desarrollo de la pintura mural en Panamá, entre los años 1970 y 1977. Este periodo, en particular, se caracterizó por la gran efervescencia política, social y económica, generada por las negociaciones llevadas adelante por el gobierno militar, liderado por el general Omar Torrijos, con el fin de alcanzar un nuevo tratado con Estados Unidos sobre el canal interoceánico, que reemplazara el de 1903 (Tratado Hay-Bunau Varilla) y extinguiera la existencia de la entidad denominada “Zona del Canal”, administrada por el gobierno estadounidense, básicamente según los términos del acuerdo de inicios de la República.

Es importante señalar que aquel tratado mereció desde su firma un sostenido rechazo por parte de la nación panameña, evidenciado de manera explícita en distintas acciones, incluyendo las expresiones culturales de todo tipo.

A propósito, para contextualizar el segmento temporal de este estudio, tenemos que realizar primero un recuento histórico que nos explique lo que representa la pintura mural en el desenvolvimiento de la cultura humana.

Entendemos el concepto *pintura mural* como la representación gráfica que, mediante distintas técnicas, se implanta sobre una pared o muro (de allí el término *mural*), generalmente con fines artísticos, decorativos o testimoniales. Este tipo de imágenes toma en cuenta, y en ocasiones se adapta con carácter complementario, al espacio o cuerpo arquitectónico del que es parte.

Un antecedente lejano de la pintura mural podría hallarse en las figuras rupestres de la antigüedad, impresas por manos primitivas sobre las paredes

rocosas de cuevas o abrigos pétreos. Ese conjunto de formas gráficas hoy se interpreta como la descripción pictórica del mundo que rodeaba a aquellos primeros hombres.

Por tales razones podemos decir que la pintura mural, además de relacionarse con el inmueble en el que se imprime, también procura darle sentido y significación al espacio ocupado. Ambas características serían entonces fundamentales para una cabal definición de pintura mural.

En el caso panameño, ubicar los antecedentes de la práctica del muralismo en la época precolombina (antes de 1501, que es la fecha que marca la primera presencia española en las costas del país) no es una tarea que parezca factible a la luz de las investigaciones realizadas hasta el momento, dado que no se han descubierto vestigios de murales en nuestro arte prehispánico, como sí ocurrió en el caso de México, con los célebres murales del Templo de los Tigres, en Chichén Itzá, por ejemplo.

En el istmo de Panamá, en cambio, son bien conocidos los diseños simbólicos grabados en rocas, o petroglifos, dispersos tanto en la región oriental como en las faldas del volcán Barú, en Chiriquí; o bien los del Valle de Antón, en la provincia de Coclé, manifestaciones consideradas individuales, en las que aún se intenta determinar los contenidos concretos del mensaje que expresaban, si es que eran mensajes, o el sentido que se les daba dentro de las culturas nativas.

En la época colonial (hasta el año 1821, cuando se declara la independencia de Panamá de España y la consecuente anexión a la Gran Colombia) tampoco se encuentran ejemplos de producción muralista dignos de destacarse.

Debemos llegar hasta la etapa departamental del Istmo (entre 1821 y 1903, con la separación de Panamá de Colombia) para identificar los primeros antecedentes concretos del muralismo. En este lapso se destacan pintores como Epifanio Garay (1849-1903) y Carlos Endara (1867-1954), vinculados a esas primeras muestras. Una fotografía de finales del siglo XIX, tomada en el primer estudio y taller de ambos artistas, permite apreciar una pintura mural en el cielo raso de aquel primer estudio de pintura y fotografía de la ciudad, como probable indicio de que la práctica muralista, a fines del siglo XIX, constituía un medio para decorar interiores de residencias privadas.

Iniciado el siglo XX, y con el advenimiento de la nueva República, la pintura mural va adquiriendo relevancia, y sus manifestaciones son consideradas como expresión artística. En este punto es preciso aclarar que la pintura sobre muro, pintura húmeda, no se desarrolló como tal en nuestro país en la primera mitad del siglo XX. La técnica empleada en esa época era la de *marouflé*, en la que el artista pintaba una tela y esta era pegada luego al muro.

Por esa razón, y para ser precisos, debemos referirnos en esa primera mitad del siglo XX panameño a una pintura tipo mural, de grandes dimensiones.

Expuesto lo anterior, encontramos entre los principales representantes de la época a don Roberto Lewis (1874-1949), el artista italiano Enrico Corrado (1864-1956), a quienes le siguen William B. Van Ingen (1858-1955), Dióscoro Brugiati (1894-1977), Humberto Ivaldi (1909-1947).

A partir de los años 60 descuellos una nueva generación de artistas que, como panameños o como artistas que plasmaron aquí su obra, vino a renovar

nuestro panorama artístico, entre los que sobresalen Ciro Oduber (1921-2000), Rosa Montañola de Oduber (1928), Alfredo Sinclair (1915), Juan Bautista Jeanine (1932-1982) Amalia Rosi (1926-1974), Lillian Brulc (1924-2012), entre otros.

Al entrar en su declive temporal el siglo XX, un conjunto de cambios profundos modifican los elementos y los referentes pictóricos de manera local y global. Por un lado, aparecen nuevas herramientas derivadas del desarrollo industrial y tecnológico, permitiendo nuevas formas de expresar el arte, y en el contexto de la pintura mural, esta acogerá esos avances. Por otro lado, un conglomerado de conflictos políticos y sociales va diseminándose por el mundo, como consecuencia de las formas de pensamiento surgidas con la posguerra y de los escenarios políticos en que se incubaban las nuevas ideas. La pintura mural, en general, recibe esas influencias y en no pocas ocasiones se toma en vocera de dichos movimientos, por lo que el arte muralista que apreciamos en la década del 70 a menudo estará íntimamente ligado con las manifestaciones sociales vigentes en aquellos años.

En Panamá no es distinto, al contrario, aquí se realza el fenómeno, pues el muralismo adquiere rasgos casi que protagónicos en la lucha social, que en este caso está orientada por el gobierno de Torrijos hacia una meta común, la tan anhelada recuperación de la soberanía sobre el territorio de la Zona del Canal. El mural se ofrece, desde parques, vías, puentes, instituciones, como vitrina oficial de la decisión de un pueblo de acompañar al régimen en ese camino de la reivindicación territorial.

Durante esta época sobresalen como artistas representativos del muralismo Carlos González Palomino (1943-2013), José Guillermo Mora Noli (1923-1981) así como los hermanos Virgilio y Cáncer Ortega Santizo, y realizan aportes José Guillermo Mora Noli y Guillermo Trujillo.

De manera paradójica, el alcance de la gran meta nacional marca a la vez el final de este período; cuando en septiembre de 1977 se firman en Washington los tratados Torrijos Carter, se pone fin a una época de mucha efervescencia para el mural como expresión del arte istmeño.

Sabemos que el arte no puede sustraerse de la realidad social y política; sin embargo, habría que preguntarse en qué medida esa realidad puede llegar a convertirse en determinante del arte.

Si nos situamos en el Panamá de la década de 1970, encontramos una situación política *sui generis*, lo que lleva a preguntar cómo incide esa situación en el desarrollo de las artes, específicamente en la pintura mural, porque hay la probabilidad de que el contexto al que nos referimos dé lugar a una forma de arte al servicio de la revolución o de un "arte revolucionario".

En caso de ser esto posible, ¿cuán revolucionario puede llegar a ser ese arte? ¿Pueden reflejarse, de modo genuino, los valores de la revolución en la pintura mural de la época? Y, en consecuencia, ¿puede una manifestación artística ser revolucionaria sin dejar de ser artística?

No puede perderse de vista que la firma de los tratados Torrijos Carter puede considerarse como el punto culminante de una lucha generacional que llevó al pueblo panameño a retomar su soberanía sobre todo el territorio nacional. Junto a

la entrega de la vía acuática y las instalaciones que durante casi todo el siglo XX constituyeron la Zona del Canal, la gesta, con los pormenores que le dieron forma, es un hecho histórico sin parangones en la etapa Republicana panameña, y su concreción marca un antes y un después para el país en diversos sentidos.

No obstante, la multiplicidad de actores que permitieron ese logro pierde consistencia ante el portentoso hecho, que ahora parece ser visto como una consecuencia natural del devenir histórico nacional.

Uno de esos protagonistas fue la gestión cultural que se desarrolló, bajo orientación del Estado Panameño, a lo largo de la década de 1970, sobre la cual se instituyó el quehacer artístico y cultural del país, con el que se mantuvo despierto y bullente el nacionalismo en que se sustentó la lucha por la soberanía en el área canalera.

Y como parte de esa gestión cultural, el muralismo ocupó primeros lugares como complemento de un arte más cercano a las masas, capaz de transmitir con eficacia el sentimiento nacionalista en boga. Pese a tan honroso papel, al consultar sobre el asunto, sin importar que se trate de una historia reciente, son pocos los documentos que dan fe del rol que le correspondió al arte en general, y al muralismo específicamente, en esa época de luchas.

A quien desee analizar de manera documental el periodo en mención, encontrará que los centros de educación superior, o las instituciones llamadas a hacerlo, no cuentan con documentación sistematizada alusiva. Por tal razón, para el interesado resulta obligatorio acudir a textos dispersos en periódicos, revistas, trabajos de grado, con los cuales se pueda ir hilando el desarrollo artístico y

cultural de los años 70, hasta dar con una visión comprensiva de la etapa, que recoja los aportes que el muralismo significa, además de la reconquista de la soberanía, en el fortalecimiento de nuestra cultura e identidad.

Esa ausencia de un cuerpo documental organizado sobre el tema demuestra la pertinencia del presente Proyecto de Tesis, que se propone encontrar una vía para rescatar las producciones artísticas así como las reseñas de sus artífices, de los que hicieron posible que las artes visuales se desarrollaran en esa etapa como un lenguaje capaz de potenciar el sentimiento nacionalista que habría de llevar al pueblo panameño a la firma de los tratados Torrijos- Carter en 1977 y a la obtención de la soberanía plena en 1999, luego de casi un siglo de disconformidad con la presencia extranjera sobre nuestro suelo.

Para alcanzar nuestro fin, tenemos el objetivo de organizar la historia de la pintura mural en Panamá durante la década de 1970, para así rescatarla y llevarla al conocimiento de las nuevas generaciones. Al mismo tiempo, valorar los pintores muralistas más destacados durante la década de 1970 en Panamá; así como analizar los antecedentes y el aporte histórico de la producción muralista en Panamá en la década de 1970, en cuanto a su papel como parte de las acciones para recuperar la soberanía en la Zona del Canal.

Para el estudio que proponemos, vamos a circunscribirnos al marco de la pintura mural en la ciudad de Panamá., y se realizará el estudio en el periodo comprendido entre los años 1970 y 1977. De igual forma, el estudio se limitará a la ciudad de Panamá. siendo esta la que mejor representa el tema de la pintura

mural, por contar con los centros de formación y los espacios de exposición inherentes a este tipo de actividad artística.

**CAPÍTULO I**

**ANTECEDENTES DE LA PINTURA MURAL EN PANAMÁ**

### **1.1 Antecedentes**

La pintura mural es considerada una de las expresiones de arte más antiguas que se conocen, permitiéndonos remontarnos a manifestaciones del Neolítico en culturas de África, Asia Europa y América, con un género de artes visuales que precede a las características que se le reconocen al muralismo en la actualidad. En aquellos bocetos rupestres, que sirven como testimonio de los problemas existenciales del hombre y su relación con el entorno, se halla el germen de la pintura artística, y en particular del muralismo.

En América Latina encontramos ejemplos relevantes de esta manifestación en el arte precolombino mexicano, sobre todo en la época clásica cultural de Cholula, ciudad sagrada que floreció desde el siglo IV, al igual que en la cultura del Segundo Imperio Maya (1200 d.C.), una de las más refinadas y avanzadas de América.

De manera semejante, las pinturas que adoman el sitio arqueológico Bonampak (siglos VII-VII d. C.), en Chiapas, México, son un extraordinario ejemplo de composición y realismo, que se ajustan bien a nuestra idea occidental de fresco mural.

Sin embargo, a diferencia de las regiones mesoamericanas, en Panamá no han sido encontrados vestigios de pintura mural del período precolombino. Hay varias razones que explican esta diferencia: hasta donde se conoce, los aborígenes del istmo panameño no desarrollaron centros urbanos importantes; sobresalen, eso sí, sus sitios ceremoniales, como el del Caño, en las provincias centrales y el de Barriles, en la región chincana, cuyas muestras han surgido a

raíz de trabajos arqueológicos importantes, pero en las que no se cuentan evidencias de pintura mural, aunque sí es abundante la pintura polícroma en la cerámica de Sitio Conte, Parita y Tonosí.

Por otro lado, la información acerca de la arquitectura precolombina con la que contamos es escasa y presenta numerosas lagunas. Armar esta faceta de nuestra historia cultural y artística es una tarea pendiente, porque con ella se contribuiría de modo notable al fortalecimiento de nuestra identidad nacional.

Ahora bien, es importante destacar que en nuestro país sí existen vestigios de murales tallados o dibujados en piedra, en los que pueden percibirse diseños lineales, geométricos y semifigurativos. Estos petroglifos son considerados hoy como monumentos nacionales, a través de la Ley No. 17 de 10 de abril de 2002, promovida en su momento por la doctora Luz Graciela Joly.

Algunas de estos petroglifos pueden apreciarse esparcidos en diversos puntos de la provincia de Chiriquí (alrededores del volcán Barú, Caldera, Nancito). De ello encontramos referencias en los trabajos realizados por Brizuela (2006)<sup>1</sup>

También en el área de la provincia de Coclé, particularmente en el Valle de Antón, encontramos una roca monumental en la que se puede observar, en una superficie de unos 30 metros cuadrados, complicados dibujos abstractos y semifigurativos en bajo relieve, que reciben muy variadas y distintas interpretaciones, casi siempre apoyadas en la tradición oral.

---

<sup>1</sup> Brizuela, C. Álvaro M. "Informe preliminar de Proyecto de Registro de Petroglifos en Volcán, Chiriquí". Inédito. Presentado al SENACYT y a la DNPH-INAC, 2006. Panamá; Brizuela Casimir, Álvaro M., Harte, Neville A. 1961. Petroglyphs of Panama, an introductory study, entre otros.

### 1.1.1 Período Colonial y Época Departamental de Panamá

No es hasta el período colonial, comprendido entre los siglos XVI al XVIII, y en las dos primeras décadas del siglo XIX, cuando encontraremos los primeros antecedentes de la pintura mural, como tal, en nuestro país.

Tengamos presente que la conquista y consecuente colonización española de América se inicia en el siglo XVI. En 1519 se fundan las ciudades de Panamá y Natá de los Caballeros, dos puntos de partida que fueron claves para la conquista de Sudamérica y América Central, acentuándose así la presencia española en el Nuevo Mundo.

A la par de la conquista, una sostenida labor evangélica promovió de múltiples maneras el afianzamiento del catolicismo en los pueblos y territorios ocupados. A propósito, José Mariátegui llamaba a la conquista una "cruzada [...] empresa esencialmente militar y religiosa"<sup>2</sup>, y aparte de esa relación, debemos tener en cuenta que bien podría afirmarse que, entre aquellos conquistadores, los religiosos constituían la avanzada española más formada intelectualmente.

De esa manera, no es difícil entender que el arte, durante este periodo, se concebía a través de la óptica de la Iglesia Católica, y por lo tanto se realizaba y fomentaba como parte del servicio del culto en las iglesias y conventos, siendo una manera de fomentar los principios de la fe en aquellos pueblos del istmo.

---

<sup>2</sup> Mariátegui, José. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Fundación Biblioteca Ayacucho, Perú, 1979. P. 110

Para utilizar las palabras del historiador dominicano Emilio Rodríguez Demorizi, era "arte puesto al servicio de Dios"<sup>3</sup>, y de esa manera habrá de caracterizarse el desarrollo de estas expresiones en la América india.

Por su situación geográfica y la coyuntura política, Panamá se convirtió muy temprano en una ciudad cosmopolita, comercialmente activa, con las características de una gran metrópoli, con su Audiencia e instituciones reales y una clase social acostumbrada a lujos y refinamientos. Esto lo podemos verificar en las investigaciones recientes del historiador panameño Alfredo Castillero Calvo, expuestas en su libro *Sociedad Economía y Cultura Material*,<sup>4</sup> el que nos permite adentrarnos en la fisonomía social de la antigua ciudad de Panamá.

De acuerdo con Castillero, para 1615 vivían en Panamá vecinos con más de medio centenar de pinturas en sus casas. En la década de 1780 (en cinco años investigados, solamente) se importaron cerca de 350 lienzos al óleo y cuadros de pinturas, además de una gran cantidad de nacimientos, manos, rostros y cabezas para la imaginería religiosa, lo que indica que este tipo de obras eran muy apreciadas como expresiones de arte y, sin dudas, como sustento de la religiosidad de la época también.

Es natural que en Panamá se reprodujeran las costumbres en boga en Europa, porque se trataba de ciudadanos con vínculos fuertes con aquel continente, y de esa manera no solo ostentaban su relación sino que exponían

---

<sup>3</sup> Rodríguez Demorizi, Emilio. *España y los comienzos de la pintura y la escultura en América*. Gráficas Reunidas, Madrid, 1966. P. 123

<sup>4</sup> Castillero Calvo, Alfredo. *Sociedad, economía y cultura material: historia urbana de Panamá la Vieja*. Panamá, Patronato de Panamá Viejo, Imprenta Alloni, 2006. P. 380

anté la faz pública su acomodada situación económica, que era a la vez requisito fundamental para disfrutar de una mejor condición social.

Así pues, igual que en la Europa del siglo XVII, en Panamá se imponía la costumbre de adomar las casas de los ricos con cuadros, colgaduras y tapices. Y como prueba, Castellero nos describe la casa de Juan Pérez de Lezcano, en la que podía uno encontrar colgados de la pared hasta 57 lienzos al óleo, grabados y mapas. Se sabe, por Exquemeling, quien llegó con el pirata Morgan a Panamá, en 1671, "que todas las casas de esta ciudad... estaban ricamente adornadas por dentro, especialmente con cuadros y pinturas".<sup>5</sup> En cuanto al tema del decorado de las viviendas privadas, el historiógrafo nos informa que "en el último cuarto del siglo XVIII, existía la vieja costumbre de decorar las paredes con lienzos, láminas, cuadros y pinturas generalmente con temas religiosos o bien con "países" [paisajes]. Así lo evidencian los inventarios domésticos conservados y sobre todo la abundante importación de estas obras a Panamá, desde Quito y de los valles de la costa peruana, según se observa en los registros de embarque de la segunda mitad del siglo XVIII. Para ello baste revisar las cuentas de almojarifazgos, único período conocido que trae la descripción de cada artículo, con su procedencia y precio".<sup>6</sup>

No solo en la casa de los principales se exponían estas manifestaciones; también en las iglesias, conventos, ermitas y en las cofradías de Panamá la costumbre era decorarlas con pinturas, retablos y esculturas. El profesor Oscar

---

<sup>5</sup> Ibidem. P. 381

<sup>6</sup> Ibidem. P. 384

Velarde, en su libro *El arte religioso colonial en Panamá*<sup>7</sup>, relata que en los primeros años del siglo XVII se encuentran obras pictóricas de Fernando de Rivera (1591-1646), nacido en Panamá, quien ingresaría posteriormente en la Compañía de Jesús, en Quito, Ecuador, en 1622. Dentro de la Compañía adoptó el nombre de hermano Hernando de la Cruz, y dirigió una escuela de pintura, creando una gran cantidad de lienzos para ornamentar la Iglesia de la Compañía de Quito, entre las que sobresalen un Cristo atado a la columna, el retrato de San Ignacio y los cuadros del Infierno y la Resurrección.

En el libro *Antología de la Ciudad de Panamá*, de Reina Torres de Araúz, aparece un artículo con el subtítulo: "El precursor de la fundación de la nueva Panamá fue un portugués", escrito por don Juan Antonio Susto, en el que hace referencia al hermano Gonzalo de la Madre de Dios, un ermitaño portugués que llegó al Istmo en 1669, y quien pronosticó la destrucción de la antigua ciudad de Panamá. El religioso, para patentizar su visión, hizo pintar un cuadro, en el cual representó la gloria, el purgatorio, el infierno y el mundo, y en este a la ciudad de Panamá, presa de un voraz incendio, con los ingleses en el papel de enemigos vestidos de demonios, danzando llenos de júbilo en torno a las llamas. Este cuadro fue colocado en el Convento de San Francisco. Finalmente el Hermano Gonzalo abandonó Panamá, en marzo de 1670.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Velarde, Oscar, en su libro *El arte religioso colonial en Panamá. Colección El hombre y su cultura, Panamá, 1990. P. 16*

<sup>8</sup> Torres de Araúz, Reina. *Antología de la Ciudad de Panamá. Panamá, INAC, 1978. Colección Patrimonio Histórico. Tomo I, pp. 109.*

Alfredo Castellero Calvo también hace mención de esta expresión pictórica, describiéndola “como una obra moralista que tenía como objetivo, sacudir las conciencias con el temor al fuego eterno [y luego colgada] sobre el dintel de una puerta del convento de los franciscanos, donde los feligreses podían contemplarlo horrorizados por su inquietante mensaje”.

El ya citado Oscar Velarde, en el ensayo *Los retablos coloniales de Panamá*, hace mención de una gran pintura al óleo de la Asunción de la Virgen, de 1.92 metros de ancho por 3 metros de alto, ubicada en el retablo mayor de la Catedral de Panamá, construido en 1671 a un costo de \$7000 pesos por el Obispo Manuel Joaquín González de Acuña compuesto por tres cuerpos y tres calles.<sup>9</sup>

No puede dejar de mencionarse, en el período colonial, a la iglesia de San Francisco de la Montaña, en Veraguas, conocida por su riqueza interior, en la que destacaban nueve retablos, construidos posiblemente en el tercer cuarto del siglo XVIII, y que resultan vivos ejemplos de la rica policromía del barroco popular panameño (rojo, amarillo y azul).

El 28 de noviembre de 1821, Panamá declara su independencia de España, acontecimiento que evoluciona y concluye de manera relativamente pacífica. El Acta de Independencia que rubrica el hecho constaba de doce artículos; en el primero se declaraba la separación y en el segundo se anunciaba la adhesión del istmo a la República de Colombia, (la Gran Colombia de Bolívar). Esa nueva etapa que se inaugura, la Departamental, configuró los rasgos de un sentimiento patriótico que se extendería a lo largo de todo el siglo XIX y el siguiente, con la

---

<sup>9</sup> Velarde, *Ibidem*. P. 19

concreción de un nacionalismo cuyo rol resultaría axial en la vida de los panameños. Así lo atestiguan no solo los diversos intentos de independencia que se suceden en el término, sino también propuestas medulares, como el federalismo de don Justo Arosemena, expuesto en 1855 en la obra *Estado Federal de Panamá*, en el que si bien Arosemena no emplea la palabra *independencia*, "mostró evidencias de un patriotismo y defensa de los intereses de Panamá".<sup>10</sup>

La situación geográfica del país vuelve a poner a Panamá en el punto de convergencia de pueblos y culturas, por las necesidades logísticas derivadas del descubrimiento de las minas de oro de California, y por las obras del ferrocarril transístmico y más adelante por las del canal interoceánico francés.

El paso de tantos extranjeros por Panamá, en particular estadounidenses, trajo continuos enfrentamientos con ciudadanos y autoridades locales. Uno de estos choques ocurrió el 18 de mayo de 1850, cuando varios norteamericanos secuestraron y torturaron a un humilde vendedor de periódicos, acusándolo de haber cometido un hurto, causando una revuelta ciudadana.

También fue relevante, durante esos años, el denominado Incidente de la Tajada de Sandía, escenificado el 15 de abril de 1856 a raíz de la negativa de un viajero a pagar el costo de una rebanada de la fruta a un vendedor local, tras lo cual se produjeron violentos disturbios que dejaron muertos y heridos de una y

---

<sup>10</sup> Moisés Chong. *Idea de la nacionalidad panameña en el siglo XIX*. Revista Cultural Lotería, mayo 1970. pp. 3-20.

otra nación, y un diferendo que hubo de ser resuelto por ambos gobiernos, llevando Panamá la peor parte, como muestra de su vulnerabilidad.

Con la apertura de la vía férrea que conectaba el Atlántico con el Pacífico (1855), y los inicios de las obras Canal por Francia (1877), los gustos y costumbres de los panameños se transforman, al verse favorecida su economía, lo que conduce a que, en el último cuarto del siglo diecinueve, la ciudad de Panamá experimente una metamorfosis en el área de intramuros, con el vertiginoso incremento de la población durante ese periodo, a consecuencia de los trabajos del canal.

Surgen así barrios marginales, y las diferentes etnias que convivían en la ciudad se dividieron el espacio urbano, quedando los chinos ubicados al oeste de la plaza de Santa Ana, cerca del Mercado Municipal y avenida Norte. Los de ascendencia afroantillana van a concentrarse en los barrios de Calidonia, Guachapalí y posteriormente en El Marañón.

De igual manera, la estructura urbana sufre cambios importantes. Damaris Díaz Szmimov, en su libro *Génesis de la ciudad Republicana*<sup>11</sup>, comenta el notable desarrollo urbanístico de la ciudad, con la construcción de un Mercado Público (1877), un cementerio con bóvedas (1884), la fundación del Cuerpo de Bomberos (1887), el servicio de alumbrado eléctrico (1888), el inicio de operaciones del tranvía (1896), a pesar de las notorias deficiencias en cuanto a

---

<sup>11</sup> Díaz Szmimov, Damaris. *Génesis de la ciudad Republicana*. Colección Agenda del centenario. Panamá, Universidad de Panamá, Vicerrectoría de Extensión, 2001. P. 27

salubridad e higiene que se venían sufriendo, y que recibe paliativos a partir de 1896, cuando inicia la construcción del alcantarillado y el acueducto de la ciudad.

El esmero en establecer los detalles contextuales del periodo es para explicar el momento en que surgen dos connotados artistas de la plástica en Panamá, uno de ellos de origen colombiano, don Epifanio Garay (1849-1903), y el otro de origen ecuatoriano, don Carlos Endara (1865-1954), cuyos nombres caracterizarán esos años de profundos cambios.

A don Epifanio Julián Garay Caicedo se le considera el mejor retratista de su país. Hombre de una enorme sensibilidad e impresionante y polifacética creatividad, destacó además como cantante de ópera y cronista de arte. En 1870 Garay se traslada a Panamá, contratado para pintar los retratos de los gobernantes del Istmo desde 1855, los que reposan en el Salón Amarillo de la Presidencia de la República de Panamá. Dos años después contrajo matrimonio con la panameña Mercedes Díaz Remón, relación de la que nacieron sus dos hijos: Nicole, pianista y compositora, y Narciso, violinista, escritor e investigador de la música y el folclor panameños.

Garay viajó a estudiar pintura en Europa, con una beca oficial (1882), en la Academia Julien de París, los que se vieron interrumpidos a raíz de la guerra civil de 1885, que lo obligó a regresar a Bogotá. En París recibió clases del célebre pintor Adolphe William Bouguereau (1825-1905), y también recibió cátedra de maestros como Boulanger, Constant y León Bonnat.

Según Pedro Prados, don Epifanio Garay puede ser considerado “el gran precursor del movimiento plástico en Panamá y el generador entre la juventud de

su época de una auténtica preocupación por las manifestaciones artísticas en especial la pintura".<sup>12</sup>

Garay fue nombrado por el presidente Rafael Núñez para dirigir, entre 1889 y 1892, la Escuela de Bellas Artes de Cartagena. Luego, en Bogotá, 1898, fue nombrado director de la Escuela Nacional de Bellas Artes donde impulsó a los artistas de provincias y promovió los estudios artísticos, otorgando becas para estudiantes de bajos recursos económicos.

Sus obras pictóricas no fueron ajenas a la polémica; algunas veces se le criticó por el modo en que pintaba sus cuadros de temas religiosos, o bien por haber sido el autor de una obra que contiene quizás el único desnudo de la pintura colombiana del siglo XIX: "La mujer del levita de los montes de Efraín", e incluso por haber sido acusado de emplear la fotografía como soporte de sus retratos. Nada de esto alcanzó a empañar su gran renombre y su talento, reconocido hasta el presente.

Por otro lado, Carlos Endara, pintor y fotógrafo, arribó a Panamá en 1887, procedente de la ciudad de Ibarra, en Ecuador, país en el que había realizado sus estudios de dibujo y pintura en la Academia de Bellas Artes y en la Escuela de Pintura, en Quito.

Atraído por las oportunidades de trabajo brindadas por la construcción del canal interoceánico francés, Endara consiguió trabajo como dibujante de planos y

---

<sup>12</sup> Prados, Pedro Luis. "La pintura en Panamá, 1870-1950". En *100 años de Arte en Panamá*. Museo de Arte Contemporáneo, 2003. P. 16

luego como asistente de fotografía, hasta febrero de 1889. Con la quiebra de la *Compagnie Universelle du Canal Interocéanique*, muchos trabajadores extranjeros decidieron volver a sus lugares de origen; Endara se quedó en el Istmo, dedicándose de lleno a la fotografía profesional, a la pintura y a su enseñanza.

En conjunto con Epifanio Garay, fundan la firma "Garay y Endara", ubicada en avenida Norte entre las Calles 7° y 8°, que se mantendría hasta 1889. El sitio, según opina Mario Lewis Morgan, "debió ser un estudio con todos los avances de la época y lujosamente decorado. En su cielo raso estaba pintada una hermosa alegoría, obra seguramente de ambos artistas."<sup>13</sup>

El plafón circular realizado aproximadamente en 1889, ocupa toda la superficie del techo, y en sus esquinas en forma triangular se observan de un lado una lira flanqueada por hojas y del otro lado aparece no muy clara lo que podría ser una cornucopia, o una corona con destellos, en la que es posible ver un ave en movimiento.

El círculo está enmarcado por una balastrada sobre la que descansa un paño, cerca del cual aparece una mujer semidesnuda, inclinada con un paño que le cubre su cuerpo hasta la cintura, a la usanza de las lavanderas de El Chorrillo, como las que pueden verse en una de las cinco postales, "*Lavanderas al aire libre*", realizadas por Endara. También, se observan dos figuras femeninas, una sostiene un libro abierto y la otra la acompaña sosteniendo en su brazo izquierdo una lira, con hojas funcionando como decorado esquinero.

---

<sup>13</sup> La Prensa, 6 de junio de 2004. Sección Mosaico.  
<http://mensual.prensa.com/mensual/contenido/2004/06/06/hoy/mosaico/1716271.html>

En la parte central solo conseguimos ver una mujer de mayor proporción que las anteriores, en posición sedente, quien en su brazo derecho sostiene una lámpara, como las luminarias del alumbrado de la ciudad. Ella lleva un vestido largo y cubre su cabello con un chal, mientras que en su pecho se observa un escudo o pectoral.

El edificio donde se encontraba este impresionante estudio fue demolido en 1998, sin que se pudiera salvar el mural de estos dos insignes artistas.

En la década de 1890, comenta Lewis Morgan, "Endara se dedicó más a la fotografía sin abandonar la pintura".<sup>14</sup> Dado su brillante trabajo como fotógrafo, se le considera como uno de los más notables precursores de la fotografía en Panamá, cuya cámara documentó desde aspectos y personajes del común de la sociedad hasta altos dignatarios de la nación, pasando por el testimonio gráfico de las obras realizadas por los presidentes Belisario Porras y Rodolfo Chiari.

En 1909, Endara inició la construcción de un edificio propio, en el que albergaría su taller, sobre la calle A de San Felipe, el que fue inaugurado en 1910. Este edificio fue restaurado y en él se preservan, entre otras cosas y sobre el cielo raso, una pintura mural, un *tondo* (del italiano *rotondo*: "redondo"; imagen realizada sobre un espacio en forma de disco), que en su parte central muestra el perfil de una mujer envuelta en nubes y besada por Cupido.

Ese tondo se halla en el tercer piso, donde se ubicaba el lujoso estudio y la oficina de Carlos Endara.

---

<sup>14</sup> Idem

### 1.1.2 La República. Primera mitad del siglo XX

Los albores del siglo XX se caracterizan en América Latina por el surgimiento de repúblicas independientes o por el establecimiento de las que se habían declarado como tales en la última mitad de la centuria anterior. En esa etapa que se cerraba, lo religioso, los temas bíblicos, fueron desplazados en el gusto popular por las visiones heroicas de las luchas que aseguraron la libertad, y al irrumpir el nuevo siglo resulta grato mostrarlas públicamente como indicación de las grandezas, reales o imaginadas, del periodo que quedaba atrás. Veamos lo que al respecto nos dicen Leonardo Agudelo Velásquez y otros autores en el libro *Historia que no cesa: la independencia de Colombia, 1780-1830*: "La pintura hizo eco de 'la religión de la patria', en la que la figura del héroe tomó el lugar del santo en la representación: asumió 'advocaciones', adquirió 'atributos iconográficos distintivos' y se expuso públicamente para el culto. La acumulación de héroes pintados constituyó una suerte de olimpo nacional que desplazó el santoral. La imagen pintada legitima al héroe, lo da a conocer, proclama su condición superior, subraya su prestigio y conserva con el tiempo su memoria".<sup>15</sup>

Nos encontramos con una manifestación pictórica que, más allá de ser objeto de arte es también instrumento político, manifestación de poder, y como tal, necesita ser mostrado, exhibido. En Panamá no es diferente: el nuevo grupo político, surgido en 1903, necesitaba una estética que representara los ideales de libertad, y democracia, y el mural interior, además de cumplir con esa función,

---

<sup>15</sup> Agudelo Velásquez, Leonardo et al. *Historia que no cesa: la independencia de Colombia, 1780-1830*. Bogotá, Editorial de la Universidad de Rosario, 2010. P. 254

resulta un elemento integrante de la arquitectura, que es, igualmente, signo de poder, de status. La corriente estilística de estos primeros murales se basó en el estilo neoclásico, corriente representativa de las nuevas repúblicas latinoamericanas. Y aquí volvemos a citar a Agudelo Velásquez: “[En] Hispanoamérica, el canon adoptado en la representación heroica... provino de modelos originados en los tiempos de Napoleón Bonaparte... a partir de elementos visuales de la tradición griega y romana”.<sup>16</sup>

Para los nuevos gobernantes panameños hay una tarea por delante, y es la de buscar una identidad nacional, capaz de identificar a la nación como libre y soberana. Esto lleva al Estado a tomarse en mecenas del arte y la cultura. Esto lo demuestran las primeras leyes promulgadas por el nuevo gobierno, entre las que estaban la creación de un Conservatorio de Música y una Escuela de Bellas Artes. Cedamos la palabra al doctor Harry Castro Stanziola para que sea él quien nos hable de esos momentos: “El 23 de marzo de 1904, por medio de la Ley Orgánica N° 11 de la Secretaría de Instrucción Pública, se crea un Instituto de Bellas Artes conformado por una Escuela de Artes Plásticas y otra de Música y Declamación. Sin embargo, no fue hasta el primer gobierno de Belisario Porras cuando, por medio de un decreto en junio de 1913, se otorgó un espacio dentro del Instituto Nacional, para que la primera Escuela de Pintura empezara a funcionar”.<sup>17</sup>

La Ley 52 de 2 de mayo de 1904 establece la creación del Teatro Nacional, tarea que se le encargó al arquitecto, ingeniero y artista italiano Genaro Nicola

---

<sup>16</sup> Idem

<sup>17</sup> Castro Stanziola, Harry. “Otras Bellas Artes en el inicio de la República”. *Diario La Prensa*, domingo 4 de mayo de 2003. Columna Raíces.

Ruggieri, oriundo de Roma, quien hiciera los diseños de los planos del Teatro Nacional así como del Palacio de Gobierno (1905-1908, bajo la presidencia de Manuel E. Amador); el Palacio de la Municipalidad (1910 bajo la presidencia de Carlos Mendoza); el Instituto Nacional (1910-1912, gestión presidencial de Pablo Arosemena); el Palacio de Justicia y Legislativo (iniciada en 1930, bajo la presidencia de Florencio Harmodio Arosemena según planos confeccionados por Ruggieri, y terminada en 1931 por el arquitecto panameño Rogelio Navarro, en la actualidad sede del INAC) y el Sanatorio de Tuberculosos en La Chorrera.

En don Roberto Jerónimo Lewis García de Paredes (1874-1949), pintor, escultor, educador y muralista, habría de recaer la confección de los primeros murales de la nueva nación. Lewis ocupa un lugar principal en el marco de las nacientes artes de la República, y su nombre se asocia con el respaldo ofrecido al surgimiento de las artes plásticas. Por su formación como educador se le escogió como el primer director de la Escuela Nacional de Pintura, siendo el encargado de velar por la nueva generación de artistas.

Lewis perfeccionó sus conocimientos en la Academia de Bellas Artes de París, iniciando en 1898, siendo uno de sus tutores León Bonnat (1833-1922), reconocido maestro francés del realismo pictórico, entre cuyos alumnos figuran nombres de la talla de Toulouse-Lautrec y Eduard Munch. Con referencia a este momento formativo, en la página virtual del Museo de Arte Contemporáneo se dice de él que "estas influencias marcan decididamente su posterior desarrollo estilístico y estético... por una parte la persistencia del virtuosismo en el dibujo y la exaltación de temas alegóricos con un gran dominio de las formas, heredado del

neoclásico; por otra, el efecto de las líneas y trazos distribuidos con gran soltura de movimiento... para lograr la condensación de la luz y el color, ofreciendo el efecto visual, de transparencia e instantaneidad, finalidad del puntillismo postimpresionista".<sup>18</sup> Según Anton Rajer, es probable que Bonnat brindara asesoría técnica a Lewis, para la posterior elaboración de la pintura mural del Teatro Nacional.<sup>19</sup>

Con el advenimiento de la República, el joven Lewis fue nombrado como asesor diplomático y luego como Cónsul General de la República de Panamá en Francia. El 18 de noviembre de 1905, Lewis firmó el contrato para pintar los murales del Teatro Nacional de Panamá, obra arquitectónica que caracterizó aquel periodo. El artista se comprometió a pintar el plafón, el lambrequín, el telón de la boca del escenario, tres grandes obras para el cielo raso del foyer, tituladas *La Noche*, *La Aurora* y *El Día*. Sus compromisos como cónsul lo retienen en Francia, donde concluye, en 1907, las 26 pinturas al óleo sobre tela, que posteriormente serán montadas en el gran plafón y en el foyer del Teatro Nacional. Para este fin se empleó la técnica del *marouflé*, con la cual se pegaba o encolaba una tela pintada como mural a la pared preparada para tal fin.

Con la pintura mural, en esos años primeros de la República, buscan resaltar los valores de libertad y justicia que son observables en el gran plafón, sobre la sala de espectáculos. Imbricados en su temática, hay símbolos que representan a Panamá, a la República, a las artes. En todos estos símbolos hay una alusión, una

---

<sup>18</sup> <http://www.macpanama.org/exhibiciones/detalle.php?select=97>. Con acceso el 3 de septiembre de 2013

<sup>19</sup> Rajer, Anton. *París en Panamá*. Bantam Book Publishing Corporation, 2005. P. 12

alegoría referente al gobierno. Por ejemplo, la antorcha para la libertad y el laurel para la fama son atributos ideales para el nuevo ciudadano.

Aquel aporte artístico de Lewis en el Teatro Nacional generó el interés de importantes personalidades del arte y la cultura, y así lo hacen constatar los diarios locales de la época. La descripción del gran plafón la detalla el *Diario de Panamá*, el 24 de marzo de 1908, con la pluma del connotado artista plástico don Sebastián Villalaz (1879-1919), con términos que dejan constancia del interés que enuncian las líneas anteriores: "En ese plafón hay arte y patriotismo: la principal figura, la mujer que se destaca al frente, representa a Panamá en el primer día de la República; a su derecha va Apolo, en su carro de triunfo, anunciando al mundo el advenimiento de la nueva entidad, y aparece viendo una corona de laurel que le ha arrojado la República; a la izquierda se halla la Fama, tocando en su doble trompeta el himno de la gloria, y a sus pies sostiene el escudo de la Patria dos ángeles tutelares; a un lado, hacia donde va Apolo, hay una atmósfera de luz radiante, es el del camino de la República; a la izquierda prevalece un tono de oscuridad marcado: es la sombra de la esclavitud en que gemía nuestra tierra antes de ser Patria de hombres libres..."

Otro ilustre panameño que comentó sobre esta importante pintura mural fue el poeta Ricardo Miró, y lo hace con estas palabras de encomio: "La República acaba de nacer y está representada por una bella mujer que, sentada en su trono, levanta graciosamente la cabeza hacia el cielo. A la diestra de la figura yace vencido el dragón que custodiaba la virgen vencida. A los pies de la República al águila de la libertad prueba el vigor de sus plumas, entreabriendo por primera vez

sus alas gloriosas sedientas de azul. Un poco más abajo, sosteniendo el Escudo Nacional, se ven dos bellísimas figuras de mujer, llenas de vida y de movimiento. La figura de la izquierda es un valiente escorzo con medio cuerpo helénico, dúctil y elástico como el de una serpiente. Sigue una figura de mujer que haciendo alarde del más puro clasicismo, se levanta gallardamente de espaldas al observador, sobre un pedazo de fondo claro. Tropezamos en el camino con una banda de amorcillos que, como en coro de alados copos de nieve sonrojado por la Aurora, cruzan en un bullicioso trinar de alegres golondrinas...<sup>20</sup>

No obstante, a pesar del clasicismo evidente en su diseño, encontraremos en Lewis la incorporación de la técnica de los postimpresionistas, influencias absorbidas en el Viejo Continente. La paleta de colores se despliega sobre el plafón, además de emplear la perspectiva conocida como *sotto en su*, para ofrecer la ilusión de estar viendo el cielo. Con el fin de reproducir tan enormes dibujos, el Maestro Lewis se valió de la técnica *spolvero*, muy popular en el arte de la época, la que describe el restaurador estadounidense Anton Rajer de la siguiente manera: "El dibujo está hecho en papel y con un clavito se perfora haciendo miles de pequeños huecos en las líneas del dibujo; luego se coloca este dibujo sobre una superficie y se pasa carboncillo sobre las líneas perforadas; de esta manera el carboncillo se pasa a la superficie transfiriendo o reproduciendo el dibujo que luego se pinta".<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Miró, Ricardo. "Roberto Lewis y su obra en el Teatro Nacional". La Prensa, 31 de marzo de 1908.

<sup>21</sup> Rajer, Anton. *Ibidem*. P. 98

Tales técnicas no se limitan solo al plafón; también aparecen en el foyer, donde Lewis realizó dos pinturas murales en forma de *tondo*, ambas con 3.5 metros de diámetro con los títulos de *El Día* y *La Noche*, y otra en forma rectangular con una medida de 2.7 m x 16.5 m. Lewis pintó también otros nueve tondos de menor tamaño, de aproximadamente 80 cm cada uno, titulándolos *El canto*, *La danza*, *La pantomima*, *La poesía*, *Las flores*, *El drama*, *La música*, *La tragedia* y *La comedia*, así como el lambrequín, un óleo sobre tela, de 3 m x 11 m, y el telón de boca (hoy perdido) de 11 m x 11 m.

Las dimensiones del mural del cielo raso del Teatro Nacional son impresionantes: 16.5 m de diámetro, integrado por quince piezas, cada una en forma de triángulo. Según el ya citado Rajer, "es uno de los mejores y más finos ejemplos de la pintura de la *Belle Époque* y constituye un ejemplo importante de la herencia artística internacional".<sup>22</sup>

Enrico Corrado (1864-1956) fue otro artista importante que pintó murales decorativos en nuestro país. En 1907 fue contratado para decorar el cielo raso del vestíbulo del Teatro Nacional, así como, los frentes y cielos rasos de los palcos, con acabados en pan de oro y pintura en imitación de mármol en la platea y foyer.

Para Rajer, Corrado contó con la colaboración de otros artistas como Francisco Vallarin (1863-1939) y Dióscoro Brugiati (1894-1977) para hacer los ornamentos de yeso para la boca del escenario y las alegorías de los frentes de los palcos con angelitos y volutas en oro.

---

<sup>22</sup> Ibidem, p. 11

Corrado nació en Montecorvino Rovella (Salerno) el 1 de junio de 1864. Se le reconoce su labor como decorador, poseedor de una esmerada atención al detalle, y fiel exponente de las técnicas que estaban en boga en Italia en su época, como estencil y *spolvero*. En sus cielos rasos solía pintar nubes, enmarcando hermosas vistas de cielo (*sotto en su*). Su eclecticismo lo lleva a conjugar lo clásico y lo barroco sobre escenas de la naturaleza, ornadas con ángeles y querubines, aspectos que también pueden apreciarse en su labor en el Teatro Nacional, algunos de los cuales salieron a la luz en 2003, durante trabajos de restauración en el edificio.

El interior del Teatro Nacional también fue enriquecido con trabajos del artista panameño Sebastián Villalaz (1879-1919), pintor autodidacta que tomó clases con Epifanio Garay, y quien además descolló como político y abogado. Se le reconoce en la historia panameña como el que bosquejó la idea de la que saldría el Escudo de Armas de la República.

Villalaz estudió literatura en Bogotá, en el Colegio del Rosario, bajo la dirección de Gil Colunje. Entre los cargos que ocupó sobresale el de Diputado de la Primera Asamblea Nacional y alcalde de Colón (1909). El precitado Rajer menciona a Villalaz como "alumno de Enrico Corrado, ya que trabajó junto a él en el Palacio de Gobierno donde ganó un contrato para pintar en imitación de mármol el zócalo de la sala de la Asamblea Nacional".<sup>23</sup>

El profesor Pedro Prados, por su parte, quien ha estudiado las expresiones artísticas del periodo, al referirse a las obras de Villalaz, apunta que estas "se

---

<sup>23</sup> *Ibidem*. P. 95

encuentran dispersas en museos y salas centroamericanas, incluyendo el Palacio de Gobierno de Panamá, en un número plural de medallones con las efigies de mandatarios del Istmo colocados en el friso del piso superior y en Museo de Historia de Panamá”<sup>24</sup>

A Villalaz se le reconoce por sus retratos, en los que dejó huellas de su innata maestría. Las representaciones que hiciera de la faz de José Agustín Arango, Tomás Arias y Manuel Espinosa Batista, por ejemplo, son testimonios de eso. Entre sus pinturas más notables sobresale *Colombia entre Liberales y Conservadores*, de fines del siglo XIX, en la que expone su idea de una nación masacrada por luchas intestinas (Guerra de los Mil Días).

Sebastián Villalaz murió el 9 de julio de 1919, en la ciudad de San José, capital de Costa Rica.

Francisco Vallarín (1863-1939) aparece como otro de los artistas que trabajó junto a Corrado en las obras del Teatro Nacional. Vallarín, pintor español nacido en Zaragoza, se desempeñó como profesor de Dibujo en la Escuela Artes y Oficios, y en 1911 se le encuentra impartiendo clases en el Instituto Nacional, plantel en el que donde se jubiló en 1938.

El desempeño de Francisco Vallarín se enfocó en la confección de los ornamentos, decoraciones y acabados de la sala de espectáculos, en el que fungió como jefe de escenografía entre los años 1914-1936.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Prados, Pedro Luis. *Op. Cit.*. P. 13

<sup>25</sup> Rajer, Anton. *Op. Cit.* P. 139

Esas primeras décadas del siglo XX son también propicias al trabajo del artista panameño Dióscoro Brugiati (1894-1977), cuyos murales en iglesias eran, además de monumentales, muy reconocidos por el público. Brugiati laboró junto a Corrado y luego a Lewis. Las muestras de su pintura de caballete permanecen hoy en colecciones privadas, principalmente en la provincia de Chiriquí, donde fundó su hogar y hasta llegó a combatir en la Guerra de Coto. Pero en los años de fundación del Teatro Nacional, tuvo injerencia en la restauración del Instituto Nacional y participó también en la segunda restauración del plafón del Teatro Nacional (1971-1974), al lado de Juan Manuel Cedeño, Gilberto Lewis y otros.<sup>26</sup>

Otra obra característica del periodo, y al que ya nos hemos referido, es el Palacio de Gobierno, que se erigió con carácter complementario al Teatro Nacional. Al arquitecto Genaro Ruggieri se le encomendaron estos trabajos, los que inició en 1905 y concluyó tres años después. De estilo neoclásico, el inmueble estatal contaba con todos los adelantos modernos: desde teléfono y electricidad, hasta las ventajas de un elevador, plomería contemporánea y servicio de alcantarillados, y fue concebido para que alojara los despachos y salones de la Presidencia de la República y del Ministerio de Gobierno y Justicia, pero llegó a servir como sede de la Asamblea Nacional hasta 1930, lo que permite considerársele como cuna de la naciente República.

Disponía el Palacio de habitaciones adecuadas para su fin, entre las que destacan una sala para reuniones de la Asamblea Nacional con acceso al público, lo que nos habla del sentido democrático que se deseaba promover en el país a

---

<sup>26</sup> Ibidem. P. 78

través, incluso de la arquitectura. Para conocer mejor este aspecto, refirámonos a la revista *El Heraldo del Istmo* (1905), en la que el propio Ruggieri describe cómo era la sala de reuniones: "El aula y las salas de la Asamblea Nacional están también colocadas en el piso alto, se tiene acceso a ellas por la escalera principal y por dos escaleras al lado del mar. Estas dos escaleras, colocadas simétricamente respecto al eje del recinto... llevan a dos galerías laterales destinadas a la barra y al recinto mismo. He colocado el recinto para la Asamblea en el piso superior porque tiene una altura superior a la general... He trazado en la planta del primer piso la disposición en anfiteatro de 40 asientos para diputados, y la tribuna para el presidente del Congreso, las mesas, etc. Dicho recinto mide 11.80 metros por 13.20 metros, tiene tres balcones que dan a la bahía".<sup>27</sup>

Tanto la decoración del recinto para la Asamblea Nacional, como el interior de la entrada al edificio, estuvieron a cargo de Enrico Corrado. Con base en las evocaciones de Rajer, se extraen los detalles más glamorosos del decorado de esa augusta sala, cuyos ricos detalles se inspiraban en los frescos de la pintura pompeyana, con una armonía de colores basados en tonos ocre, verdes y amarillos. En el cielo raso, siempre de acuerdo con Rajer, se apreciaba, centrada, una gran flor compuesta por cuatro enormes pétalos, enmarcados estos por imágenes vegetales de menor tamaño, y al borde de cada pétalo se hallaba dispuesto un panel pequeño en forma esquinera, decorado con un fondo más

---

<sup>27</sup> Anton Rajer. "Al rescate de un gran salón". En: *Panamá, un aporte a su historia*. Publicación especial de la Corporación La Prensa, impresa en Panamericana, Colombia, 2005. P. 68

oscuro en el que se apreciaban hojas en guimaldas verdes que servían como bordes para el espacio, realzando el motivo central.

Estos pétalos, entre cada dos de ellos, daban paso a un panel rectangular con decoración similar a la que exhibían los paneles de las esquinas. Contorneando el salón, se mostraba, entre el cielo raso y el inicio de las paredes, un friso con la misma decoración de los paneles, acentuando la elegancia del recinto. Las paredes fueron divididas en paneles rectangulares contiguos en torno al espacio donde estaban localizados los asientos para el pueblo, junto al barandal hecho en hierro forjado con motivos vegetales que recorrían el *mezzanine* del Gran Salón.

El fondo amarillo de los paneles se ornamentó con enredaderas que se extendían alrededor para finalizar en la parte superior, adoptando forma de guimaldas. Al centro del rectángulo, en algunos casos, se levantaba una columna centrada; las que sustentaban el techo y el *mezzanine* fueron pintadas a imitación del mármol, empleando pan de oro.

El siguiente piso estaba decorado igual que el anterior por paneles rectangulares, aunque con la variante de que los ornamentos eran jarrones, liras y formas vegetales en tonos verdes, ocre y amarillos. Debajo de estos paneles terminaba la pared con un gran zócalo que imitaba placas de mármol de varios colores, lo que daba la sensación de riqueza decorativa. De la gran flor del cielo raso, una lámpara remataba el conjunto armonioso, signo de la maestría de Enrico Corrado.

Gran importancia se dio, en el Palacio de Gobierno, al salón de recepciones diplomáticas, al que luego se le llamaría "Sala de la Nacionalidad". El espacio, con profusión de ornamentos, tenía un área de 9.30 m de ancho por 13.60 m de largo, y constituye "un hermoso espacio con gran altura, con tres ventanas con arcos para adquirir luz del lado de la calle. Esta sala contiene siete puertas, una de las cuales es falsa para lograr una mejor simetría".<sup>28</sup>

Anton Rajer agrega que "Corrado eligió ornamentaciones suaves y de gran armonía, enfocando la decoración lujosa en el cielo raso, lo cual es un verdadero milagro que se haya conservado porque todos los otros cielo rasos de Enrico Corrado en este edificio fueron demolidos, como el Salón de la Asamblea; tapados, como el Despacho del ministro de Relaciones Exteriores o repintados, como el despacho del Presidente o el Salón de los Medallones.

Por tal razón, este cielo raso es un excelente ejemplo del genio creador de este artista, quien también colocó *stencils* (cartón picado o estarcido) tipo alegórico en la pared. Todos estos símbolos eran alegorías referentes al gobierno, tales como la antorcha para la libertad y el laurel para la fama.

En la parte alta de los marcos rectos hay un diseño de *stencil* gigantesco con muchos elementos -muy fino y bien elaborado- hecho mediante la técnica italiana *spolvero*, amba de cada una de las siete puertas. De esta manera encontramos que las tonalidades que predominan en el Salón de la Nacionalidad son el rosado, verde, amarillo y algo de marrón. En el cielo raso encontramos que hay dos

---

<sup>28</sup> Rajer, Anton. "El Salón de la Nacionalidad". Diario La Prensa, 28 de junio de 2003. <http://mensual.prensa.com/mensual/contenido/2003/06/28/hoy/portada/1100632.html>. Con acceso el 19 de agosto de 2013.

grandes vigas que lo dividen en tres secciones. En su parte inferior, cerca de la pared, están sostenidas por dos grandes ménsulas decorativas, ya que no tienen ninguna función estructural que, a su vez, están unidas por un diseño de guirnalda.

Cada una de las tres secciones está dividida por tres cuadros lujosos. En total hay nueve marcos pintados con líneas, plantas y volutas, y los cuadros de los extremos son diferentes en su diseño a los de la sección central. Sus colores guardan una buena armonía, unidos a la simetría de sus diseños que refleja un conocimiento de la decoración típica ecléctica victoriana del siglo XIX. En la parte inferior del zócalo predomina un rojo oscuro y en su parte superior un rosado, sobre el cual hay diseños de guirnalda en colores verdes unidos entre sí. Este diseño le da ritmo al zócalo.

En la transición entre las vigas y el cielo raso, hay una decoración de lujo: alto relieve en la parte curva con toques de oro. Esta decoración en alto relieve probablemente llegó de Italia prefabricada, porque cada sección tiene un metro de ancho y su construcción es de fibra animal y tela gruesa igual a la decoración del foyer del Teatro Nacional. No tiene función estructural, pero le da belleza a la decoración total de la sala. También, como uno de los elementos decorativos valiosísimo de esta sala, están las tres lámparas de bronce originales que cuelgan desde el centro en cada cuadro central de sección. Se trata de las únicas

lámparas originales que han quedado en todo el Palacio desde 1908; las otras se perdieron o fueron botadas”.<sup>29</sup>

Es importante tener en cuenta que en aquellos años iniciales de la República, el arte y la cultura contaban entre los factores llamados a apuntalar y a promover la identidad nacional con elementos como la libertad e independencia. Es así como el Dr. Manuel Amador Guerrero, primer Presidente de la Nación, por conducto de la Secretaría de Instrucción Pública, cuyo titular era don Melchor Lasso de la Vega, presentó la Ley N° 22 de 1907, con el fin de organizar la educación secundaria, y en 1909, a través del Decreto N° 17, habrá de crearse el Instituto Nacional, siendo este el primer colegio laico, abierto a todos los pensamientos y credos, y que constituía un singular avance para la época.

En el caso del Instituto, los trazados de los planos también fueron otorgados al ingeniero Ruggieri, la ornamentación se confió a Corrado y la construcción fue puesta en manos del ingeniero panameño Florencio Harmodio Arosemena.

Sobre ese punto, se conserva el informe entregado por Ruggieri al Secretario de Fomento de la época, que enuncia varios aspectos de la arquitectura y ornamentación del plantel educativo: “Tanto el vestíbulo como la escalera de honor y el salón para actos públicos que son las piezas decoradas y de lo que llaman más la atención se han decorado según lo proyectado. Las aulas como en los demás ambientes de las salas del edificio, los cielo rasos en lata con dibujos en relieve renacentistas, están todos limitados alrededor por comisas del mismo material de diez pulgadas de alto y pintadas con tres manos de pintura al óleo. Los

---

<sup>29</sup> Idem

cielo rasos del vestíbulo de la escalera del gran salón para actos públicos están conformados por mallas de alambre y repello fino. El repello se ha extendido sobre tela gruesa y así queda eliminada la posibilidad de pequeñas rajaduras artificiales...” (9)

El edificio albergaría más tarde las primeras aulas de la Universidad de Panamá y, dado su gran aporte a la historia del país en muchos aspectos, el 28 de enero de 1971 fue declarado Monumento Histórico Nacional.

En cuanto a la antigua estructura del Consejo Municipal, esta fue objeto de una remodelación integral a inicios del siglo XX, y en su lugar se alzó un edificio de corte neoclásico, proyectado por Ruggieri e iniciado en 1907, cuya inauguración se produjo el 1 de junio de 1910 y hasta la fecha atesora obras de arte importantes.

Por ejemplo, en el cielo raso del vestíbulo del Palacio se aprecia “Homenaje de las Naciones”, una pintura mural en forma de tondo, ejecutada por el pintor panameño Humberto Ivaldi (1909-1947), sobre la cual el artista plástico Carlos Rivera hace referencia con estas palabras: “La calidad pictórica de este mural es impresionante en cuanto al tratamiento de las pinceladas y los colores sueltos, y más aun libres que dan forma a los personajes mitológicos que acompañan esta deslumbrante alegoría de la República...”<sup>30</sup>

Aquí, Ivaldi representa a la República como una mujer sentada con una larga túnica blanca que lleva sobre el busto un pectoral precolombino, y en la

---

<sup>30</sup> Carlos Rivera en: <http://herenciavisual.blogspot.com/2009/04/centenario-de-humberto-ivaldi.html>. Con acceso el 19 de agosto de 2013

cabeza, un casco cual corona del que sobresale una larga cabellera, y blande en su brazo derecho una lanza, dejando el izquierdo bajo un manto rojo, estableciendo paralelismos con la obra de Lewis, pero también con la representación clásica de Atenea, a cuyos pies se agolpa un grupo de embelesados espectadores, que conducen el recorrido visual hasta la base de la composición, en la que una dama semidesnuda extiende con su brazo izquierdo una corona de laurel, en tanto que con el otro sostiene el asta de la bandera panameña, alegoría que alude a la transformación de la República.

También en el Palacio Municipal se encuentra otra pintura de Ivaldi, "El Bautismo de la Bandera", obra que describe Rivera diciendo: "Bautizada solemnemente y jurada por los cuerpos militares de la República como por autoridades civiles el 20 de diciembre de 1903, en la Plaza Chirquí, hoy Plaza de Francia, por el R.P. fray Bernardino de la Concepción García. este cuadro fue elaborado en óleo en 1944 y mereció el Primer Premio, Medalla de Oro en el Concurso al efecto".<sup>31</sup>

Demos un salto ahora en la historia del arte nacional, para pasar de aquellos primeros días, y del interés en sustentar los valores y la identidad de la naciente República, a mirar en las primeras grandes estructuras que apuntaban hacia el anhelado progreso. Al respecto, luego del fracaso de la *Compagnie Universelle du Canal Interocéanique*, que intentó construir por Panamá una vía que uniera los océanos Atlántico y Pacífico, Estados Unidos adoptó el reto inconcluso y llevó a

---

<sup>31</sup> Idem

término lo que hasta hoy se estima como una de las proezas humanas más grandes, y uno de los motivos de genuino orgullo para la ingeniería global.

No se trataba solo de una obra para agilizar el transporte; el Canal era también una forma de determinar el poderío, primero, del hombre sobre Natura, y en segundo lugar, de los Estados Unidos sobre el concierto de las naciones, en particular sobre aquellas que podían hacer sombra a su poderío creciente.

El ingeniero jefe del Canal, coronel George W. Goethals, tenía clara esa visión, y por eso sumó a sus logros el gran valor que representaron, en la celebración de la gesta, los enormes murales que son testigos del heroísmo puesto a prueba en la apertura de la vía acuática.

En 1914, Goethals contrató al pintor norteamericano William B. Van Ingen (1858–1955) para decorar la rotonda del interior del edificio de la Administración del Canal, en Balboa. A Van Ingen se le reconocía por los murales suyos, en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, así como en la Casa de la Moneda de su natal Filadelfia. Con honorarios de \$25.00 el metro cuadrado de mural, Van Ingen cobró unos \$25,000.00 por el trabajo realizado en los murales que perpetuaban la gesta canalera.

Estas pinturas se realizaron en New York, con base en bocetos al carboncillo, hechos por el pintor y C.T. Beery e Ira Remsem, sus ayudantes. El concepto de estos murales recae bajo esquemas académicos, con profusión de colores en consonancia con la exuberancia tropical que se representaba.

La obra consta de cuatro escenas, de las que se ocupó una entrega del *Panamá Record* de 1915, exponiendo lo siguiente: "La primera [escena]

representa el Corte Culebra, la segunda la construcción del vertedero de la Represa Gatún, la otra, la construcción de una puerta de las esclusas y, por último, la esclusa en Miraflores; cubrieron un total de 1,000 metros cuadrados. El transporte a Panamá se realizó vía marítima en el mes de enero de 1915 y fueron instalados en tres días, bajo la supervisión del artista.<sup>32</sup>

A esto es preciso añadir que, junto a la intención narrativa de las escenas, la obra ostenta el valor de ser el mayor conjunto muralista de un artista norteamericano expuesto fuera de las fronteras de los Estados Unidos.

En otra faceta del quehacer artístico panameño, vale recordar que las figuras políticas sobresalientes durante este período ostentan un bagaje cultural y académico honroso. Por mencionar dos, Guillermo Andreve (1879-1940) y Belisario Porras (1846-1942); el primero Secretario de Instrucción, el segundo varias veces Presidente de la República.

El profesor Ricardo A. Ríos destaca a Andreve como uno de los grandes promotores culturales de la República en aquellos años cruciales. Se le recuerda además como un hombre de fuertes convicciones, que luchó junto a Belisario Porras en La Guerra de los Mil Días, y durante la intervención de los estadounidenses en Colón y Chiriquí, en 1918, suspendió los festejos del 4 de julio en la República de Panamá a manera de protesta, hecho que le costaría perder su puesto como encargado de la cartera de la Instrucción Pública que ostentaba.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Citado por Alonso Roy: <http://www.pancanal.com/aroy/cp/cp48.html>. Acceso 3 de septiembre de 2013

<sup>33</sup> Cfr.: Ríos Torres, Ricardo A. *Memoria de mis memorias*. Edición especial del Círculo de Lectura Guillermo Andreve. L&G Ediciones, 2008. P. 87

En cuanto a Porras, en lo económico y social sobresale su gestión presidencial, con la que se impulsó el progreso y crecimiento nacional en distintos sentidos. Son muchas las personas que, sobre criterios válidos, y en pleno siglo XXI, estiman que la gestión presidencial de Porras, reformista y modernizadora, que se extendió por tres periodos (1912-1916; 1918-1920; 1920-1924, aún no ha sido superada por sus predecesores, si se le estima en su debido contexto.

Destaquemos entre esos logros la construcción del Hospital Santo Tomás (1924); la Escuela Profesional Isabel Herrera Obaldía (1923), la construcción del ferrocarril de Chiriquí (1913), así como la creación del barrio de La Exposición (1915). Pero tampoco puede obviarse la nacionalización de la Lotería, la creación del Registro Civil y los Archivos Nacionales, el establecimiento de las líneas de telégrafos y los correos nacionales, entre otros, todos realizados dentro del periodo Porras, la que se caracterizó por ser un periodo de cambios políticos y sociales intensos.

Otros eventos relevantes de esta etapa marcan la historia panameña, como el conflicto bélico entre Panamá y Costa Rica (1921) por el territorio de Coto, y el levantamiento de los indígenas kunas que intentaron declarar su separación de la República de Panamá para constituir la "República de Tule", movimiento aupado por el ciudadano norteamericano Richard O. March (1925).

En cuanto a los aspectos sociopolíticos, en 1925 también se produce la Gran Huelga Inquilinaria, que dio pie a la primera solicitud formal de intervención norteamericana en el país (12 de octubre de 1925), que movilizó a 600 soldados estadounidenses en la ciudad.

Aquellos factores promovieron, además de desasosiego, una reacción opuesta a la presencia de Estados Unidos en suelo istmeño, protagonizada de manera importante por los sectores intelectuales del país, reacción considerada como “fuerza ideológica adquirida por los trabajadores”.<sup>34</sup>

En este mismo marco de cambios, durante la administración Porras el Palacio de las Garzas sufre grandes transformaciones, bajo la égida del prestigioso arquitecto Leonardo Villanueva Meyer, un peruano que se rige bajo los patrones de Ruggieri y llega a ser el arquitecto oficial del gobierno. De su mano son obras como el edificio de los Archivos Nacionales, la antigua casa Arias Feraud o casa de la Municipalidad, entre otros. El 3 de agosto de 1923 fueron oficialmente inauguradas las restauraciones bajo responsabilidad de Villanueva.

Luego, Porras decide decorar el Salón Amarillo, y para ello contratará los servicios de Roberto Lewis (1874-1949). El mandatario hace partícipe al artista de que sus obras deberían reflejar momentos señeros de la historia patria. Es este el salón que alberga los retratos de los primeros gobernadores del Istmo desde 1855 al presente, ornando el friso. Encima de las molduras se observan los 11 murales que elaboró Roberto Lewis en el lapso de 1921 a 1927.

En el libro *Palacio de las Garzas* (1999), del historiador Jorge Conte-Porras y otros, encontramos una importante entrevista hecha al pintor panameño Juan Manuel Cedeño, quien relata el origen de estos murales de la siguiente manera:

---

<sup>34</sup> Gandásegui, Marco. “Democracia y movimientos sociales en Panamá”. En: Salazar, Robinson. *Democracias en riesgo en América Latina*. Libros en Red (Versión digital), 2003. P. 284

“Al entusiasmar a Roberto Lewis para que plasmase allí una alegoría de los hechos más significativos de nuestra historia, [Porras] tuvo la idea de convocar a Palacio a una serie de personas por las que sentía gran respeto, dada su calidad cultural... En una serie de reuniones... con el propósito de crear un Plan de Trabajo, además del propio Lewis, participaron Narciso Garay, que tenía una amistad de la infancia con Roberto Lewis y Guillermo Andreve; Octavio Méndez Pereira y José Agustín Arango Chiari, quienes fueron elaborando un plan de trabajo de manera conjunto.

Después de varios proyectos surgió el programa final, aceptado por consenso y en donde se logró una creación destinada a exaltar los símbolos culturales e históricos de la nación panameña, desde el periodo colonial hispánico hasta la consagración de la nacionalidad con la fundación de la República...

En primera instancia tenemos dos medallones en la parte central del cielo raso uno que simboliza la creación de la República, en donde se exhibe la Bandera Nacional, como símbolo clásico de la nacionalidad, y el otro que representa la concepción del Himno Nacional con todos los detalles que fue exaltando el poeta Jerónimo Ossa.

En una cinta se lee claramente uno de los versos del himno, pero ahí está representado el campo feliz de la unión con un haz de varas... Dentro de la composición artística se destaca Vasco Núñez de Balboa, quien al descubrir el Mar del Sur señala el sendero geohistórico del Istmo de Panamá como puente de comunicación interoceánica. A su lado, una dama, que representa a la Patria con

un libro abierto, que relata la historia a un niño que representa a las nuevas generaciones...

Rodrigo de Bastidas, primer navegante del Viejo Mundo que recorre los litorales de nuestra tierra... la conquista como una irrupción violenta que somete a los grupos nativos... la fusión de las razas, en donde se exhibe un soldado español al capturar una dama indígena.

Algunos han querido ver aquí a Vasco Núñez de Balboa y su amor por una nativa, hija del cacique Careta... la representación de las Guerras Civiles... sugerido por Don Guillermo Andreve, como una alegoría a la Guerra Civil de los Mil Días, pero causó muchas controversias, porque el propio Belisario Porras aducía que la revolución liberal había tenido su mayor expresión dramática en la derrota de la batalla del Puente de Calidonia.

En ese mural están representados los diferentes grupos mestizos que participan en la contienda... la fundación de la República como consecuencia de la vocación istmeñista que representaron nuestras luchas civiles en el siglo XX... un conjunto de polleras, como la representación de nuestras manifestaciones folclóricas, símbolo de nuestra identidad cultural... el trabajo, primero con un hombre que golpea un yunque, y una dama, de espaldas, que sin duda está cosiendo."<sup>35</sup>

En esa misma década, en el interior del país también se remozaba uno de los templos religiosos más antiguos, la Basílica Mejor de San Miguel Arcángel, en

---

<sup>35</sup> Conte-Porras, Jorge y Benjamín Villegas. *Palacio de las Garzas*. Villegas Editores, 2005. P. 42

La Atalaya, provincia de Veracruz. Gracias a las gestiones del cura Juan José Cánovas, en 1923 empiezan las remodelaciones y mejoras a la iglesia, consistentes en modificar la sacristía, aumentar la altura de las paredes, construir tres naves con elevadas bóvedas de concreto y un coro con escaleras, un púlpito, piso de mosaicos, altares, piso y barandillas, así como imágenes de santos y ornamentos eclesiales.

La obra no quedaría completa sin el aditamento de pinturas sobre lienzo en las paredes, con el tema de las doce estaciones del Vía Crucis y diez paneles ilustrados con motivos bíblicos en el cielo raso de la bóveda central. Estas obras habrían de culminar el 19 de marzo de 1927.

Ya para esa época, eclosionaba en México el movimiento pictórico y social reconocido como "muralismo mexicano", o bien la "Escuela Mexicana" de pintura, bajo la orientación de los tres grandes pintores de ese país: Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco (1883-1949), y David Alfaro Siqueiros (1896-1974).

Se trataba de un movimiento que hizo eclosión en los años 20, caracterizado por ser expresión nacionalista, y como tal forjadora del orgullo por lo autóctono y en contraposición con las visiones del arte apegado a normas foráneas, en particular europeas. Sus raíces cobraron vigor al finalizar la Revolución Mexicana (1910-1917) y desde un principio se le reconoció intenciones que iban más allá de lo artístico, en realidad "un frente de lucha política... en el que no se divorciaba la forma artística del contenido ideológico".<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> *El inicio del muralismo mexicano contemporáneo. Una exposición del Museo Biblioteca Pape, Monclova, Coahuila, México, 1979. P. 3*

Y, en efecto, para potenciar su mensaje, los murales mexicanos decoraron los principales edificios gubernamentales mexicanos, adhiriendo el respaldo de todo el ámbito intelectual de ese país, en procura de recuperar el sentido de nación única, soberana, ante las amenazas que se cernían sobre ella.

Esa Escuela Mexicana, sus principios, su ejemplo, tendría gran impacto en casi todo el arte pictórico latinoamericano, en particular en regiones con gran concentración de población indígena. Quizás este último factor es el que decide que tal expresión muralista se identifique como un medio de expresión política, social y de acentuación de la identidad nacional en espacios sociales donde la inequidad imperaba, generando a menudo conflictos de clase.

Panamá, por sus perfiles históricos y sociopolíticos no escapaba a esa realidad lacerante, por lo que el muralismo se acopla a las aspiraciones reivindicatorias, y el avance del movimiento es bien acogido cuando toca suelo patrio a fines de la década de 1950, con el pincel de artistas panameños formados en centros culturales de ese país.

Los problemas panameños, si bien tienen que ver con la inequidad que es común a los pueblos latinoamericanos, cobra nuevos sesgos en el istmo por la presencia de una colonia estadounidense, militarizada, en torno al Canal, con pretensiones de expandirse o mantenerse en otras regiones, intenciones que una y otra vez reciben el rechazo general del pueblo. Estados Unidos, consciente de la animadversión, juega por un lado su papel como potencia, pero por otro aparenta hacer concesiones para distender las exigencias.

En ese mismo año, Estados Unidos accede a devolver la estatua de Cristóbal Colón, obsequio de la Emperatriz de Francia, Eugenia de Montijo a Panamá y el gobierno panameño contrata a Gennaro Nicola Ruggieri para hacer el diseño de la base de dicha escultura, la cual se coloca en la ciudad de Colón.<sup>37</sup>

El 16 de enero de 1931, Ricardo J. Alfaro asciende al solio presidencial de la República, en un período de grave crisis mundial que afectaba al país. Socialmente esto repercutirá, entre otras cosas, en el problema inquilinario, que generaba agrias protestas de parte de quienes no estaban dispuestos a pagar el aumento del canon de arrendamiento en los inmuebles que habitaba, para lo cual Alfaro no encuentra respuestas satisfactorias para las partes.

El malestar provoca la conformación de la denominada "Liga Inquilinaria y de Subsistencia", que promoverá protestas y, en 1932, manifestaciones de carácter multitudinario que afectarán el desenvolvimiento de la ciudad, y que llevan al solio presidencial al Dr. Harmodio Arias Madrid.

El siguiente periodo presidencial, a partir del 1 de octubre de 1936, es asumido constitucionalmente por Juan Demóstenes Arosemena, quien habría de morir en el cargo, el 16 de diciembre de 1939. Su mandato hereda las tensiones anteriores, a pesar de lo cual promoverá obras trascendentales para el país.

Aquella década de 1930 habrá de ser recordada, además, por las iniciativas contextualmente revolucionarias del movimiento Acción Comunal, y por el malestar que entre el pueblo generaba la Constitución de 1904, que permitía a

---

<sup>37</sup> Cfr.: Revista Lotería, 1980, N° 287, p. 319

Estados Unidos intervenir en cualquier punto de la República para, a su juicio, preservar la seguridad y la paz públicas. Pero como ya establecimos, esos años también darán lugar a obras arquitectónicas y artísticas que los distinguirían.

Entre 1935 y 1937, el Estado le solicita al pintor Roberto Lewis ejecutar otras obras en el Salón Amarillo, así como la realización de los murales del comedor de la Presidencia. En estos trabajos, Lewis patentará su destreza en la concepción de paisajes, plasmándola, por ejemplo, en la imagen de los centenarios árboles de tamarindo que caracterizaban a la isla de Taboga. Sobre ese espacio apunta el Maestro Juan Manuel Cedeño:

"El Salón de Los Tamarindos, constituye una alegoría campestre, es en realidad un poema bucólico, que pareciera inspirado en *Las Geórgicas* de Virgilio, en una exaltación de la naturaleza y la cosecha del fruto. En este caso nos referimos a los tamarindos, en la Isla de Taboga.

Ahí se exhiben de igual manera, cazadores y pescadores, en una identificación de los pasajes insulares de Taboga. En una de las creaciones más bellas de ese conjunto artístico, don Roberto Lewis nos presenta una pareja de jóvenes con unas frutas. A mí se me ha ocurrido pensar que son una representación de Adán y Eva en el Edén. La dama, que es bellísima, está desnuda. Al fondo viene un leñador hacia ellos. Existe un poema de Virgilio, *Canto Secular*, en donde aparecen Febo y Diana desnudos, mientras celebran las fiestas de la primicia de los frutos del campo.

La Isla de Taboga era un sitio de preferencia para el Presidente Juan Demóstenes Arosemena, y en donde solía pasar días de esparcimiento familiar.

Ahí, como figura central, está el conjunto de los miembros de la familia del doctor Juan Demóstenes Arosemena, su esposa e hijos".<sup>38</sup>

Se le reconocen también a Arosemena las mejoras que hizo a infraestructuras de obras públicas, como la carretera Arraiján-La Chorrera, la ampliación de calles y avenidas, así como la construcción del Estadio Nacional, ya en desuso, que durante muchas décadas llevó su nombre.

Pero tal impacto habrá de reflejarse, sobre todo, es en el área de la educación. Su mayor huella es la Escuela Normal de Santiago (1938), en la provincia de Veraguas, obra portentosa para su época y con la que se logró elevar el nivel cultural del país.

En el Aula Magna de esta Escuela Normal, el presidente Arosemena encargó a don Roberto Lewis que pintase obras de grandes dimensiones, en las que se representase la historia de la Humanidad. Así habrían de surgir 18 murales cuyas ideas centrales transcurren desde la Prehistoria hasta el presente, pasando por el hombre de las cavernas, la edad de Cristo, la conquista de América, el folclor nacional y elementos del mestizaje.<sup>39</sup>

Lewis trabajó en dos etapas, de las cuales solo pudo terminar la primera etapa, en 1939, abarcando el arco del escenario, donde plasmó alegorías referentes a la educación, figuras de campesinos, de indígenas, del mundo del saber y de las propias señoritas que estudiaban en la Escuela.

---

<sup>38</sup> Conte-Porras, Jorge y Benjamín Villegas. Op. cit. P. 43

<sup>39</sup> Sobre este tema, Cfr.: Cynthia Sánchez. "Restauración. Escuela Normal de Santiago. Nuevo brillo para Lewis". Diario La Prensa, Sección Vivir +. Panamá, jueves 13 de septiembre de 2007.

La muerte sorprendió al eminente artista, el 22 de septiembre de 1949, sin darle tiempo a terminar la segunda etapa.

En esa Aula Magna fue encontrada una pintura de grandes dimensiones, probablemente usada como fondo de una escenografía, obra del artista Luis Olivardía (1920-2009), egresado de la Escuela Artes y Oficios.

Olivardía estudio dibujo en la Escuela de Bellas Artes del Perú (1946), con una beca que mereció para tal fin. En 1948 comienza a ejercer en la Escuela Normal de Santiago, dictando la cátedra de Artística.

Otro gran exponente de la plástica panameña es Humberto Ivaldi (1909-1949). En 1924 Ivaldi inició sus estudios de pintura bajo la tutela de don Roberto Lewis. Entre 1930 y 1935, estudia pintura en la Academia de San Fernando en Madrid, gracias a una beca obtenida. Al volver a su país, se le encomienda la dirección de la Escuela Nacional de Pintura (1939-1947). La obra de este artista evidencia un eclecticismo estilístico con preponderancia hacia el realismo, con facetas neoclásicas e impresionistas.

Del trabajo docente de Ivaldi en la Escuela Nacional de Pintura se obtuvieron buenos frutos. Lo atestiguan los pinceles de Silvera, Benítez, Cedeno, Sinclair, Oduber y Jeanine, nombres reconocidos hasta el presente en la plástica panameña. En cuanto a la pintura mural, su aporte lo otorga a través de una pintura de grandes proporciones, realizada en óleo sobre tela, titulada *Sátiros y Ninfas* (1942-1943) cuyos tonos terrosos casi apuntan a la monocromía. La obra fue concebida para decorar una cantina de la urbe panameña, donde permaneció largos años, hasta que fue trasladada a las instalaciones del Museo de Arte

Contemporáneo (MAC), pero en los primeros años del siglo presente la obra fue objeto de reclamo por su dueño original.

De Humberto Ivaldi es también un tondo tipo mural, que orna el vestíbulo del Palacio Municipal y que lleva por nombre "Homenaje de las Naciones", ya descrita antes, y sobre la que el precitado Carlos Rivera ha dicho además que era "la obra por la cual Ivaldi sentía más orgullo... El artista llevaba a sus alumnos a estudiar esta magnífica obra".<sup>40</sup>

El nombre de Juan Manuel Cedeño (1914-1997) ya ha sido mencionado en este trabajo, pero es merecedor de una reseña particular. Se le reconoce como uno de los principales retratistas que ha dado el arte panameño.

En 1944, gracias a una beca obtenida, Cedeño marcha a Estados Unidos, donde puliría su talento innato en el Chicago Institute, plantel que le otorgaría su título de Bachelor of Fine Art. Entre las ejecutorias profesionales de Cedeño, encontramos que, igual que Ivaldi, fungió como Director de la Escuela Nacional de Pintura (1949-1978). Ostenta de igual manera estudios sobre muralismo en México, donde adquirió destrezas en la técnica del fresco y la decoración mural en el Instituto Politécnico de ese país norteamericano.

En su obra es evidente la preponderancia del tema de la nacionalidad, plasmado en paisajes costumbristas que dejan trazar una gran sensibilidad social. Como es notorio en la galardonada obra "El niño panameño", que mereció

---

<sup>40</sup> Carlos Rivera, en: <http://herenciavisual.blogspot.com/2009/04/centenario-de-humberto-ivaldi.html>. Con acceso el 21 de agosto de 2013

el primer premio otorgado por el Club Interamericano de Mujeres y un lugar en la Galería Oficial de Uruguay.

El trabajo de Cedeño siempre fue muy cercano al público, y en la década de 1960 se le encontrará participando en la exposición de proyectos para los murales del Hospital de la Caja de Seguro Social y de las Policlínicas de Colón y David, y, como veremos adelante, por encargo del Estado se le confiará, a principios de esa década, la tarea de restaurar el plafón y otras obras del Teatro Nacional, escoltado en esta portentosa tarea por los artistas Dióscoro Brugiati, Gilberto Lewis y Abelardo Tapia.

A Juan Manuel Cedeño se le hicieron diversos y muy merecidos reconocimientos en vida, tanto en el país como fuera de él, acentuando la presencia de su nombre en la historia artística panameña.

### **1.1.3 Posguerra en América Latina y Panamá**

Culminada la II Guerra Mundial, la etapa consiguiente se caracteriza por oposiciones violentas en todos los campos de la vida pública, y en América Latina, esas discrepancias encuentran espacios propicios para su desarrollo. Destacan, como parte de esos años de enfrentamientos locales, la guerra de Corea, el surgimiento de una "cortina de hierro" que parte en dos a la vencida Alemania, y entre todos ellos el tenso enfrentamiento de las potencias mundiales (Estados Unidos y Rusia) por espacios políticos, económicos y sociales, denominado "La Guerra Fría", en oposición a la cruenta maraña de luchas que ensombreció al

mundo poco antes. Y justamente como una sombra, la amenaza nuclear comenzó a abatirse ya no sobre una nación, sino sobre el mundo entero.

En efecto, las potencias se embarcan en una carrera armamentista que pretendía, sobre todo, establecer espacios propios en ese escenario de "guerra fría". Estados Unidos, en 1951, realiza la primera explosión de una bomba H, al tiempo que se emite por primera vez un programa de televisión en colores y se inaugura la primera central nuclear, seguido cada uno de estos avances por los adelantos soviéticos en abierta pugna por las primeras posiciones mundiales.

En 1957, la URSS lanza dos satélites al espacio exterior, los Sputniks, y al año siguiente lo hace Estados Unidos con el Explorer I y la fundación de su Agencia Espacial, la NASA. Como en una confrontación que se dilucida según los puntos de cada adversario, en 1959 se produce la caída del régimen de Batista en Cuba, aliado de Estados Unidos, vencido por columnas insurgentes de clara orientación prosoviética, comandadas por Fidel Castro, las que desde los primeros momentos funcionarían como un factor de radiación revolucionaria, y ejemplo para toda la región.

En esa plataforma global de cambios radicales, sobresale en materia de arte el aporte que representan los trabajos de pintores estadounidenses como Pollock, De Kooning, y Rothko, a medida que los que revolucionaron el arte a principios de aquel siglo van feneciendo: Matisse (1954) Brancucci (1957), entre otros. En cuanto a América Latina, esas discrepancias generales se traducirían en un fortalecimiento del concepto muralista mexicano, le dio temas consistentes, afinó

sus expresiones y tomó la vocería de un amplio sector de la opinión latinoamericana.

De este modo, se abren en Brasil museos de arte contemporáneo, como los de Rio de Janeiro y Sao Paulo (1948), en los que halla buena acogida el arte vanguardista. Exposiciones temporales como las de la Bienal de Arte de Sao Paulo (1957) permitieron que tanto artistas como críticos contemporizaran en torno al nuevo raudal creacionista.

Como una paradoja ante los conflictos que se agudizaban en todos los campos, la década de 1950 fue de auge económico para el subcontinente latinoamericano, porque la constante demanda de las industrias del primer mundo (creadoras de bienes e infraestructuras devastadas por la guerra, como en Europa, o impulsados por el progreso que avanzaba con la paz) potenció el interés por sus materias primas y la instauración de regímenes militares o clanes que se aprovechan de esa fuente de ingresos para fortalecer sus cuentas.

Es así como esa misma década contradictoria es propicia para los golpes de Estado patrocinados por Estados Unidos, o para el arribo de gobiernos "duros", siempre listos a cumplir los objetivos "americanos". Panamá, y muchos otros países del entorno, entran en la era de esos regímenes, que en no pocos casos tenían el parapeto de elecciones libres.

Eso lleva a Jorge Conte-Porras y a Eduardo Castillero a describir esa etapa con los siguientes términos: "Estos regímenes militares recibían el generoso apoyo de los Estados Unidos, con el propósito de evitar el surgimiento de los movimientos de la extrema izquierda... con el apoyo de la Unión Soviética y de

Fidel Castro, [que] empezaron como simples manifestaciones de protesta urbana y terminaron por iniciar un vasto programa de levantamientos armados, cuyo modelo lo constituyó Ernesto *Che* Guevara, en la Sierra Boliviana<sup>41</sup>.

Las oportunidades se dan para que la juventud panameña alce su voz, con reclamos de justicia social y política, aglomerada como siempre en torno a la recuperación de la plena soberanía sobre la Zona del Canal.

De acuerdo con el panorama antes enunciado, en 1952 asciende al poder, por vía de los votos, José Antonio Remón Cantera, un coronel que había sido referente fundamental del poder político en los años anteriores, quien vendría a ser el primer militar en alcanzar la presidencia de la nación panameña.

A Remón lo anima a aparecer entre sus electores como un político, más que como el uniformado que era. De ahí que enfila su agenda hacia la obtención de ventajas en el comercio con los Estados Unidos, sobre todo en lo concerniente al Canal, y eso lo lleva a abrazar la bandera de la reivindicación de la soberanía, resumiéndola hábilmente en una frase que recogió la historia y que caló en la conciencia de los panameños de la época: "Ni millones ni limosnas, queremos justicia", en clara alusión a los que se había hecho hasta el momento, que era negociar ventajas en la relación comercial, antes que exigir todo.

A la vez, Remón establece una plataforma política afín al plan estadounidense, cierra oportunidades a grupos políticos o líderes de izquierda y reforma la Policía Nacional, constituyéndola en Guardia Nacional, un paso

---

<sup>41</sup> Conte-Porras, Jorge y Eduardo Castellero. *Historia de Panamá y sus protagonistas. Una visión de la historia nacional desde el Período Precolombino hasta finales del siglo XX*. Distribuidora Lewis, 1998. P. 260

adelante en el aspecto militar que iba más acorde con los propósitos estadounidenses de no permitir otra Cuba en el continente.

Su muerte se produjo en los primeros días de 1955, a manos de hombres armados cuya identidad fue bien protegida por el sistema de poder que englobaba las relaciones políticas del hemisferio, y hasta hoy constituye un magnicidio que genera más dudas que certezas. Sin embargo, eso no impidió que se rubricara el Tratado Remón-Eisenhower, a pesar de no gozar del favor público y de no hacer honor a la estrategia planteada en lo político por el asesinado mandatario.

Al conocerse la nacionalización del Canal de Suez, por Egipto en 1956, las intenciones reivindicatorias panameñas encontraron un mejor asidero, y las juventudes sintieron que era posible mirar hacia adelante con optimismo. Entra en el panorama la Federación de Estudiantes de Panamá con nuevos bríos. No le faltaba experiencia a los federados; su agrupación surgió en los años de la década del 20 y había obtenido fuerzas en diversos congresos internacionales, como la cita de Universidades Hispanoamericanas (México, 1943) cuyo objetivo era el de establecer una organización internacional para la defensa del sistema democrático.

A este resurgimiento se une el Frente Patriótico de la Juventud, con su núcleo de agrupaciones cívicas, y que en conjunto con los estudiantes habían exigido, en 1945, la convocatoria de una Asamblea Constituyente, lo que dio como resultado la renuncia del presidente Ricardo Adolfo de la Guardia, quien aspiraba a mantenerse en el poder.

Ambas asociaciones procuraban el desmantelamiento de las bases norteamericanas en suelo panameño, exigiendo además que no se renegociara esta presencia por parte del gobierno, lo que las llevó, en 1947, a crear un Comité de Defensa de la Soberanía, con presencia nacional.

Con ese estímulo anterior, y con el marco de relaciones brevemente descrito en párrafos anteriores, el 2 de mayo de 1958 un grupo de estudiantes universitarios, encabezados por los dirigentes Ricardo Ríos y Carlos Arellano Lennox, este último presidente de la Unión de Estudiantes Universitarios, organizaron la denominada "Operación Siembra de Banderas", que los llevó a clavar simbólicamente 75 banderas sobre el césped de la Zona del Canal, como forma de exigir que se revisaran los tratados existentes. Esos hechos desencadenaron protestas de apoyo y enfrentamientos cuyo saldo fue de unos 30 estudiantes, niños y ciudadanos muertos por disparos de la Guardia Nacional, cuyo jefe en ese momento era e Bolívar Vallarino.

Todo eso acicatea el ánimo popular. El 18 de febrero de 1959, en cabildo abierto, el pueblo se manifiesta contra la corrupción de los concejales capitalinos y un grupo de ciudadanos se toma del Palacio Municipal. En abril de ese mismo año, jóvenes estudiantes intentan avivar las demandas de soberanía y justicia, y toman las armas en torno al emblemático cerro Tute veragüense. Ernesto de la Guardia era el presidente en ese momento, y la Guardia Nacional reprime la acción insurgente con saldo de varios muertos.

Mientras eso ocurría, se produce una "invasión" por las costas de Nombre de Dios, liderada por el estudiante Eduardo Díaz Fuentes y otros alumnos del Colegio

Abel Bravo, que también es drásticamente reprimida. En octubre de 1959, grupos organizados de colonenses realizan la Marcha del Hambre, desde la ciudad atlántica a la capital, bajo la dirección de Andrés Galván de la Rosa, e integrada por dirigentes estudiantiles, quienes llegan a tomarse el Palacio Legislativo.

En rápida sucesión de acontecimientos, el 3 de noviembre de 1959 el diputado Aquilino Boyd y el Dr. Ernesto Castellero Pimentel, invitaron al pueblo panameño a entrar a la Zona del Canal portando la bandera panameña, en forma pacífica. El llamado fue atendido, pero la represalia se hizo sentir sobre los manifestantes por parte de la policía de la Zona del Canal.

Esas acciones las describe Ricardo Arturo Ríos Torres diciendo sobre aquella "Generación del 58": "Fue una juventud insobornable, con posiciones patrióticas definidas y con la aspiración de lograr un justo cambio social; se destacó por su dirigencia colectiva, cada estudiante un líder. Nunca claudicó en sus ideales. La Generación del 58 se adelantó a las acciones contestatarias de la Generación del 68 que estremeció a Europa con sus actitudes revolucionarias".<sup>42</sup>

El panorama mundial de los años 60 dejaba prever las convulsiones sociales políticas y económicas que debían esperarse, en América Latina, en África, en Asia y en el Medio Oriente, y pronto los hechos comienzan a dar la razón. El presidente de los Estados Unidos, John F. Kennedy, cae asesinado; también halla la muerte de manera violenta el líder de los derechos civiles de los Estados Unidos, Martín Luther King, Premio Nobel de la Paz; como también caería el dirigente guerrillero Ernesto Che Guevara, mientras intentaba difundir el mensaje

---

<sup>42</sup> Ríos Torres, Ricardo. *Memorias de mis Memorias*, 2009 P. 112

de la lucha armada, y muchos otros líderes continentales, a la vez que la Guerra de Vietnam adquiere ribetes dramáticos y el mundo político se fracciona en múltiples frentes, a menudo contrarios entre sí y con todos los demás: anticapitalistas, antiimperialistas, neomarxistas, troskistas, castristas, maomistas, leninistas, prochinos, prosoviéticos...

Por otro lado, sus consecuentes movimientos contrarios dan origen a acciones como la "Primavera de Praga", aplastada por tanques soviéticos, mientras que en Francia, en mayo de 1968, se produce la acción de jóvenes que exigieron de manera creativa, y valiéndose del arte en algunos casos, cambios que los contemplasen en la toma de decisiones.

América Latina sigue siendo el "patio trasero" de los Estados Unidos, y como tal, la potencia del norte procura mantener control sobre lo que ahí se realiza. A partir de la mitad de aquellos años 60 se producen distintos golpes de Estado militares, siempre en concordancia con las intenciones estadounidenses (Brasil, Honduras, El Salvador, Argentina, Panamá y, a principios de los 70, Chile).

Marco A. Gandásegui, hijo, describe aquel periodo de la siguiente manera: "El antagonismo entre burguesía y clase obrera, en la que la pequeña burguesía desempeña un papel distorsionador, se agudiza [en Panamá] durante la década del 60. Después de 1964 y los incidentes de enero, el proyecto nacional se basa en la soberanía, término que lleva una connotación diferente para cada clase social o fracción de clase social".<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Gandásegui, Marco. *La lucha de clases y la Zona del Canal*. Volumen 1 de Cuadernos de Sociología. Asociación Panameña de Sociología, 1973. P. 18

Son esos hechos de enero de 1964, precisamente, los que surten el efecto como orientadores de la lucha por la soberanía reenfocada y fortalecida en la década de 1960 en Panamá. Por décadas, desde 1904, la República venía resintiendo el agravio de esa presencia militar extranjera en suelo patrio; pero los gobiernos anteriores, como ya señalamos, se esmeraban por lograr ventajas económicas antes que reivindicación total, como lo exigían los ciudadanos, cada vez más conscientes de lo que significaba ese estado de cosas.

Como parte de esa especie de medición de fuerzas, o de voluntades, el 17 de septiembre de 1960 el presidente estadounidense D. Eisenhower había ordenado que se permitiera ondear la bandera panameña en la Zona del Canal, como parte de algunas "ventajas" concedidas en el proceso de negociación. A pesar de la orden dada, los residentes en la franja canalera, los denominados *zonians*, se opusieron al mandato, lo que generó el malestar del estudiantado capitalino.

En 1962, a través del acuerdo Chiari-Kennedy, se instaló una comisión bilateral que debería buscar respuestas a los principales puntos de discordia, entre ellos el asunto de la bandera. El 30 de diciembre de 1963, mediante un decreto del Gobernador de la Zona del Canal, Robert Fleming, se autorizó que la bandera panameña fuese izada junto con la estadounidense, a partir del primer día de 1964, lo cual tampoco fue acatado por los *zonians*, y el 3 de enero un policía de esa jurisdicción izó la bandera de su país sin escoltarla con la panameña frente al monumento a los Héroes de la Guerra, en Gamboa, ejemplo que cundió, porque a los pocos días, los estudiantes de la Escuela Superior de Balboa hicieron lo

propio, negándose a elevar el pendón panameño el 7 de enero frente a su plantel, con el apoyo de los residentes en el lugar.

En el lado panameño, el Instituto Nacional, colindante con la Zona del Canal, observa airado lo que ocurre, y una delegación de sus alumnos marcha hacia el lugar con intenciones de hacer valer el acuerdo, lo que desencadenaría una serie de agresiones y disturbios que incluyeron el movimiento de tropas estadounidenses acantonadas en la franja canalera, desatando el enfrentamiento más cruento por la soberanía nacional y, a la postre, el definitivo. El saldo de tres días de choques fue estremecedor: 21 panameños muertos, la mayor parte de ellos jóvenes estudiantes y niños, más unos 500 heridos, muchos de ellos lisiados para siempre.

Como reacción, el gobierno de la República de Panamá rompió relaciones con los Estados Unidos, acción inédita hasta entonces, y se advirtió que las negociaciones en adelante se encaminarían a un nuevo Tratado que resolviera las principales causas del conflicto, principalmente el fin de la perpetuidad de la ocupación norteamericana y la reversión a Panamá de todos los territorios del área canalera.

Pero los intereses en juego eran enormes. En 1967 se produjeron los proyectos de tratados Robles-Johnson, a los que el pueblo bautizó como "3 en 1". Participaron como negociadores por Panamá Fernando Eleta (ministro de Relaciones Exteriores), Diógenes de la Rosa, Roberto Alemán y Ricardo Arias Espinosa.

Estos proyectos no merecieron el beneplácito de los panameños, quienes los rechazaron públicamente, forzando al gobierno de Marco A. Robles a no enviarlo a debate a la Asamblea Nacional.

La pintura mural, y su imbricación con la lucha por la soberanía en el Canal, que es el tema central de nuestro trabajo, adquiere fuerzas con estos conflictos, se nutre de sus temas, crea una iconografía particular y comienza a buscar el espacio adecuado para ser considerado vehículo de expresión idóneo en este balance de situaciones. Artistas panameños egresados de escuelas argentinas, en particular procedentes de la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, realizan sus valiosos aportes que vienen a funcionar como una ruptura con lo anterior, entre ellos Juan Bautista Jeanine (1922-1982) y Ciro Oduber (1921-2002), ambos acompañados por sus esposas, las artistas plásticas Amalia Rossi de Jeanine (1926-1974) y Roser Montañola de Oduber (1928). A ellos habría que sumar el nombre de José Guillermo Mora Noli (1923-1981).

En estos artistas es posible apreciar un proceso de transformación del modo de expresión artística, de lo academicista a lo moderno, dando lugar a otras formas de entablar la comunicación mediante lo pictórico. A la pintura monumental heredada de Roberto Lewis, ellos habrán de articularle, con sus propios modos, lo abstraccionista, lo cubista, lo cilindrista y, con esa misma intención, nuevas técnicas como el empleo de materiales y su incorporación a la forma, entre los que sobresale el mosaiquillo.

Los esposos Jeanine son los primeros en descollar en este nuevo ámbito del muralismo. A ellos se refiere el poeta José Franco, denominándolos "los creadores

del Muralismo en Panamá".<sup>44</sup> Con los esposos Jeanine, el mural se aleja de los trazos postimpresionistas para dar paso a una tendencia que, no obstante haber estado en boga en Argentina desde los años 40, resultaban distintivos, nuevos, en el panorama panameño.

La formación artística de Juan Bautista Jeanine es interesante; sus primeros estudios los realizó en escultura, en la Escuela de Artes y Oficios, dirigido por John Amores, y los prosigue en la Escuela Nacional de Pintura, que dirigía Roberto Lewis, en donde absorbe influencias de Ivaldi.<sup>45</sup> En 1948 se hace acreedor a una beca del gobierno argentino, con la cual ingresa a la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, para estudiar pintura de caballete y sobre todo pintura mural, en una institución en la que se apreciaba el apogeo de la vanguardia latinoamericana y se experimentaba con las nuevas injerencias de los novismos pictóricos (abstracción, mosaico, futurismo, cubismo, y un renovado énfasis en el empleo de la luz y el color).

Por otro lado, entre 1945 y 1946 se fortalecen los dos primeros movimientos, Asociación Arte Concreto-Invención y Movimiento MAD!, mientras que en 1947 se pone en realce, de la mano de Raúl Lozza (1911-2008), una nueva manera de elaborar obras pictóricas, el perceptismo, tendencia entre lo abstracto y lo geométrico que se ha difundido bastante desde la Argentina y que va a ejercer notable influencia en obras como la de Juan Bautista Jeanine y Ciro Oduber.

---

<sup>44</sup> Revista Cultural Lotería. Volumen XIV, N° 162. Mayo de 1969. Pp. 5-8

<sup>45</sup> Prados. Op. Cit. P. 100

Además de la pintura, Jeanine obtuvo una licenciatura en Filosofía en la Universidad Católica de Buenos Aires, y en esa institución dejó un gran mural que representa la filosofía tomista. En su tierra natal, ganó el premio principal de la Primera Exposición Centroamericana y del Caribe, y el segundo de la Liga de Arte de la Zona del Canal.

En este mismo orden debemos mencionar a su esposa, Amalia Rossi de Jeanine, argentina que adoptó la nacionalidad panameña. La artista se graduó como profesora de Dibujo y Pintura en la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y posteriormente decoradora mural en la también bonaerense Escuela Superior de Bellas Artes.

La muralista ganó dos veces consecutivas el premio del Concurso de Murales patrocinado por la Caja de Seguro Social (Colón y la Chorrera). El poeta José Franco, en el documento ya citado<sup>46</sup>, apunta que Rossi también realizó estudios de música, especializándose en piano.

Rossi ejecuta su primer mural en 1961; con tal fin diseñó y trabajó para el Seminario San José (Las Cumbres), junto a su esposo. El boceto original, según anota Franco, fue llevado por el Arzobispo, Monseñor Beckman, ante su Santidad Juan XXIII, para que lo viera, durante el Concilio Ecuménico. El tema es religioso, y muestra a doce ancianos a los pies de Jesús. Destaca en la parte central el rostro de Monseñor Beckman, en la figura de uno de los ancianos. Ambos artistas también ejecutaron magníficos trabajos en la Caja del Seguro Social de La

---

<sup>46</sup> Cfr. Revista Lotería, No. 162. Mayo de 1969. Pp. 5-8

Chorrera y en la Casa del Periodista; este último fue destruido sin justificación valedera durante la década del 1990.

Jeanine trabajó en otros murales conocidos, como el que se encuentra en la pared lateral del Instituto Justo Arosemena (1968), con la técnica de mosaiquillo, una alegoría del nombre "Panamá", que resalta la fauna, la flora y los habitantes autóctonos del país. En 1969, en la provincia de Colón, en el edificio de la Lotería Nacional de Beneficencia, los artistas realizaron dos portentoso murales (11 x 7 m); el que orna la fachada del edificio representaba los tres premios de la lotería, y fue realizado mediante la técnica en vidrio cromado, y desplegando la abstracción geométrica. El formato vertical y plano del mural destaca en el lado inferior derecho la denominada "ánfora de la fortuna", o recipiente metálico del que se extraen las balotas numeradas, sobre un pedestal concebido de tal manera que realza su presencia en el conjunto. A su alrededor, tres figuras plasmadas mediante un diseño cubista, connotando la presencia de una familia. Al espacio restante lo dividen formas geométricas con predominio de triángulos y semicírculos en bloques irregulares iluminados en diferentes gradaciones, siempre planos, lo que le da mayor fuerza al ánfora y a su volumen.

El otro mural se localizó en la parte lateral del edificio, sobre un área de 9 x 7 metros, con la técnica del vidrio cromado. La idea original busca representar al pueblo mediante tres figuras femeninas con los brazos abiertos mirando a lo alto, sobre un conjunto de viviendas que expresan a la comunidad, a través de figuras cuadradas, geométricas, con un corte constructivista.

El Gobierno panameño, bajo conducción de los militares, levantó varios edificios públicos a lo largo de la década de 1970, entre esos el Gimnasio Nuevo Panamá. En 1971, en el marco de los Juegos Centroamericanos y del Caribe, Jeanine es convocado para decorar el interior del coliseo con murales alusivos a la nacionalidad. Recordemos que un propósito firme de los que administraban el país en ese momento era fortalecer la conciencia nacional, de cara a las negociaciones con Estados Unidos por el Canal.

El artista elige para tal fin el folclor, y en este aspecto los “diablicos sucios” reúnen colorido y espectacularidad, además de que son referentes muy conocidos entre la población. También hace destacar los vestidos típicos y la presencia de los grupos aborígenes, como los gunas al igual que la flor nacional panameña, la del Espíritu Santo, distribuidos en diferentes partes del Gimnasio, siempre con acentuado colorido y fuerza.

Los esposos Jeanine expusieron con éxito en México, España, Brasil, Argentina y Panamá. En 1975, Juan Bautista Jeanine, sobresalió en el Concurso Pictórico Soberanía, y sus obras son ejemplo palpable del gran valor que se le concedió en esa década a la expresión pictórica muralista.

Recordemos ahora que en los años de 1960, merced a la obra de la Misión Evangelizadora en San Miguelito, se impulsó el desarrollo de la fe, procurando una renovación moral de la vida cristiana de los fieles. Este movimiento provenía de un acuerdo episcopal entre los arzobispos de Panamá y Chicago, el cual se extendió hasta 1981. Otro de los intereses de la Misión, en consonancia con el Concilio Ecuménico Vaticano II, era el de adaptar la disciplina eclesiástica a las

necesidades y métodos contemporáneos, buscando una mejor interrelación con otras religiones.

El entonces Obispo Auxiliar de Panamá, Monseñor Marcos Gregorio McGrath, trajo a sacerdotes norteamericanos como misioneros, enfocados en desarrollar una pastoral que fomentara el cristianismo en las pobladas comunidades del distrito de San Miguelito. De esta manera, la pintora Lillian Brulc fue invitada por el padre León Mahon para que integrara la Misión, como artista, en 1965.

Brulc residió primero en el Instituto Pastoral de Las Cumbres, pero luego se mudó a la residencia de la familia González, en el sector conocido como Las 600. La pintora diseñó y pintó los murales que se encuentran en la Parroquia del Cristo Redentor, con temas como *La Nueva Pascua* (muro este del centro), *La Profecía* (muro oeste del centro), *El Canto de Alabanza* (Cielo raso de la entrada de la Capilla); *El Agua de Vida* (baptisterio); *De la Muerte a la Vida* (el confesionario); *La Parusia* (muro detrás del altar de la Capilla).

En la obra muralista de Brulc hay influencia del muralismo mexicano, sobre todo en cuanto a Siqueiros y Orozco. Sus figuras humanas aparecen esbozadas con pinceladas sueltas, casi manchas de color. En sus fondos predomina el cubismo, en particular cuando se refiere a la naturaleza, como en el muro oeste del centro (*La Profecía*) especialmente en la columna de humo y fuego, que según el Profeta Isaías aseguraba al pueblo la presencia y el cuidado de Dios durante la travesía por el desierto.

La pintora Brulc ha contado ese pasaje a través de una síntesis de imágenes, en tres momentos: la columna de humo y fuego, que luego en el centro del mural nos permite sentir la fuerza de la naturaleza, a través de los signos de la destrucción, con enormes cubos que asemejan rocas; seguido del agua que brota en el desierto, con un reducido grupo de personas compartiendo el agua. El mural de La Profecía, se extiende en los dos murales triangulares de arriba, donde la mano de Dios avanza para curar al enfermo y resucitar al muerto.

Hallamos otro elemento recurrente en la temática de Lillian Brulc, y es el fuego, realizado con gamas de amarillo que dan vitalidad al conjunto que se ve en el cielo raso de la entrada de la Capilla, que expone a un ángel que se dirige hacia un remolino de fuego en el que tres jóvenes saltan para librarse de él.

Ya nos referimos al influjo que ejerce el muralismo mexicano sobre esta obra, el que se patentiza más en el baptisterio (*El Agua de Vida*), donde la zarza ardiente es reflejada en la figura de Moisés, quien poseído por la fuerza del Espíritu observa el pasado, presente y futuro, mientras la mano izquierda leprosa se cura y la mano derecha aferra a una serpiente que se modifica en una vara, la que hace brotar las aguas de la vida, en tanto una multitud de individuos apenas esbozados mira la escena, enmarcados en una enorme nube sobre un fondo una luz incandescente: la vida nueva que aguarda a los bautizados.

En el confesionario, el tema desarrollado es *De la muerte a la vida*, basado en el relato del profeta Ezequiel donde cuenta cómo el poder de la palabra vuelve la carne a los huesos secos y confiere el aliento de vida. Lillian Brulc consigue traducir ese pasaje a través de la transformación paulatina (en seis etapas) de una

figura andromorfa, que sobre una composición diagonal surge de la muerte a la vida, recuperando su fisionomía en virtud del amor que recibe de sus semejantes. Se percibe en esa figura humana del mural una semejanza clara con los dibujos de Siqueiros.

Para el mural ubicado en el centro, bajo el título *La Nueva Pascua*, Brulc combina elementos del folclor nacional, con grupos indígenas, instrumentos musicales y religiosos, constituyendo un pasaje narrativo que nos hace recordar *El Mercado de Tenochtitlán*, del muralista mexicano Diego Rivera, en el que también aparecen el pan y el vino, símbolos del cuerpo y la sangre de Cristo compartidos en la última cena del Señor con sus discípulos.

Con el paisaje que aparece del lado izquierdo parece que se hace alusión a las casas de quincha del interior de Panamá. A ambos lados pueden verse grupos de personas junto a alguien que parece impartir la Palabra de Dios. A la derecha, la muralista dibujó obreros edificando una pared, como representación de la nueva Iglesia. Precisamente, la iglesia del Cristo Redentor, se caracterizó por realizar la misa con letra y música basadas en el folclor, eran tiempos de cambios internos en la Iglesia Católica, y ya se acentuaba la práctica de que cada país impartiera la misa en su lengua local.

Detrás del altar de la capilla se encuentra *La Parusla*, mural en el que artista alcanza expresiones sublimes, acentuadas con la luz incandescente como fuente vital, mientras que en el centro se aprecia apenas una cruz, esbozada con pinceladas que fluyen de manera inagotable de la presencia del fuego del Espíritu.

Toda esta visión se enmarca con figuras humanas en tonos oscuros, que flotan en ambos lados, evocando una sensación de sufrimiento.

Lillian Brulc, al finalizar sus murales, en el año de 1966, de acuerdo con las palabras de Ramón Hernández, en su artículo "San Miguelito: tierra de Misión", que citamos aquí, expresó lo siguiente: "Cuando terminé los murales sabía bien que aquellas pinturas eran no solamente para el pueblo sino de ellos... copiaron con facilidad el testimonio visual de que ellos son la Iglesia".<sup>47</sup>

Un extranjero que también dejó su legado en este tan importante tramo de la vida nacional fue el uruguayo Carlos Páez Vilaró (1923), quien fuera contratado por Omar Torrijos en 1978 para que diseñara un mural en el aeropuerto de Tocumen, que sirviera como signo de bienvenida a los turistas con su exposición de elementos propios del ambiente panameño.

Esta obra de arte, pese a su gran valor artístico, ha estado en peligro de desaparecer ante las obras de construcción realizadas en la terminal aérea, un hecho que ha merecido la atención reciente de artistas y conocedores del arte, quienes exigen que se preserve como patrimonio nacional.

Es relevante traer a este trabajo el mural del escultor Adolfo Villalaz Pérez, titulado "El que siembra Bandera, cosecha Soberanía" (1966), propiedad del desaparecido líder de la nacionalidad panameña Carlos Calzadilla, el que decoró la parte frontal de su residencia en Paitilla, y que en la actualidad se encuentra ubicado en el interior del Paraninfo de la Universidad de Panamá, gracias a la

---

<sup>47</sup> Hernández, Ramón. *San Miguelito: tierra de Misión. 50 años de evangelización* (Folleto) Panamá, 2013. Pp. 56-62

donación de la profesora Diamantina Carrera de Calzadilla. El mural es un relieve, realizado en cemento, que narra importantes acontecimientos políticos y sociales acaecidos en Panamá, entre ellos la gesta del 9 de enero de 1964 y la lucha generacional del pueblo y de los estudiantes panameños.

Dignos de mención dentro de esa época son también los esposos Ciro Oduber (1921-2002), pintor, dibujante, muralista, y Roser Montañola de Oduber (1928) pintora, ilustradora y muralista, quienes llegan a Panamá en 1950.

Ambos esposos estudiaron pintura en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, en Buenos Aires, Argentina. Ciro Oduber inició sus estudios en la Escuela Nacional de Pintura, en Panamá, bajo la tutela de Roberto Lewis y Humberto Ivaldi. Posteriormente, en 1946, viaja a Buenos Aires para formarse como profesor de pintura en la aludida institución, hasta 1950. En 1953, el Instituto de Cultura Hispánica le otorga una beca para estudiar pintura en la Escuela Superior de San Jorge, en Barcelona. Ya en 1950 había realizado su primera muestra individual en la Argentina, y luego en el Instituto Nacional, en Panamá.

Por su parte, Roser Montañola de Oduber, de origen española, llegó a la Argentina junto con sus familiares, en 1939. Entre 1940 y 1950 estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes, en Buenos Aires. Becada por el Ministerio de Asuntos Exteriores de España, viajó en 1953 a Barcelona, donde se especializaría en murales y pintura, en la Escuela Superior de San Jorge. Su primera muestra individual se lleva a cabo en 1948, en el Ministerio de Educación de Argentina.

Los artistas Oduber partieron hacia España en 1960, y allí establecieron su residencia.

Entre los ejemplos de sus trabajos tipo mural podemos citar el que aparece en el edificio del National City Bank, titulado "La Evolución Histórica de Panamá" (1968), óleo sobre tela con dimensiones de 3 x 4.80 m. De acuerdo con Ciro Oduber, "este mural es un alegato sobre una tierra que avanza en búsqueda de un mundo de realizaciones".

Por su composición, es un mural de mucho colorido y fuertes contrastes, con reminiscencias cubistas por las formas angulosas allí representadas. El espacio ha sido finamente tratado, de izquierda a derecha, mediante secciones en las que los esposos Oduber consiguen narrar una historia en forma continua, sin sobresaltos, con una estilización de las formas, sin perder el mensaje central de la obra, que invita al espectador a captar la trama de lo narrado. A lo largo de toda la obra, la línea curva se mueve en diferentes direcciones, cortando el espacio, en formas rítmicas que los artistas dividen en bloques de color degradados que fluyen entre una y otra división.

El segundo mural por encargo que realiza la pareja se produjo en la década de 1970, y fue colocado en la entrada principal de la Policlínica Presidente Remón, de la calle 17, Barrio de Santa Ana, titulada *Bendición de la Seguridad Social*.<sup>48</sup>

Como se ha venido señalando, los años 60 y 70 representaron un periodo de mucha tensión en América Latina, con los amagos y la acción de guerrillas y dictaduras militares, por un lado, y la Guerra Fría y el intervencionismo

---

<sup>48</sup> Prados, Pedro. Op. Cit. p. 114.

estadounidense, por el otro. Surgen además los grupos paramilitares anticomunistas, auspiciados por los regímenes militares, y los acuerdos militares internacionales (bajo la denominada "Doctrina de Seguridad Nacional) como la Operación Cóndor,<sup>49</sup> que servían para perseguir y asesinar con absoluta impunidad a líderes estudiantiles, obreros, sacerdotes, monjas y campesinos acusados de ser aliados de la guerrilla, cuyas andanzas han sido profusamente denunciadas con posterioridad y, en algunos casos, sus instigadores llevados ante los tribunales.

En 1968, el artista Alfredo Sinclair (1915) pinta un mural sobre la vida del cholo coclesano Victoriano Lorenzo, para el edificio del Banco de Crédito Popular. El Maestro Sinclair estudió pintura, entre 1947 y 1949 en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, en Buenos Aires, de donde también egresaron, como ya se apuntó, Jeanine y Oduber.

De Sinclair es así mismo el mural ubicado en el edificio del Ministerio de Gobierno y Justicia, un tríptico, óleo sobre lienzo, de grandes dimensiones, sobre un concepto nacionalista. Muestra a un grupo de personas congregadas en semicírculo, en torno a un individuo que sostiene un libro en el que se lee "Gobierno y Justicia".

En la faz de los congregados se presiente el dolor, haciéndose más patente en el segundo panel, en el que una figura con los ojos vendados sostiene una balanza con un brazo, mientras que el otro lo emplea para enterrarle una espada

---

<sup>49</sup> Cfr.: McSherry, J. Patrice. *Los Estados depredadores, La operación cóndor y la guerra encubierta en América Latina*. Santiago de Chile, Lom Ediciones, 2009. 327 pp.

en el cuerpo a un indígena que toca una flauta, frente a una masa impotente de personas, caracterizados sus miembros por no tener brazos. Un militar observa el suceso, anuente. Sobre ellos un ave verde sobrevuela el espacio.<sup>50</sup>

El estilo de Sinclair es agresivo, profusamente munido de efectos visuales y técnicos, color y brillantes degradaciones, el cual puede verse también en sus murales con motivos religiosos, como el que reposa en la oficina de la Parroquia Cristo Redentor en San Miguelito, y en la Iglesia de la Santísima Trinidad, en Betania.

Otro artista que destaca en el área del muralismo panameño es Guillermo Trujillo (1928). Reconocido arquitecto, pintor, grabador, escultor, ceramista y experto en tapices, Trujillo se graduó en 1953 como arquitecto en la Universidad de Panamá, obteniendo una beca al año siguiente para perfeccionar su talento plástico en la Academia de San Fernando de Madrid.

Durante su estadía en España, se especializa en la Escuela de Cerámica de Moncloa. Regresa a su país en 1959, donde pronto ha de ganar la cátedra de Acuarela y Composición, en la facultad de la que egresara años antes.

Como parte de sus aportes al desarrollo cultural panameño, Trujillo ha fundado el Taller de Cerámica Las Guabas (1981), del que fue su director hasta el año 1984

De las obras ejecutadas por el artista en la técnica del mosaico tenemos el de la Caja de Ahorros y el del Hospital de la Caja del Seguro Social en la vía

---

<sup>50</sup> En la actualidad la obra continúa en el Ministerio de Gobierno y Justicia, pero reubicada. El tríptico, dividido en tres piezas, se colocó en las paredes de los descansos de los diferentes pisos, perdiendo su majestuosidad, su carácter de mural y el sentido.

Transístmica. Con la técnica de la cerámica encontramos murales con su firma en la Caja de Ahorros de David y en el edificio Hatillo, hoy sede de la Alcaldía capitalina. En la Caja de Ahorros de Colón realizó un mural mediante la técnica de pintura sobre madera.

Es necesario mencionar también a un artista muy importante de esta época, Carlos González Palomino (1940-2013), sin duda el que trabajó con más ahínco la pintura mural durante casi toda su vida, por lo que de él ha dicho el poeta Ramón Oviero que "[Palomino] pinta pensando en murales".<sup>51</sup>

A Palomino se le recuerda como un artista que introduce la pintura mural basada en el muralismo mexicano en Panamá, y que influencia con su expresión a los artistas de la década de 1970.

Su primer mural data de inicios de la década del 60, plasmado en la Escuela República del Perú, lo que le permitió obtener una beca para estudiar esa técnica en la Escuela Superior Autónoma, en Lima, Perú, entre 1966 y 1969. En 1963 había pintado "Panamá Defendida", pintura sobre tela, para que sirviera como fondo de los oradores en la Plaza de Santa Ana.

Se especializó más tarde en la técnica mixta de murales, en la Academia de Bellas Artes de Santiago de Chile. Luego viaja a México, donde entraría en contacto con el muralismo mexicano y las obras de los tres grandes, las que impactaban la pictórica de aquellos años, influencias que caracterizarían la mayoría de sus obras posteriores.

---

<sup>51</sup> Oviero, Ramón. *Hablemos de pintura*. Panamá: Editorial Universitaria Carlos Manuel Gasteazoro, 2000. P. 89

Palomino dejó obras en edificios públicos, como la Vicerrectoría del Instituto Nacional, bajo el título "Donde se forjan la águilas"; en la Universidad Obrera de Santa Fe, Argentina; en los talleres de Artes Gráficas del Colegio de Artes y Oficios; en Facultad de Comunicación, Facultad de Humanidades; Facultad de Economía, Auditorio José Dolores Moscote y Paraninfo de la Universidad de Panamá; en el Campus Harmodio Arias Madrid; en las Bóvedas; en la Procuraduría de la Nación, en la Gobernación, en el Instituto Nacional de Cultura; en la Embajada de Panamá en España, en el Parque Omar Torrijos Herrera; entre otros lugares.

Corría 1970 cuando el profesor Eric Ramírez, a la sazón Rector del Instituto Nacional, solicitó al maestro Palomino, de 28 años en ese momento, la confección del mural "Donde se forjan las águilas", el que habría de narrar la evolución histórica de ese plantel. Palomino acababa de retornar al país, procedente de Lima, contando ahora con una especialización en pintura mural, en tratamiento y aplicaciones de materiales. Luego viajaría a Chile a la Escuela de Bellas Artes, para obtener una especialidad en nuevas técnicas de murales.

El mural "Donde se forjan las águilas" fue ubicado en la Rectoría de ese prestigioso plantel. La composición de esta obra muestra una abigarrada composición en la que sobresalen los trazos fuertes y los colores blanco, rojo y azul (enlazando el tricolor patrio y el color de los uniformes estudiantiles), para mostrar por un lado la unidad popular ante la lucha prosoberana, los íconos de la educación y el acecho de los "enemigos del pueblo", simbolizado por parafernalia bélica que promueve el recuerdo de las agresiones sufridas por los soldados

zoneítas, en una amalgama que sostiene el concepto de forja de líderes que distingue al Instituto Nacional, los "aguiluchos", en alusión a las águilas de piedra que custodian el plantel.

Todos esos elementos se ubican en torno a una figura central, de rasgos femeninos aunque con una actitud enérgica propia de los guerreros épicos, la que envuelta en el pabellón panameño sostiene en sus brazos a un mártir de las luchas generacionales, sin duda uno de los caídos el 9 de enero de 1964, quizás el primero de ellos: Ascanio Arosemena.

Mencionamos ahora el nombre de José Guillermo Mora Noli (1923-1981), gran escultor y muralista, quien también se destacó como caricaturista, calígrafo y arquitecto. Su formación artística inicia en el Colegio Artes y Oficios, luego en la Escuela Nacional de Pintura, bajo la tutela de Humberto Ivaldi, hasta que en la década de 1940 se hace merecedor de una beca para estudiar en el Instituto de Artes de Chicago y en el Art Student League de New York.

Mora Noli es reconocido como el padre de la escultura moderna en Panamá, y el creador de un estilo basado en el constructivismo cilíndrico, al que él llamaría precisamente "cilindrismo". Gran parte de su vida madura la invirtió sustentando y desarrollando su tesis sobre la representación geométrica del cilindro en la figuración, tal como lo demuestran los numerosos artículos aparecidos en revistas, y diarios de su época.

Fiel a su tiempo, el artista mostró gran sensibilidad artística y social, y se mantuvo vinculado con las luchas generacionales por la recuperación de la

soberanía en la Zona del Canal. En efecto, su iconografía se basa en temas de la identidad nacional que fortalecían esa conducta.

En cuanto al material empleado, mostró predilección por la elaboración de murales con metal, y para tal fin su técnica consistía en repujar y perforar la plancha de metal, contorneando la figuración mediante pequeños puntos hasta mostrar el diseño.

Obras sobresalientes de Mora Noli en el área del mural son "Los símbolos patrios", en la Escuela Pedro Pablo Sánchez (1969); "Hipódromo Presidente Remón", Panamá (1970); "La creación del mundo", Caja de Ahorros, Panamá, (1972); "Istmología", Banco Nacional de Panamá (1975); "Mural Precolombino", Banco Nacional de Panamá (1978); "Proyección Social de los Casinos Nacionales" en el Edificio Bacará, Panamá (1975).<sup>52</sup>

En este último mural, el artista divide el espacio en dos grandes áreas: en la parte superior resalta los beneficios generados por los juegos de azar en el área de la ciencia, la salud y la educación; mientras que en la sección inferior expone símbolos representativos de un casino como las barajas, colocadas centralmente sostenidas por una mano, mientras que en ambos lados se observan la ruleta y las máquinas traga monedas.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Cfr.: Matilde M. Medina T. y Elizabeth Mora. *Mural sobre la obra de Mora Noli, precursor de la escultura panameña moderna*. Trabajo de Grado. Universidad de Panamá, Facultad de Bellas Artes, Escuela de Artes Visuales, 2007.

<sup>53</sup> Madrid Nuria. "Visión de la escultura panameña-100 años". Catálogo para la inauguración de la exposición alusiva. Panamá, 2003)

#### 1.1.4 El golpe militar de 1968 en Panamá

El 11 de octubre de 1968 se produjo un golpe de Estado contra el Dr. Arnulfo Arias Madrid, Presidente de la República desde el día 1 de ese mes. Encabezaron el golpe Boris Martínez, Omar Torrijos, Bolívar Urrutia y José M. Pinilla.

La acción se desarrolló típicamente como en toda América Latina, al principio por la persecución contra dirigentes de izquierda, líderes estudiantiles y obreros, con particular énfasis contra dirigentes panameñistas. Se intentó articular una respuesta por parte de los leales al presidente derrocado, y se formaron guerrillas en Chiriquí, lo que produjo represión y muertes.<sup>54</sup>

Los militares ejercieron completo dominio de los medios de comunicación y de los Órganos del Estado. A partir de 1969, tras intentonas de golpes internos y purgas cuartelarias, la figura de Omar Torrijos se consolida en la jefatura de la Guardia Nacional y del país, a través de una Junta Cívico Militar con el ingeniero Demetrio B. Lakas como presidente nominal.

A partir de esa a fecha, se organizó un gobierno basado en el pluralismo ideológico; algunos exiliados de los grupos de izquierda y progresistas pudieron volver y algunos fueron invitados a formar parte del gobierno. Estudiantes provenientes de la Federación de Estudiantes de Panamá fueron también integrados, lo que generó simpatías bajo un lema popular que marcó el rumbo de la lucha anticolonialista, la que habría de ser el motor del gobierno militar en adelante: "Ni con la izquierda, ni con la derecha: con Panamá", separándose así el

---

<sup>54</sup> Cfr.: R. M. Koster, y Guillermo Sánchez Borbón. *In the Time of the Tyrants: Panamá, 1968-1990*. London: Secker & Warburg, 1990. 430 pp., y Pereira Renato. *Panamá, Fuerzas Armadas y política*. Panamá. Ediciones Nueva Universidad, 1979. 216 pp.

movimiento de las demás dictaduras militares vigentes en el continente, y dándole a Torrijos nuevas fuerzas para mantenerse al frente de la nación.

Como parte de ese proyecto nacional, y con el afán de crear conciencia en el pueblo panameño sobre su legítimo derecho a defender la soberanía, Torrijos buscó que el arte, el deporte y la cultura en general fueran voceros promocionales de su lucha, dentro y fuera del país, logrando de esta manera estar muy cerca del sentimiento general. De nuevo, como en los inicios de la República, el arte era un modo de identificar las ideas que debía abrazar el pueblo, y de fortalecerlas, dejando atrás, poniendo a buen cubierto la deuda política que adoptaron los militares al romper el orden constitucional y violentar en muchos casos los derechos humanos de nacionales y extranjeros.

Entre los casos más sonados de desaparecidos, una sombra que era común a la presencia de regímenes militares en América Latina, se cuenta el ocurrido el 9 de junio de 1971, cuando el sacerdote colombiano Héctor Gallego fue secuestrado por militares aliados con terratenientes veragüenses, sin que se le volviera a ver con vida, un hecho adjudicado a fuerzas del gobierno de la época, y ejecutada por personas que luego serían identificadas.

Mediante el Decreto 482 de ese año, se aprobó la Resolución 8 del 3 de mayo de 1971, haciendo de la Escuela Nacional de Artes Plásticas una sola entidad con la Casa de La Escultura. Ese mismo año, la Curia Metropolitana cedió la Capilla del Convento de Santo Domingo a la Dirección de Patrimonio Histórico del Instituto Nacional de Cultura y Deportes. La creadora de esa Dirección fue la antropóloga Reina Torres de Araúz (1932-1982), quien habría de dirigir la

institución durante la década de 1970, dejando un vasto e importante legado no solo bibliográfico, sino institucional.

A ella se debe la concepción de más de setenta artículos sobre historia, ecología y antropología, entre las que se destacan *Arte Precolombino Panameño* (1972) y *Panamá Indígena* (1980), así como la inauguración del Museo de la Nacionalidad en la Villa de Los Santos (1974); Museo de Ciencias Naturales (1975); Museo del Hombre Panameño (1976); la Casa de Manuel F. Zarate (1976); el Museo de Historia de Panamá (1977); el Museo de Historia de Panamá (1978); el Parque Arqueológico de El Caño (1979).

No podríamos pasar por alto el papel que desempeña la Universidad de Panamá en los albores de la década de 1970, por ejemplo, en cuanto a la producción, promoción y divulgación de proyectos de extensión cultural de las artes. Vale recordar que el 17 de noviembre de 1969 se creó en sus instalaciones el Departamento de Expresiones Artísticas (DEXA), siendo rector el arquitecto Edwin Fábrega, y su primera directora la actriz y educadora Aurea Torrijos Herrera, hermana del general Torrijos, lo que de inmediato significó que contase con respaldo oficial para una diversidad de proyectos cuyos méritos principales pueden identificarse en el hecho de que no se conciben únicamente como herramientas didácticas al servicio de la casa de estudios, sino que se impulsan y proyectan, primero, a la periferia universitaria, sectores principalmente marginados en materia económica y muy particularmente en cuanto a promoción cultural.

Las actividades del Departamento llegarían pronto al interior del país, y sus acciones involucraron muestras de teatro, danza, música, literatura y artes

visuales, otorgando preponderancia a las manifestaciones populares, las que se defendían la lucha por la soberanía y por el realce de la identidad nacional.<sup>55</sup>

En 1972, el DEXA inauguró la primera galería de arte no comercial en Panamá, contando con los auspicios del sector privado y de la Asociación Bancaria panameña, que comenzaba a despuntar con bríos por esas fechas.

Una sección de Artes Visuales comenzó a mostrar logros en 1977, orientada a la misión de brindar apoyo técnico a las exposiciones, cursos y certámenes que llevaba a cabo el DEXA en este campo; por ejemplo, el concurso "Arte Joven de Vanguardia", que con apoyo del Club Activo 20-30 se mantuvo entre 1972 y 1984. La empresa privada no estuvo ausente de esos estímulos, en particular la compañía Xerox, que sustentó varios de estos programas que dieron buenos frutos, en la forma de talentosos artistas surgidos de sus talleres.<sup>56</sup>

Nombres de artistas como Rodrigo Jaén, Bernardo Arrocha, Merejo, Elvis Aguirre, Luis C. Jiménez, Roy Arcia, congregados en torno al Colectivo de Arte Experimental ARS Natura, del DEXA (1978), hicieron valiosos aportes a la plástica y al muralismo, que significó nuevo aire para la expresión artística, en los que solían integrar referentes muy cercanos al panameño común, y cargados de simbolismo e identidad, como la rana dorada, las tinajas de barro, la Flor del Espíritu Santo, los motivos folclóricos, entre otros.

Por otro lado, la Facultad de Arquitectura, en la década del 70, también hizo su aporte al muralismo a través de la figura del arquitecto Julio Rovi, quien

---

<sup>55</sup> Entrevista realizada por la autora a la profesora Aurea Torrijos, julio de 2011

<sup>56</sup> Entrevista al profesor Rodrigo Jaén, realizada por la autora: 23 de enero de 2012

organizo la confección de murales semi-abstractos elaborados con cemento, por los estudiantes de primer ingreso de arquitectura. Estos murales fueron ubicados en las paredes de las nuevas instalaciones construidas para albergar oficinas administrativas de la Institución a todo lo largo de la avenida principal en el Campus de la Universidad de Panamá

De manera paralela, otras gestiones iban dando producto. El 31 de agosto de 1979 se inauguró la Sala de la Historia del Arte en Panamá, en la planta baja del Palacio Municipal; el Museo Afroantillano de Panamá, el 23 de diciembre de 1980,<sup>57</sup> entre otras ejecutorias.

El Instituto Nacional de Cultura también se encargó de la administración de centros dedicados a la enseñanza de las artes. Sobresale en este sector el maestro Adriano Herrerabarría (1928), egresado de la Universidad Autónoma de México, UNAM, en 1955, en la que recibió el título de Maestría en Artes Plásticas en la Academia de San Carlos. Ese mismo año recibió el Grado Superior en Pedagogía en las Artes Plásticas, Escuela Superior de México.

Al retornar a Panamá, trabajó como Director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (1968-1973 y 1975-1982). Herrerabarría fue además Director Nacional de Educación Artística del Instituto Nacional de Cultura, durante la década de 1970, logrando expandir las escuelas de Bellas Artes en las provincias del interior, que a la postre significarían nuevos brotes en el gran árbol de la cultura plástica panameña.

---

<sup>57</sup> Homa, Jorge. *Museos de Panamá*. Panamá, INAC: Dirección Nacional del Patrimonio Histórico, 1980

En ese mismo marco de la década, 1972 significó el surgimiento de varios hechos políticos y sociales que determinaron el rumbo del país. Se realizó el primer censo electoral de Panamá, se promulgó una nueva Constitución Nacional, se otorgaron poderes especiales al general Omar Torrijos por seis años para que encabezara las demandas de soberanía total ante los Estados Unidos, y los trabajadores se verían favorecidos con un nuevo Código de Trabajo que les representaba claros beneficios a las clases trabajadoras.

Todas estas decisiones y acciones se articulan con un proyecto común: el de congregar a todas las fuerzas nacionales en torno a la lucha anticolonialista emprendida por el Gobierno Nacional. Es más, la campaña se extiende con particular ahínco en el sector estudiantil, y para concienciar a la juventud panameña sobre la importancia de la recuperación de la soberanía en el territorio canalero, el 9 de enero de 1973 se instituyó, como materia del plan escolar, el estudio de la "Historia de las Relaciones entre Panamá y los Estados Unidos".

Se trata de una propuesta presentada originalmente por los estudiantes de Relaciones Internacionales de la Facultad de Administración, de la Universidad de Panamá, luego de los hechos del 9 de enero de 1964.

Otro hecho trascendental que se propuso y logró materializar el gobierno fue conseguir para Panamá la sede de la reunión del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas (ONU) en el mes de marzo de 1973. Aunque Estados Unidos vetó en aquella ocasión la resolución consensuada entre la mayoría de los países, para apoyar a Panamá en su lucha de reivindicación en la Zona del Canal, esa

derrota técnica fue un gran triunfo moral, diplomático y político, porque quedó en evidencia la fuerza de esta demanda.

Miguel Montiel Guevara y Juan Antonio Tack expresan sobre este acontecimiento: "La reunión del Consejo de Seguridad consolidó la unidad del pueblo panameño en su lucha por obtener la plena soberanía y jurisdicción sobre todo su territorio, incluyendo la Zona del Canal, así como la posesión del propio Canal".<sup>58</sup>

Aquel año, igualmente, mediante la Resolución No. 45 del 9 de agosto de 1973, del Consejo Municipal, se adquirió formalmente el Club de Golf, transacción que fuera promovida por el general Omar Torrijos Herrera, con el fin de reservarlo para el uso del público. Así, el Club fue declarado área verde nacional, y permanece hasta hoy como el mayor parque urbano de la capital panameña.

El 7 de enero de 1974 se firmó la Declaración conjunta Tack-Kissinger, que buscaba la concertación de un nuevo tratado sobre el Canal.<sup>59</sup> La firma de este acuerdo fue representativa para el pueblo panameño, pues los Estados Unidos de América se mostraban por fin anuentes a las reclamaciones de Panamá.

El 6 de junio de 1974, mediante la Ley 63 por el Consejo Nacional de Legislación, y con el fin de orientar, fomentar, coordinar y dirigir las actividades culturales en el territorio nacional, como reza la norma se creó el Instituto Nacional

---

<sup>58</sup> Montiel Guevara, Miguel y Juan Antonio Tack. *Hitos históricos de la lucha generacional por la consolidación y perfeccionamiento de la nación y el Estado panameño*. Universidad de Panamá, Instituto del Canal, 1998. P. 50

<sup>59</sup> Idem. P. 51

de Cultura (INAC), entidad llamada a motivar, preservar y proyectar las manifestaciones culturales en el país, siendo su primer director Jaime Ingram, reconocido pianista de nivel internacional.

Como Director de Artes Plásticas se nombró al pintor y escultor Mario Calvit, quien organizó el Departamento con el objetivo de promocionar a los artistas panameños a través de exposiciones, inicialmente en la capital. Bajo su dirección se les dio mucha fuerza a los artistas emergentes, en particular los que venían de la Escuela de Artes Plásticas, así como a los autodidactas, quienes recibieron formación y evaluación, de parte del propio Calvit y otros artistas. Fue en esa época cuando se crearon los "Talleres de Artesanía" en San Felipe, iniciando con los talleres de cerámica y de talla en madera, cuyo fin era no solo enseñar, sino vender los productos realizados por los propios artesanos, lo que significaba que se le daba al pueblo, al artista popular, la calidad de gestor integral de su cultura, y se le permitió integrarse activamente a esa evolución, y a la vez se promovió una expresión cultural nacionalista, no solo en la rama de la pintura, sino también en el ballet, las danzas folclóricas, y entre estas las de origen africano e indígena. En pocas palabras, se fomentó la conciencia nacional a través del arte, y se amalgamó en esa conciencia la noción de identidad, de Patria, y de soberanía.

Mario Calvit se propuso, y consiguió, llevar el folclor panameño fuera de las fronteras, mediante fructíferos intercambios culturales que pusieron al país en la mente de otros pueblos, siempre con la bandera del nacionalismo y la recuperación canalera.

En esa misma línea de acción, en 1976 el Estado declaró monumentos históricos a los sectores de Panamá Viejo, Portobelo y el Casco Antiguo de la ciudad. En 1975, Panamá es el quinto país en sumarse al Grupo de Naciones No Alineadas, en la sesión inicial de la Conferencia en Lima, Perú, afinando así sus posturas en demanda de un nuevo tratado con los Estados Unidos, además de precisar el interés nacional en luchar por la defensa de las riquezas naturales y geográficas panameñas.

Quedaba demarcado así el terreno en el que se habría de librar la lucha por la soberanía, motivo neurálgico de las acciones del gobierno castrense, y en el que la comunicación interna, con y por el arte era un componente esencial para llegar a la población que debía conocer, entender y seguir ese mensaje que los convocaba y los animaba a ser parte de una lucha nacional.

Y como parte de esa expresión artística, la pintura popular, específicamente la pintura mural, estaba en primera fila, como se verá en el siguiente capítulo.

**CAPÍTULO II**  
**LA PINTURA MURAL DE LA**  
**DÉCADA DE 1970 EN PANAMÁ**

## **2.1 Pretextos y contextos de la expresión artística en la época**

Como se ha expuesto en este trabajo hasta las presentes páginas, la lucha contra la presencia extranjera en suelo panameño amalgamó fuerzas, voluntades y discursos a lo largo de los tres primeros cuartos del siglo XX en el país. Esa presencia fáctica, específicamente estadounidense, llegó a ser vista como auténtica afrenta que impedía, por un lado, la concreción de una conciencia de ser república libre y soberana y, por el otro, imposibilitaba de muchos modos el desarrollo y crecimiento de la nación.

El tratado Hay-Bunau Varilla, las enmiendas posteriores, las represiones al movimiento popular que se ejercieron en distintas administraciones panameñas, y por parte de las fuerzas militares y policiales acantonadas en la Zona del Canal, así como una denunciada asociación entre el poder político y económico panameño con las fuerzas interventoras, funcionaron como acicates constantes en el pensamiento colectivo istmeño, que se tornó mayormente nacionalista y antimperialista en todo lo que tuviera que ver con el Canal de Panamá.

Es precisamente esa denominada "oligarquía criolla" la que en cada periodo electoral suplía los funcionarios que ocupaban los primeros cargos de la República, mediatizando de tal manera la efervescencia popular dispuesta a rebelarse contra el status impuesto por el neocolonialismo, y demorando a la vez las soluciones totales a las que aspiraba el ciudadano común, sobre todo a partir de los hechos sangrientos de finales de la década de 1950 y los de enero de 1964.

El golpe de Estado de 1968, que en sus orígenes parecía replicar en cada detalle otros movimientos militares de América Latina, dejó surgir, tras rápidas y

profundas purgas entre sus cabecillas, un liderazgo que supo apropiarse del cúmulo de ideas imperantes para la fecha en torno a la soberanía nacional, tema con la necesaria capacidad de amalgamar las distintas voces de la sociedad de ese entonces mediante una sola frase: "Soberanía total".

Aclarado el tema de la jerarquía entre los golpistas, el general Omar Torrijos tiene la visión de asumir el mismo discurso popular para encabezar una lucha que en su conjunto mereció el nombre de "alpinismo generacional", otorgado precisamente por él, refiriéndose a que la acción se fraguó a lo largo de varias etapas que venían a resumirse en la que a él le tocó encabezar.

Sobre Torrijos, dejemos que sea un observador extranjero el que diga, en cortas palabras, cómo se concretó esta etapa que sirve de preámbulo al tema de este trabajo, relacionado con el arte muralista como herramienta de lucha por la soberanía: "A partir de 1968 un militar progresista, Omar Torrijos, se había apoyado en los movimientos de jóvenes nacionalistas revolucionarios para negociar con los Estados Unidos la devolución de la Zona del Canal a la soberanía panameña".<sup>60</sup>

Para Torrijos, hombre nacido en el interior del país, conocedor de la cultura pueblerina, de sus expresiones, pero a la vez inclinado a vincularse con los sectores más reconocidos de la intelectualidad panameña, identificada en buena medida con la izquierda internacional, no le resulta difícil la tarea de articular un discurso prosoberano entendible por todos, dada su claridad y el arraigo de sus

---

<sup>60</sup> Lemogodeuc, Jean-Marie y Rubén Bareiro Saguier. *América hispánica en el siglo XX: identidades, culturas y sociedades*. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas, Venezuela, 2002. P. 102

ejes en el sentimiento colectivo. Y ese discurso habría de difundirse por todos los medios idóneos para ellos, y en tal sentido, el arte ha sido siempre un elemento comunicacional de primer orden.

En general, los artistas vigentes en la época suman sus fuerzas a la convocatoria; no era distinta esta labor a la que ya venían haciendo, solo que ahora el auspicio de la acción oficial y el surgimiento de nuevas formas de expresar su arte hacen que sea más sencillo aunar esfuerzos en torno a un propósito común.

## **2.2 Nombre sobresalientes en la plástica nacional de la década de 1970**

Veamos algunos de los nombres más sobresalientes en el momento que nos ocupa. Iniciemos con Desiderio Sánchez (1929), artista oriundo de Bocas del Toro, quien destaca como pintor y muralista.

La formación académica de Sánchez se orienta al principio hacia la Medicina pero luego se decide por el arte, rama en la que se titula. Estudia en San José, Costa Rica, así como en México y Guatemala, en donde encuentra una identificación con los temas sociales, los que logra expresar con despliegue de texturas y un acentuado colorido.

Para la década de 1970, Desiderio Sánchez ostentaba ya un valioso galardón en la Bienal de Sao Paulo, obtenido en 1959, el cual habría de sustentar con el Premio Xerox, que recibió en 1977 en Nicaragua<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Al respecto, es interesante anotar que Sánchez forma parte de los pintores a los que se les engloba dentro del título "Generación Xerox", justamente porque en esa década de

Los murales *Alcanzamos por fin la Victoria* y *Se ilumina la Nueva Nación*, ambos de 1973, cuelgan en las instalaciones de la Contraloría General de la República.

En esta época es preciso recordar al gran escultor y muralista, ya mencionado en páginas anteriores, José Guillermo Mora Noli (1923-1981). Entre los aportes fundamentales de Mora Noli está el de haber creado un estilo particular, basado en el constructivismo cilíndrico y en la representación de la figura geométrica del cilindro. En cuanto a su influencia sobre la época que nos ocupa, encontramos que Mora Noli fue un hombre de gran sensibilidad artística y social, y en tal sentido se volcó hacia la exposición y el compromiso con las luchas generacionales que conducirían al pueblo panameño a la recuperación de la soberanía en la Zona del Canal. De ahí que no sea raro que los principales íconos de su obra recojan la identidad nacional con protagonismo.

El diario panameño *Matutino*, de la desaparecida Editora Renovación, con fecha del miércoles 25 de junio de 1979, recoge una apreciación sobre el mural que Guillermo Mora Noli confeccionó para la Lotería Nacional, y en el que se expone la trayectoria histórica de la entidad, puntualizando las distintas sedes en que se desarrolló antes de ocupar el, por entonces, recién inaugurado edificio de la avenida Cuba.

---

1970 fueron parte de los Concursos de Arte Pictórico Xerox. Se trataba de exposiciones anuales que, luego de iniciarse en Panamá, se extendieron a América Central, y eran avaladas por prominentes figuras de la plástica internacional, lo cual agregaba prestigio al trabajo de los ganadores, quienes obtenían jugosos premios. Sobre este particular se puede obtener detalles adicionales en <http://www.macpanama.org/exhibiciones/index.php>

Ese espacio pictórico resulta oportuno para Mora Noli, quien plasma, en un primer plano, al presidente Belisario Porras, externando que el mandatario, con la ley 25 de 1914, otorgó a la Institución un enfoque social, como promotora de la creación de escuelas y sustentadora de asilos de ancianos y centros de asistencia médica.

Durante esos años 70, llegó a Panamá, con carácter de exiliado, el dominicano Silvano Lora (1931-2003), cuyo discurso artístico, valorando lo popular, se valía de enfoques multidisciplinarios que le merecieron múltiples reconocimientos.

En un artículo, publicado por la Revista Lotería,<sup>62</sup> Lora se refiere a la pintura popular urbana panameña, en la que expone algunas condiciones que definían tal tipo de arte, su entorno y las posibilidades que este tenía en conjunción con la obra. Para que la pintura adquiriera ese carácter popular y urbano, ha de ser como parte de manifestaciones concebidas para ser ejercidas en sitios públicos, realizadas a la vista del espectador, que de tal modo se hacía participante de ese acto creador.

De acuerdo con Lora, a la pintura popular le cabe bien el carácter de representante de la cultura nacional, por representar de modo permanente la esencia de la realidad panameña, promoviendo en sus líneas el amor por la tierra y el realce de la realidad histórica, siendo estas funciones propias de la pintura.

---

<sup>62</sup> Cfr.: Silvano Lora. "La Pintura Popular en Panamá". Revista Lotería. No. 208. Abril-mayo, 1973, pp. 109-124

<sup>62</sup> *Ibidem*. 110

El articulista sentencia: "Son los pintores mismos que a punta de pincel van cantando sus propias vidas, reflejando su manera de valorar sus actos sociales, sentando reglas, usos y costumbres. Esta pintura contiene el germen de la corriente muralística que auspiciaron los grandes de la pintura mexicana con la desventaja de la apolitización, y guardando las proporciones reconociendo lo que significó la revolución para la pintura mexicana, pero estamos llenos de optimismo cuando pensamos que tenemos aquí un núcleo de artistas dispuestos a encaminarse por esa vía. En lo que no hay dudas es en su carácter eminentemente popular y de su valor innegable".<sup>63</sup>

Ese aspecto popular, en relación directa y constante con el hombre común, facilita que la expresión del emisor se preste a la interpretación libre del receptor, un ser popular también que cohabita con este arte en sus medios habituales: el bar, los autobuses, los clubes nocturnos, ejerciendo distintas funciones agradables y bien aceptadas por los espectadores: entretener, distraer, recordar, excitar.

Sobre este último aspecto, Lora observa que el desnudo era un tema preferido de los bares y clubes nocturnos de la ciudad, reforzando así los referentes ambientales, propicios para el encuentro casual, y comercial, de las parejas, en cuya ejecución se empleaban distintas técnicas, con preferencia por el uso de pinturas con base de laca y los barnices, dado que estos permitían mayor resistencia y posibilidad de lavarse sin perder el brillo.

Le llama la atención, en esos albores de los 70, la intención evasora que perciba en las distintas obras, con paisajes que sugieren vías de escape, de lucha

---

<sup>63</sup> Idem

contra el desarraigo que imponía la vida en la ciudad. Esas muestras, o las formas anatómicas femeninas, se plasmaban de manera directa sobre la pared, con el pincel, casi siempre prescindiendo de un boceto básico, si bien se observaba cómo algunos artistas mantenían “modelos” fotográficos, tanto de las figuras humanas como de los ambientes, en los que se basaban a la hora de hacer sus ejecuciones, en las que como ya se apuntó se ilustraban escenas del día a día.

Al pie de estas creaciones, el autor solía poner una rúbrica poco vistosa, que representaba su nombre, su apodo, y a veces el año de la creación.

Así, el artista dominicano recoge nombres de oscuros muralistas como Lay (cantina León, 1973), Toby R. (cantina de Río Abajo, 1971), o retratos que reflejan la variedad racial panameña y las prendas del folclor nacional (Sinistera, restaurante A.P., o “Atlántico-Pacífico”, Plaza 5 de Mayo, Panamá), y otros de similar motivación por artistas callejeros como Onol, Mitre, en quioscos, carretillas de raspado o buses (todos de fines de la década de 1960 y de los primeros años de la de 1970).

De acuerdo con el pintor panameño Luis Olaciregui,<sup>64</sup> la cantina Montmatre que era propiedad del señor Raúl Cantillo, representó para esa época un punto de encuentro de artistas e intelectuales, y en la que no faltaba la expresión pictórica de muralistas populares como Brooks y otros cuyos nombres no habrían de ser recogidos nunca por las antologías de arte nacional, dándoles así más fuerza a su condición de artistas populares.

---

<sup>64</sup> Entrevista realizada por la autora a Luis A. Olaciregui, enero de 2011.

Ahora bien, el punto nuclear de nuestra cita del artículo de Silvano Lora, es porque él, observador in situ de los acontecimientos, señala algo que le llamó la atención, y es que para ese momento (recordemos que describía ambientes de 1973) comenzaban a aparecer expresiones de carácter "patriótico". Es bueno subrayar que ese concepto (patriotismo) estaba muy ligado al elemento anticolonialista, y que ambos en conjunto aludían a la lucha por la soberanía en la Zona del Canal.

De ese año 1973 es una expresión de Omar Torrijos: "Esta revolución la hemos hecho los militares con las mejores credenciales de patriotismo".<sup>65</sup> Ese mismo año se celebraba en Panamá, en marzo, la reunión del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas, que significó un ruidoso triunfo diplomático para la causa panameña, logrando, quizás como nunca antes, que esa causa se convirtiese en un tema global.

Para Lora, en su postura de documentalista de lo más popular en el arte, la irrupción del tema "patriótico" le llama la atención justamente por el ámbito en el que se producía: las cantinas, los cines de barrio. Así, en su escrito detalla la pintura *Regreso del General Torrijos*, en alusión al fallido intento de golpe de cuartel de 1969; obra de Víctor Lewis que aparecía estampada en el Cine Rex de Colón. También se dan otros trabajos inspirados en el tema histórico, directamente vinculado con la intención de "rescatar" la identidad, tan útil en ese momento, como *El Descubrimiento de América*, del pintor Malanga.

---

<sup>65</sup> Torrijos, Omar. *La unión pueblo-gobierno: una revolución diferente; Mensajes en la historia; 4º. aniversario de la Revolución panameña*. Editora de la Nación. Panamá, 1973. P. 91

A propósito de este último artista, y para subrayar el tipo de labor que abarcaba el artista popular de la época, en diversos artículos se destacó su maestría para realizar los carteles cinematográficos (*display*) que se exhibían en los teatros panameños hasta cuando irrumpió el *banner*, producto tecnológico que hizo innecesaria esta expresión de nuestros “pintores de brocha gorda”, como se les conocía coloquialmente, aunque no sin cierto menosprecio. Cristóbal Rodríguez, Juan José Rodríguez (hijo del primero), Max Lemm eran, junto con Malanga, prominentes expositores de ese tipo de manifestación gráfica en la capital panameña y uno de los pocos que, como Yoyo y W. Both tenían talleres propios en los que elaboraban sus trabajos.<sup>66</sup>

De Malanga también existe un lienzo de grandes dimensiones, con el tema del General Torrijos, en las instalaciones de la Fundación que lleva el nombre del militar, ubicada en el corregimiento de Ancón.

Tomemos la visión del artista extranjero, Silvano Lora, como testimonio de ese momento en que arte y soberanía, arte popular e identidad, y muralismo y lucha anticolonialista se funden en una sola fuerza en Panamá, en los pinceles de artistas fuera del espectro académico, pero que al asumir una tarea en concordancia con otros cultores de lo pictórico, complementan una corriente que habría de tener un peso importante en esta etapa de la historia panameña.

En tal sentido es necesario mencionar en este trabajo el aporte que representan, para el cauce de las ideas prosoberanas, los trabajos de Carlos

---

<sup>66</sup> Al respecto, Cfr.: diario Panamá América, del 30 de abril de 1999. Artículo “Un pintor de brocha gorda”, disponible en <http://www.panamaamerica.com.pa/notas/292760-un-pintor-de-brocha-gorda>. Con acceso: 16 de septiembre de 2013

Francisco Changmarín (1922-2012), un eminente intelectual panameño, polifacético, cuyas obras pictóricas muralistas se centraron en cantinas y salas públicas. Nacido en el caserío de Los Leones, en las afueras de Santiago de Veraguas, Changmarín fue perseguido por regímenes anteriores y por el propio gobierno militar en sus inicios, debido a su declarada militancia comunista; sin embargo, dado su identificación con los lineamientos generales que era necesario organizar para emprender aquella lucha nacionalista, su obra comienza a ser tomada en cuenta en sus múltiples aspectos, justamente por esos primeros años de la década de 1970.

El propio Changmarín se clasifica como autodidacta en la técnica de la pintura. No obstante, estudió un año de pintura en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, en 1971. En cuanto a su producción de murales, estos se orientan al costumbrismo, la naturaleza, los oficios del campo, mientras que sus dibujos y pinturas de caballete portan mensajes eminentemente sociales y políticos en los que no faltó la relación con la identidad nacional y la lucha por la soberanía total. El bardo veraguense se distinguió por importantes expresiones literarias que robustecieron el propósito reivindicador istmeño, en una época crucial para las negociaciones de los nuevos tratados canaleros.

Aparte, o en conjunto, con el trabajo intelectual de artistas muy reconocidos, se dieron igualmente las acciones de los colectivos, agrupaciones más o menos numerosas que imbricaban el trabajo individual de artistas con una misma o similar orientación estética y política, algo que en ese momento parecía no tener grandes distanciamientos, por la casi unanimidad de las fuerzas nacionales en

confluencia. Podemos mencionar los trabajos que esa década realizaron pintores como Emilio Torres (1944) y Luis Aguilar Ponce (1943), crecidos bajo la influencia de esas luchas y quienes tuvieron la oportunidad de realizar estudios en la Escuela de Artes Plásticas de Panamá y en el exterior.

El profesor Torres, en particular, antes de realizar su viaje a Italia, participó en el "Concurso Soberanía", promovido por el INAC en 1975, con la intervención del pintor ecuatoriano Osvaldo Guayasamín como jurado, certamen en el que habría de resultar triunfador el pintor Julio Zachrisson (1930), pintor nacional con residencia en España. Torres presentó a consideración de los evaluadores una obra de 5 pies de altura, en la que mostraba una trampa para ratones, de las que vendían los comerciantes chinos en locales populares, como los de Salsipuedes.

Ambos, Torres y Ponce, fueron protagonistas, más tarde en esa década de 1970, de una exposición titulada "Arte en Ventanas", en el que utilizaron seis ventanas de las ruinas del Convento Jesuita, en el Casco Antiguo de la ciudad, para colocar pinturas de grandes dimensiones tipo mural, con el expreso fin de "permitir que se integrara su arte con la comunidad [pues] el arte debía ser público y que el mejor medio eran las calles, los muros, los edificios".<sup>67</sup>

Si bien la exposición registraba una intención comunicacional y artística solamente, sin afán político, el interés por eslabonar pueblo y arte y su vigencia en

---

<sup>67</sup> Fuentes, Daniel Jacinto. "Vistiendo las Ventanas de la ciudad". Diario La República, Panamá, Editora Renovación, 9 de julio de 1978. Citado por Roy Arcia. "Colectivo Ars Natura". Trabajo de grado para obtener la licenciatura en Artes Visuales. Universidad de Panamá. Facultad de Bellas Artes (inédito) Pp. 192-194

la década es lo que nos lleva a incluir aquella muestra en las presentes páginas, así como el objetivo de señalar la presencia de esos colectivos de arte.

Ars Natura, también un colectivo, surgió por esos años de la década que nos ocupa, con el mismo sentido de proyectar un arte popular, y siguiendo las influencias pictóricas de reconocidos muralistas como Adriano Herrera Barría (1928), Carlos González Palomino y los antecedentes del muralismo mexicano, exponiendo a través del mural efímero y el mural permanente, enfatizando el hecho de que el primero, por su portabilidad, permitía llegar y "hacerse" ante el público, completando su carácter popular. A finales de aquella década, Ars Natura reunió a 18 artistas provenientes de la Casa del Arte para realizar una "Fiesta Pictórica 79", siempre con el propósito de entablar ese vínculo necesario entre la gente corriente y el arte que ellos producían.<sup>68</sup>

El papel referencial de Herrera Barría merece una mención aparte. Para Edward Sullivan, este artista veraguense, "pintor rebelde", incide con fuerza en la "promoción de escuelas artísticas fuera de la capital... Tras cursar estudios en México su carrera pictórica siguió en un principio los dictados del realismo social, pero después desarrolló un surrealismo de tono biomórfico".<sup>69</sup>

A propósito de expansión del arte fuera de la metrópoli tradicional, el Gobierno, a través de sus entidades, fomentó el interés por el arte popular, y la intención del arte por promover los mensajes que debían llegar a la población. En ese sentido, el Instituto Panameño de Turismo, regentado entre enero de 1970 y

---

<sup>68</sup> Idem

<sup>69</sup> Sullivan, Edward. *Arte Latinoamericano en el Siglo XX*. Editorial Nerea, Donostia, España. 1996. P. 75

septiembre de 1978 por José Rogelio Arias, se preocupó por mostrar esa cohesión de voluntades a la vista del visitante

De esa manera, se construyó en San Carlos, al oeste de la provincia de Panamá, el primer centro turístico, o Turicentro como se le denominó, con el propósito de cumplir uno de los objetivos de la "revolución octubrina", que era de suministrar lugares de esparcimiento y recreación a las clases populares y "consolidar la imagen turística del país"<sup>70</sup>, como rezaba uno de los objetivos de la institución.

Este Turicentro, de acuerdo con el diseño realizado por el Departamento de Ingeniería del IPAT, mostraba en la fachada de su edificio principal grandes murales elaborados con la técnica de la cerámica, incorporando motivos marinos tomados de objetos hallados en Sitio Conte, uno de los principales puntos de hallazgo de arte precolombino panameño, lo que afirmaba el concepto de identificación del ser panameño, factor de primordial importancia en la lucha por mantener en alto la intención descolonizadora del gobierno torrijista.

Así lo reafirma una nota aparecida en *El Panamá América*, con motivo del inicio de los trabajos de reconstrucción del sitio, en 2006, cuando estaba ya casi en ruinas: "Las instalaciones del turicentro fueron inauguradas en febrero de 1975 y aún se puede leer en una de las dos placas ubicadas a la entrada del edificio principal uno de los lemas que gustaba usar Omar Torrijos: *Soluciones nacionales*

---

<sup>70</sup> <http://www.atp.gob.pa/reseña-histórica>. Con acceso el 14 de septiembre de 2013

a los problemas nacionales"<sup>71</sup>, lo que refleja el concepto integral con el que se enfocaba este tipo de acciones.

Y cuando se hace mención de la integralidad de estas acciones, hay que mencionar la labor realizada por la Escuela Nacional de Artes Plásticas, del Instituto Nacional de Cultura, que también incentivó la pintura mural entre el estudiantado, a través de la Sección de Diseño Básico y de los Talleres de Experimentación Plástica.

El propio INAC fue fundado en 1974, con atribuciones que en muchos sentidos se enlazaban con la decisión reivindicadora, y habría de hacerlo, según la Ley, "sujeto a la política cultural y educativa del Órgano Ejecutivo por conducto del Ministerio de Educación"<sup>72</sup>. Se trataba de acciones confluyentes en un mismo punto de decisión: marchar y avanzar hacia la gran meta que se proponía el Gobierno y que no era otro que el de mostrar un frente común ante el gobierno de los Estados Unidos y del mundo, que no dejara lugar a dudas de la voluntad mayoritaria de todo un pueblo por su soberanía, y estas acciones sin duda fortalecían el sentido de identidad de los panameños, fomentaba el orgullo por lo nacional y rescataba los valores que dan sentido a la noción de patriotismo, sin los cuales no hubiera sido posible amalgamar las voluntades, por naturaleza tan dispersas, de todo un pueblo en torno a un ideal común.

---

<sup>71</sup> Panamá América, 21 de marzo de 2005. Nota de Elena Valdez. Disponible en: <http://www.panamaamerica.com.pa/notas/500890-intentan-salvar-el-viejo-turicentro-de-san-carlos>

<sup>72</sup> Ley No. 63 de 6 de junio de 1974, por la cual se crea el Instituto Nacional de Cultura Consejo Nacional de Legislación, 25 de junio de 1974. Artículo 1. (Gaceta Oficial No. 17.622, p. 4)

De esta manera, la Escuela Nacional de Artes Plásticas del INAC asume la tarea de fomentar el mural como expresión artística. Su director, el profesor Rodrigo Jaén (1947), tenía una especialización en pintura en México, y entre los principales modos que se exponen en esos murales estaba el abstraccionismo y el expresionismo, sin dejar de lado el muralismo mexicano, obras que se recogían en una exposición anual que se mostraba públicamente.

El profesor Agustín Del Rosario (1945-2010), educador, comunicador y crítico de arte, se refiere a los años 70 como una época donde el gobierno de turno dictaba las directrices a seguir tanto a la Escuela Nacional de Artes Plásticas como a la Universidad de Panamá.<sup>73</sup> Para el profesor Del Rosario, hablar de la ENAP, durante la década del 70, era hablar de nacionalismo. Adriano Herrera Barría se tomó una figura clave de la entidad de docencia artística. Las galerías de arte, que en aquel entonces eran pocas, aprovecharon a los estudiantes más sobresalientes que allí se formaban, entre ellos Aristides Ureña Ramos (1955), egresado de la ENAP quien destacó en el tema social e histórico, muy a tono con los requerimientos estéticos y de fondo en la época.

Obra de Ureña, precisamente, es un mural que elaboró en el Ingenio Azucarero La Victoria, obra en la que se muestra la influencia del muralismo mexicano asociada en este caso a la lucha por la soberanía panameña-

En este trabajo se ha hecho varias veces la aseveración de que en esa crucial década de 1970 había una concordancia artística casi unánime de cara al tema del nacionalismo, que se basaba en un discurso oficial prosoberano y que

---

<sup>73</sup> Entrevista realizada al profesor Agustín del Rosario por la autora. Febrero de 2010

recibía fortalecimiento mediante una política de Estado con carácter integral. No obstante, ese "casi" muestra que existían aspectos de la vida en el arte que no encajaban en ese propósito común. Una de esas facetas emergía, paradójicamente, de la Universidad de Panamá, centro natural de la efervescencia anticolonialista, aunque con una clara aversión al militarismo, que en los primeros años del golpe de Estado decretó su cierre, precisamente al considerar a la Casa de Estudios como un bastión opositor.

En el Campus, la Facultad de Arquitectura parecía seguir otros derroteros desligado de las corrientes políticas, siendo ellos antimilitaristas declarados. Del Rosario, en la aludida entrevista, reconoce que en esa Facultad "el único que se aproximó al tema de la denuncia y la identidad nacional fue Etanislao Arias (1952-2003)"<sup>74</sup>, un pintor que complementó sus estudios formales en México, y cuyas obras testimoniaron siempre un firme compromiso con lo social.

Al referirse a este punto, Agustín del Rosario considera que profesores como Trujillo, Dutary, Chong Neto, Sinclair, de la Universidad de Panamá, forjaron creadores, artistas que buscaron lenguajes y posturas diferentes en un momento en que el grueso de la producción artística impulsaba un proyecto nacional sustentado por un discurso antimperialista y eminentemente nacionalista, a los que define como "apolíticos" en la coyuntura de la época, artistas que no entraron en aquella corriente "casi unánime" a las que se ha referido este trabajo y los que no hemos de considerar por no ser ese el tema de nuestra investigación.

---

<sup>74</sup> Idem

Debemos resaltar, en cambio, el aporte que en tal sentido supone la obra de los hermanos Ortega Santizo, quienes integraron arte, acción y convicción política en una sola dirección justamente la que conducía a la reivindicación soberana en la Zona del Canal.

Ignacio Ortega Santizo (1950-2007). "Káncer", como se le conocía en el ámbito artístico, se destacó como escritor, pintor, dibujante y músico, en este último campo con un reconocido grupo denominado Trópico de Cáncer. Obtuvo un título como Licenciado en Sociología por la Universidad de Panamá, a los que sumó estudios de música en Brasil, y una constante interacción formadora, forjadora y docente con corrientes vanguardistas del arte y la pintura de América Latina en una década presionada por las luchas guerrilleras y antimilitaristas de corte izquierdista.

Como parte de los aportes entregados por "Káncer" Ortega a la cultura nacional se cuenta su participación en el colectivo de escritores Atabal, en el Frente de Trabajadores de la Cultura y en el Grupo Experimental de Cine Universitario. Se destacó también como "brigadista" en apoyo a la revolución sandinista en Nicaragua, con su papel como miembro de la Brigada Felicia Santizo, que compartió ideas pictóricas con otras escuelas de arte popular en favor de una causa latinoamericana. Sus murales fueron vistos por miles de personas a lo largo de las calles de la urbe capitalina panameña, en esa década de 1970 bajo estudio, siempre en concordancia y respaldo con la lucha anticolonialista y el llamado a la salida de las bases militares estadounidenses en

la Zona del Canal y en rechazo a las manipulaciones que ejercían los poderes económicos locales contra esa lucha y en favor de los norteamericanos.<sup>75</sup>

Esos fueron ejes constantes del quehacer cultural y político de Ortega Santizo, una manera de vivir en lugar de un modo de actuar.

Como bien lo dijo su hermano Virgilio, se trataba de una época de compromisos en los que no se podía ser indiferente a lo que pasaba. "en esa época, aparte de la pintura, tú veías la poesía en la calle, la música en la calle, el teatro en la calle [...] era espontáneo [...] Eso no era producto de que el Instituto Nacional de Cultura diera unos lineamientos".<sup>76</sup>

Es justamente su hermano, Virgilio Ortega Santizo (c. 1952-2008) un puntal firme de ese esfuerzo colectivo de la época. Virgilio es también militante y artista, quien coadyuva en esa nueva postura del arte, en particular la música y la pintura, siempre en contraposición con el imperialismo, el neocolonialismo y las fuerzas de sostén en el continente.

Cultores ambos de la nueva trova, a tono con los dictados ideológicos que se proponían en contra de la posición de los Estados Unidos y sus aliados, ejerció también la pintura mural en esta dimensión paralela a la lucha que se libraba en el campo diplomático, en Panamá, por la soberanía canalera, pero que se ejercía en las montañas centroamericanas de manera violenta en contra de regímenes opresores.

---

<sup>75</sup> Cfr.: [bdigital.binal.ac.pa/BIOVIC/Captura/upload/IgnacioOrtegaSantizo.doc](http://bdigital.binal.ac.pa/BIOVIC/Captura/upload/IgnacioOrtegaSantizo.doc). Acceso: 16 de septiembre de 2013

<sup>76</sup> Entrevista del suplemento Tragaluz a Virgilio Ortega, edición del diario Crítica del 22 de octubre de 2012. Disponible en: <http://www.critica.com.pa/notas/1213886-virgilio-ortega-santizo#fotogaleria-id-738285>

La vida de Virgilio la resume Roberto Enrique King en un escrito publicado a raíz del fallecimiento del artista, el 30 de diciembre de 2008: "Al regreso de sus estudios en Brasil a fines de los años setenta, [Virgilio Ortega] funda junto a sus hermanos el mítico grupo musical contracultural y experimental Trópico de Cáncer, agrupación que marcó hitos en cuanto a la búsqueda de una música original [...]"

En el terreno de la plástica, fue puntal de la brigada artística Felicia Santizo, especialmente conocida por su trabajo en la muralística urbana 70 Y 80, con la que viajó a países del área con el fin de dar a conocer sus técnicas en esta disciplina a artistas centroamericanos, que luego crearon movimientos parecidos en sus distintos espacios, trabajo por el que es mencionado como pionero y uno de los principales muralistas de Centroamérica en el libro *The Murals of Revolutionary Nicaragua*, escrito por el especialista estadounidense de historia del arte, David Kunzle, y publicado en 1995.<sup>77</sup>

Para confirmar este dato, revisamos el texto de Kunzle y, en efecto, el autor destaca la labor de la Brigada Felicia Santizo en los trabajos muralísticos en apoyo a la triunfante Revolución Sandinista (1979-1992), e incluye una cita en la que Virgilio Ortega confiesa, en una carta de julio de 1991 al artista Sergio Michilini, su pesar "por la muerte de la mayoría de los murales concebidos aquí en Panamá. Algunos murieron de muerte natural, pero la mayoría fueron asesinados antes".<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> Roberto E. King, en: [http://www.thepanamanews.com/pn/v\\_14/issue\\_24/noticias\\_07.html](http://www.thepanamanews.com/pn/v_14/issue_24/noticias_07.html). Con acceso el 17 de septiembre de 2013

<sup>78</sup> Kunzle, David. *The Murals of Revolutionary Nicaragua. 1979-1992*. Prólogo de Miguel de Escoto. Estados Unidos, University of California Press. 1995. P. 78

Sobre la técnica y los materiales empleados por Virgilio Ortega, el diario Panamá América publicó un reportaje en 2003, en ocasión de una exposición del artista en la galería Mary Palma del Hotel Marriot.

En ese espacio periodístico, se describe parte de su trayectoria y de las influencias que pesan sobre sus manifestaciones:

“Ha usado los pinceles para la denuncia, la exaltación, llamar a la reflexión (por ejemplo sus obras *La Batalla del Puente de Calidonia*, *El Incidente de la Tajada de Sandía*, *Panamá en las Luchas Bolivarianas*, *El Congreso Anfictiónico*, ... [y ahora incluye] óleos, trabajos a lápiz y sobre materiales nobles o rústicos, como el henequén... materiales y técnicas dejadas de lado por otros pintores 'por considerarlas pasadas de moda' y porque 'es más fácil echar la pintura directamente del tubo a la paleta que estar moliendo colores'. Él dice que sigue utilizando, por ejemplo, la técnica del temple al huevo. Se trata de una técnica con yema de huevo que ya usaban pintores antes del Renacimiento, 'que da gran permanencia y brillantez'. Él la aprendió de Adriano Herrerabarría, que junto a Juan Manuel Cedeño fueron dos de sus grandes maestros”.<sup>79</sup>

### **2.3 Los propósitos del muralismo “revolucionario” panameño**

No obstante, el mural que se pone en la calle, en el marco de la campaña prosoberana panameña, tiene rasgos innegables de denuncia y condena contra

fuerzas que, en otros momentos, ostentaron el poder más amplio sobre la nación. Con contundencia, los murales enfocan su crítica contra la "oligarquía", como se denomina en la jerga de entonces a la clase económica y políticamente dominante antes del golpe de Estado de 1968. A sus referentes pictóricos se les ilustra deformes, obesos, con faz malvada y a veces con dentadura expuesta a manera de colmillos. Siempre ha de aparecer el "Tío Sam", en un papel tutelar no lejos de la escena. Es Estados Unidos, al que la campaña señala como el propiciador de los oligarcas y de la opresión del pueblo, vinculada con la presencia militar estadounidense en la Zona del Canal.

A menudo estas representaciones ceden espacio a alegorías de la lucha popular, con iconos que dirigen claramente la memoria hacia las manifestaciones históricas de la población, como la siembra de banderas o el 9 de enero.

Se pueden extraer dos diferencias notables entre estas manifestaciones y otras del muralismo latinoamericano. Mientras que en otros países el tirano es el militar golpista, acá es el *militarismo golpista* el que encabeza la lucha, en una muy particular fraternidad con las fuerzas populares.

'Esta Revolución es para los desvalidos, no para los que tienen', habría dicho Omar Torrijos en una convención popular en 1971<sup>80</sup>, y en verdad que el término "dictador" no era un agravante mayor en una América Latina plagada de dictaduras mucho más oscuras que la panameña, y a pesar de una innegable

---

<sup>80</sup> López Tirone, Humberto. *Panamá: una revolución democrática*. 3ª. Edición, Clement Editores, Panamá, 1995. P. 41

fuerza opositora, esta se hallaba precisamente constituida por el poder económico antes descrito como "oligarquía".

Lo cierto es que esa aludida diferencia radica en el hecho de que el militar denunciado en esta pintura popular sí existe, pero es el militar foráneo, investido con los signos del ejército de los Estados Unidos, el "zonian" acantonado en las bases norteamericanas, el "enclave colonial" desde el que en diversos momentos ha masacrado al pueblo, y así suele representársele en estos murales de la época, mediante rasgos rotundos, apenas brochazos rápidos sin ninguna preparación anterior, por lo general con tonos ocres y ataviado con máscaras antigases que acentúan su dureza y su naturaleza "inhumana" al sumársele a las enormes bocas de los fusiles que portan en las obras

Por lo tanto, y aquí surge la otra diferencia, el muralismo en Panamá, en la década de 1970, no es subversivo (a la manera de Chile o de Nicaragua, por ejemplo) sino en la medida en que se opone a fuerzas dominantes que, en ese momento, no ejercían ese rol, y a fuerzas foráneas que lo ejercían por la fuerza, en oposición a la voluntad del pueblo. Por lo tanto, no atenta contra las instituciones, al contrario, las acuerpa, dado que hay un gobierno en plena marcha para unir fuerzas contra el imperialismo.

El guatemalteco Luis Cardoza y Aragón (1904-1992) ha discutido el valor de la expresión plástica como elemento de subversión, como coadyuvante en la tarea de alzarse contra el status quo. Para él, un mural, una pintura pública, no lo es

solo por el hecho de estar ante el público, sino "porque interesa a sus más hondas preocupaciones [las del público] y le gusta".<sup>81</sup>

Pero, y refiriéndose a aspectos del muralismo mexicano, no ve en esta expresión más fuerza que la que pudieran expresar otros formatos: "Reitero que como medio efectivo de agitación y propaganda, de subversión, el mural es limitadísimo. De hecho, es totalmente anticuado en la época del cine, de la radio, de la televisión, las grandes rotativas y otros medios de multiplicación gráficos. En estos sí hay posibilidades reales de influencia gigantesca en la formación o manipulación de la conciencia popular, La burguesía de todos los países lo sabe muy bien".<sup>82</sup>

Apartándonos de ese concepto de Cardoza, que se refiere a un fenómeno mexicano, no se puede negar que el muralismo como expresión ejerce un claro papel de narrador ante el pueblo, incluso el pueblo iletrado que a fin de cuentas es el que nutre las calles. Hay que recordar que en los principios de 1970 la televisión panameña tenía una cobertura limitada por el alcance y por la imposibilidad de exponer más allá de lo que determinaba el autoritarismo militar prevaleciente, igual se puede decir de los diarios y la radio.

La posibilidad de abrir conciencia en un sentido favorable a las intenciones del régimen, entiéndase la agenda por el rescate de la soberanía, era propicia en

---

<sup>81</sup> Luis Cardoza y Aragón, en *El estilo es la idea: ensayo literario hispanoamericano del siglo XX (antología crítica)*. Alberto Paredes (compilador). México, Siglo XXI Editores, 2008. P. 236

<sup>82</sup> *Ibidem*. P. 237

el sentido de que podía valerse de los medios de comunicación, y el arte, en ese contexto, no escapa a esta definición.

Quizás sea necesario reforzar este planteamiento con la exposición que en torno al binomio arte-comunicación plantean Prette y De Giorgis en el texto *Comprender el arte y entender su lenguaje*: "Los artistas son grandes comunicadores de mensajes. Con sus obras han transmitido contenidos muy complejos, cuya descripción hubiera necesitado ríos de palabras. El lenguaje de las imágenes es directo, rico y potente".<sup>83</sup>

Y así, directo, rico y potente es el lenguaje y la expresión contenida en los murales panameños de la década de 1970, potenciando precisamente la posibilidad de alcanzar a un público que por otros medios, y por otros lenguajes, no hubiese recibido el mensaje que quería hacérsele llegar de manera entendible: que era parte de la lucha por la soberanía, que como panameño, y a pesar de las reducidas dimensiones de población y territorio con las que contaba el país, él sumaba una historia y una identidad de la que debía sentirse orgulloso, a tono con la dimensión de sus exigencias ante el coloso norteamericano, y que el enemigo era uno y estaba bien identificado: el neocolonialismo que configuraba la presencia extranjera en la Zona del Canal.

Es importante resaltar que, de acuerdo con cifras oficiales de la Unesco, en el Panamá de 1970 había 203.000 analfabetos, o el 20.7% de la población total<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> Prette, María Carla y Alfonso De Giorgis. *Comprender el arte y entender su lenguaje*. Susaeta Ediciones, Madrid, 2002. P. 5

<sup>84</sup> <http://unesdoc.unesco.org/images/0001/000137/013709sb.pdf>. Con acceso el 9 de septiembre de 2013

que en gran medida no hubiese podido aprovechar otros medios de comunicación, dado que no disponía de las destrezas necesarias para hacerlo.

Así pues, ese más de 20% de la población podría ser un blanco primario, pero no exclusivo, de estos mensajes. Gente del pueblo, de la periferia urbana, a quienes la constante presencia de esta narrativa de la gesta popular motivaría el orgullo, promoviendo el apego a la lucha por la soberanía.

No es que se tratara de propaganda oficial; el fin que se buscaba era justo y oportuno, se dirigía a la obtención de un bien específico para un bienestar general, como la historia se encargaría de demostrar, pese a los altibajos sufridos.

De esta manera, entendemos que las imágenes que nos queden del proceso de elaboración de los murales revolucionarios de la década de 1970 en Panamá correspondan a artistas trabajando en horas de la noche, en lugares con poca frecuencia de público, porque se hacían, como en una referencia a los otros trabajadores del arte latinoamericano, en una aparente clandestinidad que acá no era tal, pero que se apegaba a esos cánones no escritos, pero sí reflejados, como ya dijimos, en el momento y la hora de su elaboración, en la rapidez y simpleza de sus trazos y en el mensaje claro y directo que se proponía exponer en lugares muy frecuentados y visibles: muros de avenidas, frontis de edificios públicos, murallas vecinales, puentes vehiculares, cercas perimetrales de los centros escolares públicos.

Más que artistas consagrados, se trataba de estudiantes, de artistas iniciados que de esa manera rendían su contribución al arte, algunos de los cuales descollarían luego en la plástica, como es el caso de Armando Díaz (1953), pintor

guna mejor conocido como Ologuagdi, quien ha sido objeto de numerosos reconocimientos en los años precedentes. Ologuagdi reconoce que "el primer grupo al que se unió fue 'Trópico de Cáncer', un grupo artístico-anarquista en la década de los 70 en el que podían encontrarse artistas de todo tipo, desde músicos, poetas, pintores, actrices, como Ileana Solís, Ventura Rodríguez, Cáncer y Virgilio Ortega... Y más tarde, en 1974, se une a la brigada muralista de José de Jesús "Chucho" Martínez donde pinta algunos murales cerca del Chorrillo".<sup>85</sup>

Con el tiempo, otros grupos han seguido aquel ejemplo marcado por la generación muralista prosoberana, como el actual Movimiento Social El Colectivo, fundado en 2011, que se propone rescatar el arte mural, en principio acometiendo la tarea de librar de basura electoral obsoleta los espacios y muros públicos de la ciudad, y esbozando aspectos de la historia panameña con afán ahora de reforzar el concepto de identidad y de orgullo nacional.

Es como si se dijera, para cerrar este apartado, que el esfuerzo y el ejemplo de los muralistas panameños de aquella estudiada década de 1970 sobrevive hasta el presente.

#### **2.4 El muralismo entrega el mensaje encomendado**

¿Llegó el mensaje tan profusamente difundido? El 10 de agosto de 1977, Estados Unidos y Panamá llegaron a un acuerdo de principios sobre los tratados

---

<sup>85</sup> Entrevista a Ologuagdi. Aparecida en la revista mexicana de arte Chulavista, disponible en [http://chulavista.mx/entrevista-a-ologuagdi-pintor-kuna-69031#.UKL\\_iFN8x6Y](http://chulavista.mx/entrevista-a-ologuagdi-pintor-kuna-69031#.UKL_iFN8x6Y). Con acceso el 2 de septiembre de 2013

del Canal, y los firmaron el 7 de septiembre siguiente, en Washington, con lo que la lucha por la plena soberanía panameña alcanzaba su gran meta, luego de décadas de lucha. Omar Torrijos firmó en representación de la República de Panamá, como Jefe de Gobierno, y James Carter como presidente de los Estados Unidos.

Poco después, el 23 de octubre de 1977, se realizó un plebiscito en Panamá para que la ciudadanía pudiera emitir su opinión a favor o en contra de los tratados del Canal, resultando mayoritaria la opción favorable con un 67% de la votación.<sup>86</sup> Lo propio haría el gobierno de Estados Unidos en abril y marzo de 1978, en sus cámaras senatoriales.

Este tratado pasó a ser avalado por el mundo en función de la neutralidad con la que funcionaría, ya conocido como el Tratado Torrijos-Carter, que comenzó a implementarse en 1979 para culminar el 31 de diciembre de 1999. La soberanía se recuperó en la fecha señalada, no sin amenazas a lo largo de los 23 años que transcurrieron, hechos que empañaron el marco histórico nacional, como el aún no esclarecido accidente de aviación que el 31 de julio de 1981 costó la vida a Torrijos y a varios acompañantes en Coclé, y una acentuada dictadura militar bajo la responsabilidad del general Manuel Noriega, que provocó años de desasosiego y muertes en el país, hasta desembocar en una invasión militar estadounidense el 20 de diciembre de 1989.

---

<sup>86</sup> Combé González, Justino. *Historia de las relaciones entre Panamá y Estados Unidos*. 2ª Edición. Panamá, 2004. P. 73

En verdad, fue una lucha de casi un siglo, con momentos de mesura y exaltación, pero una campaña de toda una nación, y así lo recoge la Historia y la propia voz de quien podría considerarse el protagonista principal de la última etapa de aquella lucha, Omar Torrijos Herrera, quien bautizó como "alpinismo generacional el historial combativo del pueblo istmeño".<sup>87</sup>

Y gran parte de esa lucha estuvo en el campo de la cultura y en manos de los artistas populares, de los muralistas panameños que tomaron en sus manos la experiencia centenaria de sus antecesores, y que pusieron su vocación artística al servicio de una causa nacional. En efecto, debieron confluír momentos históricos decisivos, *sui generis* quizás, pero fueron esos momentos y no otros los que permitieron que se amalgamaran, como en una gran paleta, los colores de etnias y de intereses, de profesiones y de tendencias, para unir todas las voces en una sola, y dar como resultado la narración de nuestra historia patria, a través de los pinceles muralistas, de un arte en la calle para la calle, grueso en sus contornos, duro en sus tonalidades, pero claro y comprensivo para todos.

Quitemos el arte de esta gran lucha generacional, apartemos el esfuerzo de tantos artistas que a lo largo de la era republicana, y desde antes, fundieron sus conocimientos hasta llegar al concepto de mural que se vio en las calles y que definió una etapa decisiva en la historia del país, la de la crucial década de 1970.

---

<sup>87</sup> De León, César. *75 Años de Relaciones entre Panamá y Estados Unidos*. Frente de Profesionales del PRD. Panamá, 1989. P. 84

**CAPÍTULO III:  
PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS**

### 3.1 El arte panameño, un bien que representa un legado generacional

Antes de emprender la descripción de las diversas tendencias artísticas en Europa, Luis Eusebi (1773-1829), pintor francés, escritor de arte, define el concepto de "escuelas" en el ámbito pictórico. Dice Eusebi: "Llámase escuela en las Bellas Artes a una clase determinada de profesores que aprendieron bajo la dirección de cierto maestro, o que recibieron de él sus instrucciones, o estudiaron o siguieron sus obras exclusivamente".<sup>88</sup>

Casi dos siglos después, es poco lo que pudiésemos agregar o quitar a la definición de quien estuvo encargado de realizar los primeros catálogos para el Museo del Prado. Una escuela es el resultado de una influencia. Y en América Latina, sobre todo en la de aquellos años de revoluciones y desacuerdos sociales que fueron, en particular, los del periodo entre guerras, y luego los de la Guerra Fría y el avance de la izquierda en el continente, el arte encontró sus propios modos de representarse en la lucha.

Panamá, si bien ajena en parte a las turbulencias de la región, vivió su propio calvario a lo largo de todo un siglo, con un enclave militar extranjero en mitad de la nación, factor que permitió que casi todas las fuerzas del país se alinearan en torno a la causa común de reivindicar la soberanía en ese suelo. Aunque parezca paradójico si lo comparamos a otras naciones, no fue sino con un gobierno golpista, militar, dictatorial, que se logran unir gran parte de esos frentes en un

---

<sup>88</sup> Eusebi, Luis. *Ensayo sobre las diferentes escuelas de pintura*. Madrid, Imprenta Nacional, 1822. Copia digital. P. 1

solo haz, marchando en pos de los mismos objetivos: la recuperación de la soberanía y la salida de los soldados estadounidenses.

Antes de eso, en su etapa colonial panameña, y también con el advenimiento de la República en 1903, el arte en general tuvo fines claramente utilitarios, y fue empleado por los estamentos de poder político y económico para establecer ese poder y para lograr una identidad nacional y una paridad cultural con las otras naciones del orbe. En ese marco, artistas extranjeros y panameños, residentes o formados en el exterior, sobre todo en Europa, fueron convocados para que definieran la orientación estética de la urbe nueva.

Esa gran influencia europea se ha descrito en este trabajo, al igual que la manera en que se desarrolló en el país de principios del siglo XX (Lewis, Corrado, Van Ingen, Brugiati, Ivaldi...) con claras intenciones de imprimir características nuevas a través del arte local.

Con el tiempo, y entrado ya el periodo republicano, las influencias del arte se recibieron de las escuelas con mayor trayectoria y experiencia, como las suramericanas (Argentina, Colombia, Perú...), de donde vinieron artistas como Jeanine, Oduber, Mora Noli, y las esposas de los dos primeros Amalia Rossi y Roser Montañola de Oduber, además de Garay, Villaláz y Olivardía, entre otros.

La influencia venida del norte del continente, esa poderosa fuerza artística y global que significó el muralismo mexicano, se haría sentir en el istmo con particular acento después de la mitad del siglo XX, con artistas como Cedeño, Herrerbarría, Palomino, Jaén, Arias, por citar los más sobresalientes.

Todo esto, como una amalgama de influencias, se encuentra con el hilo conductor de la denominada "revolución octubrina" y su propósito de involucrar el arte, su lenguaje, como forma de llegar al pueblo, donde vamos a encontrarnos artistas declarados abiertamente como revolucionarios y en pro de la causa anticolonialista, ya de una manera directa, sin mediaciones, como el caso de los hermanos Ortega Santizo, brigadistas que no solo toman de Suramérica lo que esta podría darles en materia de formación intelectual y artística, sino que luego la exportan como forma de solidarizarse con las luchas revolucionarias centroamericanas.

Hagamos un alto para tomar en cuenta lo que dice Amparo Rovira, a propósito de estas circunstancias: "¿El arte puede cumplir una función social? ¿Y debe cumplir una función política? ¿Debe el arte comprometerse con una función política? ¿Debe el arte comprometerse con una causa política concreta? ¿Hay que reivindicar eso que tan despectivamente se ha llamado *arte panfletario*?<sup>89</sup> (103)

Rovira apunta líneas más adelante, a propósito de un verso de Blas Otero que dice: "¡Maldigo la poesía del que no toma partido!", que "tal vez el arte y los artistas, sobre todo en momentos políticos críticos, deberían de poner sus obras y su talento al servicio de determinadas causas y no cerrar los ojos".<sup>90</sup>

La causa panameña por el perfeccionamiento de la independencia y por la soberanía plena sobre su territorio fue una motivación que abarcó todo el periodo republicano hasta 1977. Con el advenimiento de un gobierno militar,

---

<sup>89</sup> Rovira Sánchez, Amparo. *Las quimeras del arte*. España, Universitat de València, 2003. P 103

<sup>90</sup> Idem

“revolucionario”, la causa por fin tuvo una forma concreta y clara ante la visión popular, ya no solo las de los panameños educados.

Como parte de esa “revolución”, el gobierno logró articular un mensaje que alcanzó a toda la población sin distinciones culturales, y uno de los vehículos más efectivos que encontró para este fin, aunque parezca contradictorio, fue el del arte, la motivación artística, la expresión de las bellas artes en todas sus manifestaciones, enfocándolo como “arte popular”.

Ya definimos este concepto en los principios de este trabajo, pero puede ser oportuno recalcarla, tomando esta vez una definición de los argentinos Juan Acha, Adolfo Colombres y Tilcio Escobar, para quienes *arte popular* abarca “las manifestaciones particulares de los diferentes sectores subalternos en las que lo estético formal no conforma un terreno autónomo, sino que depende de la compleja trama de necesidades, deseos e intereses colectivos. Lo artístico expresa ciertas realidades y crea otras desde un movimiento retórico propio, vivificando procesos históricos plurales (socio-económicos, religiosos, políticos) con los que se enreda y se confunde, de los que parte o en los que desemboca”.<sup>91</sup>

Ese concepto lo abraza el “gobierno revolucionario” de Omar Torrijos para encauzar, este vez definitivamente, una gestión popular que databa de los mismos días de la independencia, cuando los próceres se desencantan con el rol de Philippe Jean Bunau-Varilla, astuto negociador que aprovechó su influencia como

---

<sup>91</sup>Acha, Juan y otros. *Hacia una teoría americana del arte*. 1ª. reimpresión. Serie Antropológica. Buenos Aires. Ediciones Del Sol, 1991. P. 152

negociados de los intereses galos para asegurar estos a costas del futuro de Panamá.

En este trabajo no hemos dudado en reconocer que el gobierno de Torrijos surge de un golpe de Estado en 1968, asestado contra los poderes legítimamente constituidos; y también se ha dicho que, en sus orígenes, el golpe fue similar a cualquier otra irrupción del orden constitucional en el continente. Pero en su transcurso, justamente en los años previos a nuestro estudio, una serie de purgas internas consolidó el liderazgo de Torrijos y eso permitió que este, formado en una familia y en un entorno de educadores e intelectuales naturales, acogiera cabalmente en su agenda el camino que la mayor parte del pueblo, sobre todo el pueblo de los estudiantes y de los ciudadanos alejados de las mieles económicas, estaba ansiando desde hacía mucho: una postura vertical y genuina ante el poderío de Estados Unidos, y una aceptación de que no era por medio de la confrontación armada y del desangramiento que se iba a alcanzar esa meta.

El doctor Rómulo Escobar Bethancourt, en un discurso de 1977, ante la Asamblea de Representantes de Corregimiento, reproducido en un número de la Revista Cultural Lotería de 2007, a propósito del trigésimo aniversario de los tratados canaieros, subraya que “[Torrijos] constantemente nos señalaba: ‘trata de llegar a una negociación por todos los caminos, con todos los esfuerzos, vamos a desarrollar una capacidad de aguante tremenda. Pero vamos a ver si llegamos a

una negociación, porque yo no quiero tener, sobre mi conciencia la muerte de nuestra juventud".<sup>92</sup>

Es decir, la opción negociadora era el eje, pero a la vez, esa opción involucraba un enfrentamiento ideológico con el adversario, una lucha de persuasión que consumía tiempo y recursos, y que significaba al mismo tiempo el ejercicio de numerosas estrategias, entre las que el arte y la cultura como modos de ejercer docencia ante el pueblo, protagonista indiscutible del enfrentamiento, fueron considerados seriamente, tal como se ha descrito hasta ahora en el presente texto.

Y el arte, nuestro arte, cuando fue llamado a cumplir ese papel lo hizo como voz mayoritaria (también mencionamos las excepciones, que las hubo), apelando a todo un caudal de influencias que recibió, igual que la lucha canalera, generación tras generación, pincelada tras pincelada en el gran mural histórico de la panameñidad.

### **3.2 El aporte del muralismo panameño al gran logro revolucionario**

¿Contribuyó, o no contribuyó, la pintura mural de la década de 1970 a reafirmar el sentimiento nacionalista difundido por el gobierno del general Omar Torrijos Herrera, con el fin de recuperar la soberanía en la Zona del Canal?

Atendiendo a la hipótesis de trabajo planteada en los inicios del presente documento, que es de carácter documental, de investigación y ponderación de los hechos, los testimonios y los textos expuestos en torno al ejercicio artístico

---

<sup>92</sup> Revista Cultural Lotería. No. 473-474. Panamá, 2007. P. 164

panameño, con énfasis en la década de 1970, podemos considerar la afirmación de que, en efecto, el arte popular en general, y en particular la pintura mural panameña de la década de 1970, sí contribuyó a reafirmar el sentimiento nacionalista difundido por el gobierno del general Omar Torrijos Herrera, con el fin de recuperar la soberanía en la Zona del Canal.

Podemos plantear distintos escenarios contrapuestos a los hechos que ya son eventos históricos cumplidos, pero no podemos considerarlos sin tomar en cuenta que se cumplieron los propósitos de la denominada "revolución torrijista", cuyo mayor desarrollo se extendió en la década citada. Y entre esos propósitos, ya se ha dicho varias veces, la recuperación de la soberanía en la antigua Zona del Canal era primordial, y la meta se alcanzó.

Pensar que se hubiese logrado de otro modo es una opción válida; solo que tenemos que confrontar los hechos tal como sucedieron, sin otras posibilidades. Y lo que ocurrió, como mostramos ya en estas páginas, es que en Panamá, en la etapa en mención, se logró sumar el discurso de los artistas al gran discurso político del momento, siempre con el fin de concretar una unidad popular con la que enfrentar de mejor modo al poderío estadounidense en el marco diplomático e ideológico, el cual era imbatible en otros campos.

Las artes, la pintura popular y el muralismo que es el centro de esta documentación, ayudaron a llevar la voz oficial de una manera directa pero digerible en aquella década de 1970, no imponiendo la necesidad de una alineación con el mando, sino promoviendo el orgullo por el papel histórico de la nación y de sus pobladores, generación tras generación, identificando al

“enemigo” y sus posiciones, exaltando las posibilidades de Panamá ante sus responsabilidades como nación soberana al frente de una corporación técnica de proyección mundial como era el Canal.

Y para esto se concibieron y concretaron las instituciones correspondientes que fomentaran las artes y el apego por esas manifestaciones, y el muralismo se encargó de llevar el mensaje donde fuese visto sin barreras, en la calle y en las plazas, desde las piezas instaladas en los edificios públicos, motivando el orgullo nacional por lo autóctono y resaltando las raíces y los personajes históricos, hasta las claras imágenes que, además de lo antes mencionado, exaltaban la solidaridad latinoamericana o denunciaban las acciones de la “oligarquía” para sabotear el proceso de negociación, en asocio con “el yanqui” y el rejuego económico que mediaba en estas alianzas, como muchas veces se apreclaba en los murales de los hermanos Ortega Santizo, los que constituyeron toda una escuela en sí mismos.

Llegamos entonces al punto en que podemos decir que la lucha que se libró en esa década de 1970 tuvo efectos positivos para la nación, y sin esos efectos sería imposible entender el presente panameño que se distingue del de otros de la región por sus perfiles más desarrollistas, si bien no llega a mostrar estándares de bienestar general necesarios para constituirse en éxito rotundo, lo que constituye un tema ajeno a esta propuesta documental.

Al arte, los artistas, junto al pueblo, a los estudiantes y a los colectivos que se movilizaron a lo largo del siglo XX para lograr este fin, les cabe el honor de haber alcanzado la meta a través de una gesta que hoy sirve de modelo a otras

naciones del mundo entero enfrascadas en luchas reivindicatorias. Y entre esos artistas, los que elaboraron aquellos murales icónicos de la lucha en pro de la soberanía, son merecedores del respeto y reconocimiento de la República mientras exista.

Y ese, en gran medida, ha sido el objetivo del trabajo que culminamos.

## CONCLUSIONES

Luego de realizado el presente trabajo documental, enfocado en el tema "Arte y revolución: pintura mural de la década de 1970 en Panamá", podemos establecer las siguientes conclusiones:

- El arte pictórico, y en especial la pintura de gran formato, ha merecido aprecio desde hace mucho en Panamá, al principio con propósitos decorativos y también como signo de poder (político, social, económico, intelectual), como forma de comunicar mensajes relevantes (religiosos, políticos, históricos), y luego como expresión de doctrinas políticas de etapas determinadas.
- Culminada la etapa colonial y departamental, la República se abocó, de la mano de sus primeros gobernantes, quienes representaban justamente el poder político, social y económico del momento, a definir un perfil propio, distintivo, concordante con la imagen de nueva nación libre.
- El arte y sus manifestaciones en la arquitectura, el urbanismo y la pintura, por citar algunos aspectos, sirvieron a esos propósitos, reflejando en primera instancia la influencia europea de sus expositores, privilegiando lo hispánico como ascendente cultural directo, y a veces quizás único, hasta dar paso más adelante a la influencia ejercida por los focos culturales americanos y autóctonos.
- En la plástica, y a comienzos del siglo XX, esas influencias adquieren forma a través de la obra de Lewis, Corrado, Van Ingen, Brugiati, Ivaldi...

exponentes de las corrientes europeas. Más adelante, esas influencias se perciben de las escuelas americanas con mayor trayectoria y experiencia, a medida que se va asentando la temática nacionalista.

- Esas luces llegan de Argentina, Colombia, Perú, en donde se forjaron artistas como Jeanine, Oduber, Mora Noli, Sinclair y las esposas de los dos primeros Amalia Rossi y Roser Montañola de Oduber, además de Garay, Villalaz y Olivardía, entre otros. En la posguerra, la poderosa fuerza artística y global que significó el muralismo mexicano llegaría al Istmo con Cedeño, Herrerabarría, Palomino, Jaén, Arias, por citar los más notables que se ocuparon de la temática prosoberana.
- Entre los egresados de Argentina (los esposos Jeanine, los esposos Oduber) vemos un lenguaje plástico que se adapta a los temas nacionales, evocando mensajes de uso público (salud, beneficencia, familia, historia...) a través del abstraccionismo geométrico, el cubismo, alejados de la influencia del muralismo mexicano per se.
- Con Lillian Brulc, estadounidense, ingresan al país nuevas facetas del muralismo mexicano, inspirado en los diseños de Orozco y Siqueiros, y aplicados a la vida comunitaria que promulgaba el Evangelio para acercar la Palabra al pueblo de base.
- En 1968, y luego de que el tema de la soberanía se constituyese de distintas maneras en el motor de las acciones de cada una de las administraciones políticas de la nación, los militares interrumpen en orden

constitucional y dan un golpe de Estado, que en sus principios podría ser igual a cualquier otro de los que abundaron en América Latina en esa época.

- Tras varias acciones o purgas cuartelarias, Omar Torrijos asume el mando del gobierno “revolucionario” y a principios de 1970 ya ha declarado abiertamente que su norte es la recuperación del Canal y de la soberanía, con la extinción mediante la vía negociadora, del tratado Hay-Bunau Varilla de 1903, objeto de repudio nacional. Esa vía negociadora requiere un conjunto de estrategias, entre las cuales sobresale la necesidad de sumar al pueblo a esta lucha, y lo primordial es convencerlo de que es parte de ese compromiso.
- A estas alturas, y en un desenvolvimiento vinculante que se constituye en una acción de influencia generacional, la amalgama de influencias artísticas que mencionamos antes desemboca en la denominada “revolución octubrina” y su determinado y contundente propósito de involucrar el arte, su lenguaje, como una de las formas de llegar al pueblo.
- En esa hora, no hay cabida, o al menos no es bien vista, la manifestación del arte por el arte, y se impone la importancia del compromiso. Un número importante de artistas se declaran como revolucionarios o en pro de la causa anticolonialista, asumiendo como propio el mensaje que el gobierno pretendía llevar a la población.

- El gobierno logra así articular un mensaje que alcanzó a toda la población sin distinciones culturales, empleando para ello uno de los vehículos más efectivos que encontró para este fin, aunque parezca contradictorio, el del arte, la motivación artística, la expresión de las bellas artes en todas sus manifestaciones, enfocándolo como “arte popular”.
- Con un despliegue de acciones que incluyeron la fundación de un Instituto Nacional de Cultura y el respaldo a actividades promocionales del arte, además de incentivos a la formación artística de prometedores artistas, el gobierno alcanzó el objetivo de subrayar el mensaje en pro de la cultura como fundamento del orgullo y la identidad nacional.
- Para entender mejor lo que se esperaba del muralismo y de su forma de exponer el mensaje político, recordemos que, de acuerdo con cifras oficiales de la Unesco, en el Panamá de 1970 había 203,000 analfabetos, o el 20.7% de la población total, quienes en gran medida no hubiesen podido aprovechar otros medios de comunicación.
- Se trataba de gente del pueblo, de la periferia urbana, a quienes la constante presencia del arte callejero, esa narrativa de la gesta popular, motivaría el orgullo, promoviendo el apego a la lucha por la soberanía.
- Pero hay que ser claros: no es que se tratara de propaganda oficial; el fin que se buscaba era justo y oportuno, se dirigía a la obtención de un bien específico para un bienestar general, con el cual una mayoría estaba de acuerdo.

- Las imágenes que nos quedan del proceso de elaboración de los murales revolucionarios de la década de 1970 en Panamá correspondan a artistas trabajando en horas de la noche, en lugares con poca frecuencia de público, porque se hacían, como en una referencia a los otros trabajadores del arte latinoamericano, en una aparente clandestinidad que acá no era tal, pero que se apegaba a esos cánones no escritos, a la rapidez y simpleza de sus trazos y al mensaje claro que contenía al plasmarse sobre muros de avenidas, frontis de edificios públicos, murallas vecinales, puentes vehiculares, cercas perimetrales de los centros escolares públicos.
- No siempre se trataba de artistas consagrados, se trataba de estudiantes, de artistas iniciados que de esa manera rendían su contribución al arte, algunos de los cuales descollarían luego en la plástica.
- Ante la pregunta de si el objetivo se logró, establezcamos que el 10 de agosto de 1977, Estados Unidos y Panamá llegaron a un acuerdo de principios sobre los tratados del Canal, y los firmaron el 7 de septiembre siguiente, en Washington, con lo que la lucha por la plena soberanía panameña alcanzaba su gran meta, luego de décadas de lucha. Poco después, el 23 de octubre de 1977, se realizó un plebiscito en Panamá, resultando mayoritaria la opción favorable a los tratados, con un 67% de la votación. Lo propio haría el gobierno de Estados Unidos en abril y marzo de 1978, en sus cámaras senatoriales.

- La meta había sido alcanzada; Panamá al fin obtuvo su plena soberanía territorial, encabezando una gesta popular y diplomática que hasta hoy se considera modelo de naciones. El arte popular, el muralismo, fue un protagonista permanente de esa lucha y, como tal, le corresponde parte del mérito de la victoria.

## RECOMENDACIONES

La información obtenida a lo largo de la elaboración de este trabajo de grado, y el conocimiento sumado con él, nos permiten realizar las siguientes recomendaciones formales:

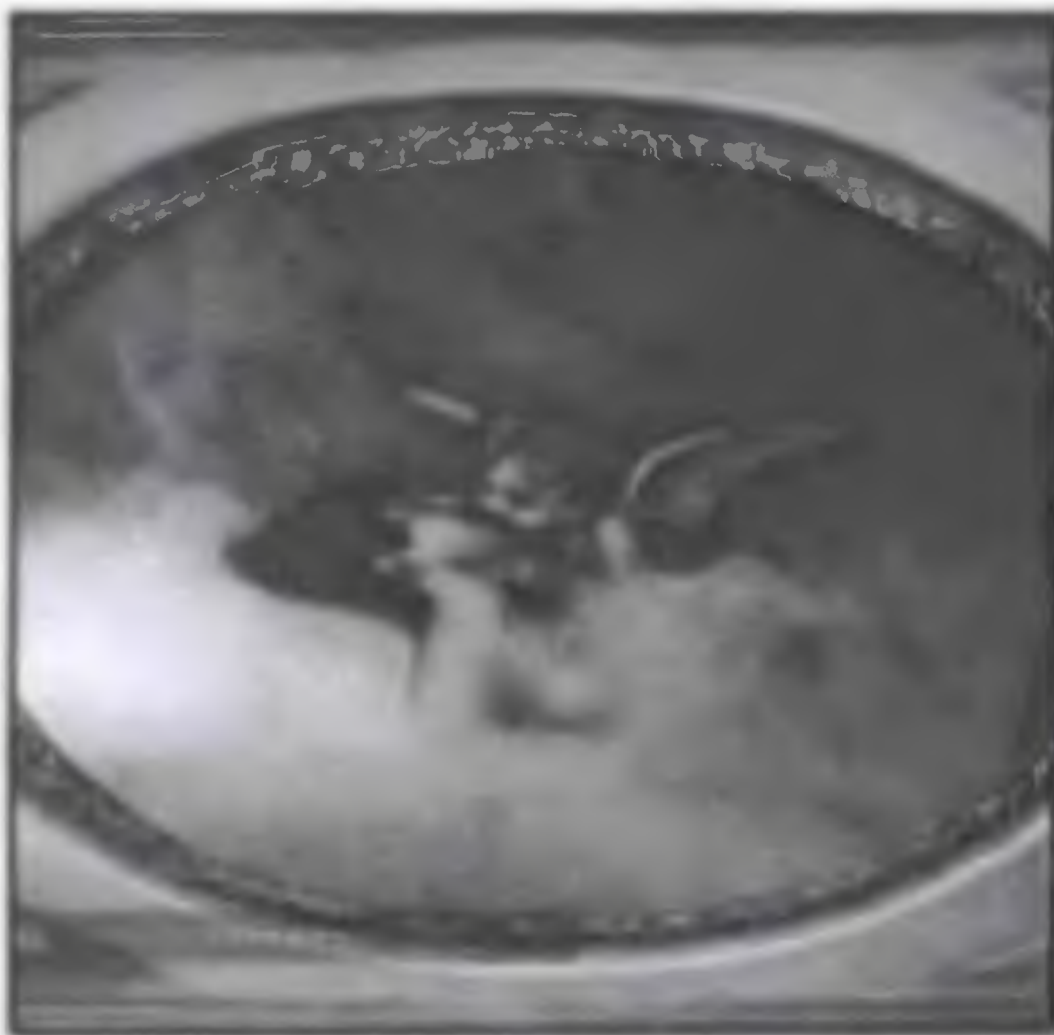
- El gobierno nacional debe considerar, como parte de sus políticas de Estado, el incentivo a la formación artística, con la creación de instituciones docentes que permitan que en nuestro país, y con participación de facilitadores nacionales e internacionales, se brinde una educación de calidad en esta materia.
- Estas acciones deben surgir en concordancia con el INAC y la Universidad de Panamá, pero integrando a todos los sectores involucrados con la educación formal no formal.
- Todas estas acciones deben separarse del rejuego político para que den sus mejores frutos sin depender de otros factores que no sean los de su ámbito particular.
- El Estado debe poner particular atención a la preservación y rescate de las obras artísticas, en este caso particular a los murales, que luego de ornar instituciones públicas han sufrido graves daños, sobre todo por la desidia y el desconocimiento de funcionarios, como es el caso del mural de Vilaró en Tocumen, el mural de los hermanos Ortega Santizo en un muro de la avenida Frangipani, esperando que el INAC lo rescate, por mencionar solo dos casos.

- La formación artística puede incluirse además como parte de las políticas para combatir la violencia y sus males asociados, basándonos en el criterio de que una mano que toma un pincel no llegará a empuñar un arma para hacer daño al prójimo.
- No puede eliminarse de la formación educativa nacional la cátedra de Historia ni la de Relaciones con los Estados Unidos. Solo en la medida que nos conozcamos podremos avanzar con dignidad hacia el futuro.
- La historia del arte en Panamá debe ser recogida de una manera integral y amplia, bajo la dirección de expertos, con el fin de que se asegure su conocimiento a las generaciones futuras.
- El INAC, en uno de los museos nacionales, debe habilitar una sala que rinda homenaje a la trayectoria de nuestros muralistas, como una forma de reconocer su trayectoria y motivar a sus seguidores de hoy.

**ANEXOS**

**CARLOS ENDARA (1867-1954)**

Tondo realizado por don Carlos Endara, ubicado en el Edificio de la Fotografía del artista, ubicado en Calle A, San Felipe.



**CARLOS ENDARA (1867-1954) EPIFANIO GARAY (1849-1903)**

Primer estudio de pintura de don Carlos Endara Andrade, estuvo ubicado en la Carrera de Córdoba hoy Avenida Norte. En el cielorraso se observa una alegoría, pintura de grandes dimensiones tipo mural



**ROBERTO LEWIS (1874-1949)**

Plafón del Teatro Nacional de Panamá, alegoría del Nacimiento de la República de Panamá. Pintura tipo mural realizada en la técnica conocida como marouflee.



**ROBERTO LEWIS (1874-1949)**

Pintura mural realizada por Roberto Lewis , alegoría del Día en forma de tondo.  
Ubicada en el Foyer del Teatro Nacional.



**SEBASTIAN VILLALAZ (1879-1919)**

Pintura tipo mural del cielorraso del Salón de Los Medallones. El centro del cielorraso presenta un tondo en el que revolotean tres putis, sobre un fondo azul claro. Este espacio era conocido también como la antesala al despacho del presidente.



**SEBASTIÁN VILLALAZ (1879-1919)**

Retrato de don Tomás Arias, del pincel de Don Sebastián Villalaz. Además del retrato de este ilustre presidente, Villalaz también pintó a Don Manuel Espinosa Batista y Don José Agustín Arango. Todos estos retratos se localizan en la Sala de Los Medallones, del Ministerio de Gobierno y Justicia •





**WILLIAM B. VAN INGEN (1858-1955)**

Estas pinturas se realizaron en New York con base a bocetos hechos por el pintor y C.T. Berry e Ira Remsen sus ayudantes. Los murales ocupan un total de 1,000 metros cuadrados. En 1915 fueron instalados en tres días bajo la supervisión del artista.



**WILLIAM B. VAN INGEN (1858-1955)**

Los murales son testigos del heroísmo puesto a prueba en la apertura de la vía acuática.

Los murales fueron colocados en la rotonda del interior del edificio de la Administración del Canal. Son cuatro escenas que representan el corte culebra, la construcción del vertedero de la Represa Gatún, la construcción de una puerta de las esclusas y por último la esclusa de Miraflores.



### **ROBERTO LEWIS (1874-1949)**

Pintura tipo mural realizada por Don Roberto Lewis que representa una alegoría del Himno de Panamá. Aparece una mujer vestida de blanco con un gorno frigio, símbolo de libertad, con una iconografía en la que se exalta todos los detalles del poeta Jerónimo de Ossa.



### ROBERTO LEWIS (1874-1949)

Este medallón se encuentra ubicado en el cielorraso de Salón Amarillo de la Presidencia de la República. El artista usó una perspectiva fusionista para mostrar un collage de nuestra historia Patria teniendo como foco central la bandera. Foto de Villegas Editores.



### **El Comedor de la Presidencia de la República**

El Salón de los Tamarindos constituye una alegoría campestre es en realidad un poema bucólico, que pareciera inspirado en las Georgicas de Virgilio en una exaltación de la Naturaleza y la Cosecha del Fruto. En este caso nos referimos a los tamarindos en la lista de Taboga.



### ESCUELA NORMAL DE SANTIAGO

El presidente Arosemena encargó a Don Roberto Lewis que pintase obras de grandes dimensiones en la que se representase la historia de la humanidad. De esta manera surgen 18 murales. El pintor dividió el trabajo en dos etapas, solo pudo concluir una. (1938-1939).



## PALACIO MUNICIPAL

Pintura tipo mural, en forma de tondo, realizada por Humberto Ivaldi, titulada Homenaje a Las Naciones en la década de 40. Alegoría de nacimiento de la República, de estilo neoclásico.



Pintura mural diseñada y confeccionada por la artista norteamericana Lilian Bruc. El mural se encuentra en el muro oeste del centro bajo el título de *la Profecía*



**El mural tiene por título *LA NUEVA PASCUA* y se encuentra en el muro este del centro. La influencia del muralismo mexicano es visible en el amontonamiento de personas, los rojos intensos así como de la narrativa, es decir una pintura llena de mensaje.**



**Detalle del mural de La Nueva Pascua, donde muestra valores como Comunitario, de un pueblo que camina en la fé de Cristo vivo a travé**



**ADOLFO VILLALAZ PÉREZ (arquitecto  
, escultor)**

**El que siembra Bandera, cosecha Soberanía, (1966)** propiedad del desaparecido líder de la nacionalidad panameña Carlos Caltadilla, el que decoró la parte frontal de su residencia en Paicilla y que en la actualidad se encuentra en el Paraninfo de la Universidad de Panamá.



ORO COQUE Y RIESE MONTAÑA DE COQUE,  
LA SOLUCIÓN HISTÓRICA DE PIVANÍ (paseo) 1984,  
óleo sobre tela 40" x 30", colección de Cédric Poiré



### GUILLERMO TRUJILLO (N.1927)

Mural confeccionado por el arquitecto muralista, acuarelista, grabador Guillermo Trujillo en la técnica del mosaico en los años



**AMALIA ROSSI DE JEANINE (1926-1974)**

En 1969 en la provincia de Cádiz, en el edificio de la Lotería Nacional de Beneficencia los niños realizaron dos perforaciones musicales, en la técnica del video controlado. El mural de la parte superior representa los beneficios que la comunidad recibe de la Lotería Nacional. Obra hecha por Amalia Rossi de Jeanine. Mide 9 m de altura por 7 m de ancho.



### **JUAN BAUTISTA JEANINE (1922-1982)**

El mural fue diseñado y realizado en 1969 por el artista panameño Juan Bautista Jeanine. La obra representa los tres premios de la Lotería Nacional, trabajado en vidrio cromado. Mide 11 m de altura por 7 m de ancho.



### JUAN BAUTISTA JEANINE

En 1971, en el marco de los Juegos Centroamericanos y del Caribe, Jeanine es convocado para decorar el interior del coliseo con murales alusivos a la nacionalidad, como el vestuario femenino de las Guna Yala y el traje tradicional panameño.



**CIRO ODUBER (1921-2002)**

**ROSER MONTAÑOLA DE ODUBER (1928)**

Mural realizado por los esposos Oduber en la década del 70 en la entrada principal de la Policlínica Presidente Remón de la calle 17 del barrio de Santa Ana. El slogan de Gobierno en ese entonces era salud igual para todos.



Detalle de la pintura tipo mural del artista **Oduber**, ubicada en la Caja de calle 17, Santa Ana. La mano monumental que asegura una flecha de los muralistas mexicanos específicamente a Siqueiros



**CARLOS GONZÁLEZ PALOMINO  
(1943-2013)**

**En 1970 el rector del Instituto Nacional Eric Ramírez solicitó al maestro Palomino la confección del mural "Dónde se forjan las agujas" el que habla de contar la evolución histórica de ese plantel.**



### **GUILLERMO MORA NOLI (1923-1981)**

En 1975 el escultor Mora Noli realiza el mural la Proyección Social de los Casinos Nacionales



**Mural realizado en la fachada principal de La Asamblea Legislativa, con influencia del muralismo mexicano, tallado por artesanos peruanos en hielo seco revestido de cemento, y pintado por el artista panameño Luis Aguilar Oladiregui, en la década del 70. Fue ubicado en la fachada principal del edificio, posteriormente removido.**



### **ARISTIDES UREÑAS RAMOS (1955)**

Ureñas Ramos egresado del ENAP, destacó en el tema social e histórico muy a tono con los requerimientos estéticos y de fondo de la época. El mural titulado "Liberación" lo realizó en el ingenio Azucarero La Victoria, con influencia del muralismo mexicano.



**FRANCISCO CHANGMARIN (1922-2012)**

Intelectual polifacético panameño cuyas obras muralistas se centraron en cantinas y salas públicas. Los temas utilizados por el artista eran temas costumbrista de la campiña interiorana de su natal Veraguas.



### CANTINA MONTMATRE

En la imagen aparecen el artista Bruce junto al propietario de la cantina Montmatre el señor Raúl Cantillo. Ambos caballeros posan enfrente del mural realizado por Carlos Bruce.



## PINTURA POPULAR DE PANAMÁ

Parte superior: Paisaje ubicado en el Restaurante de Centro Comercial. Pintor Hermenegildo Zaldívar S. 1966. Foto Tam. Parte central: Antiguo Madrid. Restaurante Toledano. pintor: Wong Lee. Foto Tam. Parte inferior: E. Parque Ba boá. Pintor: Oriol 1963. Panamá. Foto Tam.



### **ADRIANO HERRERABARRÍA (1928)**

El Maestro Herrerabarría confeccionó en la década del 70 un mural para la Caja de Ahorro en Calidonia. La línea ondulante domina el diseño. Líneas que se entrecruzan tan característico en la obra de Herrerabarría. El mural enfocaba la importancia del ahorro.



### **CARLOS PAEZ VILARÓ (1923)**

En 1978 Omar Torrijos contrató a un artista uruguayo para que diseñara un mural en el Aeropuerto de Tocumen, que sirviera como signo de bienvenida a los turistas con su exposición de elementos propios de ambiente panameño.

**IGNACIO ORTEGA SANTIZO (1950 – 2007)**

**VIRGILIO ORTEGA SANTIZO (1952 – 2008)**

**Los hermanos Ortega Santizo formaron parte de la Brigada Felicia Santizo, que compartió ideas pictóricas con otras escuelas de arte popular en favor de una causa latinoamericana. En los años 70 sus murales fueron vistos por toda la ciudad siempre en concordancia y respaldo con la lucha anticolonialista y el llamado a la salida de las bases militares estadounidenses.**



Con los hermanos Ortega Santizo se inicia un género artístico con el fin de crear un arte pedagógico y de transformación, y de lucha por la recuperación del territorio canalero



Los hermanos Ortega Santizo, expresaron su sentir revolucionario y su solidaridad, con los obreros de las bananeras, con los marginalizados de nuestra sociedad.



En la obra muralista de Virgilio y Cáncer, aparece generalmente su compromiso con las futuras generaciones haciendo énfasis en el valor de la educación como forma de liberación.



En sus murales podemos sentir la lucha por la soberanía nacional en Panamá contra el colonialismo y el imperialismo Yanqui que lesionaban la soberanía territorial.



En los murales de los artistas predomina el contorno redondeado y delineado siempre en negro. La imagen es clara en sus mensajes de corte político y social. El trabajo de los muralistas Ortega Santizo era una producción colectiva en el que participaban no sólo pintores con formación académica sino personas autodidactas y hasta el público que se acercaba a observarlos trabajar.



Los hermanos Ignacio y Virgilio Ortega Santizo adoptaron soluciones plástico/expresivas que tienen sus orígenes en el expresionismo, en donde la urgencia del mensaje obliga a "deformaciones" brutales y a síntesis anatómicas extremas...un lenguaje solo aparentemente "ingenuo" o "infantil"



Virgilio Ortega Santizo frente al mural de grandes dimensiones, conocido como la "Batalla en el Puente de Calidonia", que se conserva en el Edificio de la Policía Nacional de Panamá.



La Brigada Felicia Santizo realizo varios murales en Nicaragua, como este titulado Insurrección Popular, 150 x 2.500 cms. 1979



La Brigada Felicia Santizo realizó varios murales en Nicaragua, como este titulado Insurrección Popular, 150 x 2,500 cms. 1979



**TIPITAPA, NICARAGUA**

Centro Penitenciario. Jorge Navarro 400  
x 650 cm



Mural realizado por la Brigada Felicia Santizo  
En la Academia de Policia titulado "La Policia  
del Pueblo". 1979



**ACADEMIA DE POLICÍA , MANAGUA,  
NICARAGUA**

Detalle del mural Barricada con  
rostro de Walter Mendoza



**ACADEMIA DE POLICÍA , MANAGUA, NICARAGUA**

Detalle del mural Barricada con rostro de Walter Mendoza  
En la imagen aparecen dos momentos la firma de la  
Brigada Felicia Santizo antes y después de ser restaurada



**ACADEMIA DE POLICÍA DE  
MANAGUA, NICARAGUA**

Detalle "GUERRILLEROS", 300 X 600  
cm



**ACADEMIA DE POLICÍA DE  
NICARAGUA**

Tres paneles móviles de 300 x 150  
cm cada uno. El panel del centro es  
el único que sobrevive



**ESTELÍ, NICARAGUA**

Centro Popular de Cultura  
"Barricada". 300 x 800 cm 1980



**CEMOAR, MANAGUA, NICARAGUA**

"Invasión de Panamá", 200 x 300 cm



**CEMOAR, MANAGUA NICARAGUA**

Mural titulado 'Invasión de  
Panamá' 1991 DETALLE

## BIBLIOGRAFÍA

### TEXTOS CONSULTADOS

- Acha, Juan y otros. *Hacia una teoría americana del arte*. 1ª. reimpresión. Serie Antropológica. Buenos Aires. Ediciones Del Sol, 1991
- Agudelo Velásquez, Leonardo et al. *Historia que no cesa: la independencia de Colombia, 1780-1830*. Bogotá, Editorial de la Universidad de Rosario, 2010
- Anton Rajer. "Al rescate de un gran salón". En: *Panamá, un aporte a su historia*. Publicación especial de la Corporación La Prensa, impresa en Panamericana, Colombia, 2005
- Arcia, Roy. "Colectivo Ars Natura". Trabajo de grado para obtener la licenciatura en Artes Visuales. Universidad de Panamá, Facultad de Bellas Artes (inédito)
- Brizuela, C. Álvaro M. "Informe preliminar de Proyecto de Registro de Petroglifos en Volcán, Chiriquí". Inédito. Presentado al SENACYT y a la DNPH-INAC, 2006. Panamá; Brizuela Casimir, Álvaro M., Harte, Neville A. 1961. Petroglyphs of Panama, an introductory study, entre otros.
- Castellero Calvo, Alfredo. *Sociedad, economía y cultura material: historia urbana de Panamá la Vieja*. Panamá, Patronato de Panamá Viejo; Imprenta Alloni, 2006

- Combe González, Justino. *Historia de las relaciones entre Panamá y Estados Unidos*. 2ª. Edición. Panamá, 2004
- Conte-Porras, Jorge y Benjamín Villegas. *Palacio de las Garzas*. Villegas Editores, 2005
- Conte-Porras, Jorge y Eduardo Castellero. *Historia de Panamá y sus protagonistas. Una visión de la historia nacional desde el Período Precolombino hasta finales del siglo XX*. Distribuidora Lewis, 1998
- Cynthia Sánchez. "Restauración. Escuela Normal de Santiago. Nuevo brillo para Lewis". *Diario La Prensa*, Sección Vivir +. Panamá, jueves 13 de septiembre de 2007
- De León, César. *75 Años de Relaciones entre Panamá y Estados Unidos*. Frente de Profesionales del PRD. Panamá, 1989
- Díaz Szmirnov, Damaris. *Génesis de la ciudad Republicana*. Colección Agenda del centenario. Panamá, Universidad de Panamá, Vicerrectoría de Extensión, 2001
- Eusebi, Luis. *Ensayo sobre las diferentes escuelas de pintura*. Madrid, Imprenta Nacional, 1822. Copia digital.
- Gandásegui, Marco. "Democracia y movimientos sociales en Panamá". En: Salazar, Robinson. *Democracias en riesgo en América Latina*. Libros en Red (Versión digital), 2003
- Gandásegui, Marco. *La lucha de clases y la Zona del Canal*. Volumen 1 de Cuadernos de Sociología. Asociación Panameña de Sociología, 1973

- Horna, Jorge. *Museos de Panamá*. Panamá, INAC: Dirección Nacional del Patrimonio Histórico, 1980
- Kunzle, David. *The Murals of Revolutionary Nicaragua. 1979-1992*. Prólogo de Miguel de Escoto. Estados Unidos, University of California Press. 1995.
- Lemogodeuc, Jean-Marie y Rubén Bareiro Saguier. *América hispánica en el siglo XX: identidades, culturas y sociedades*. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas, Venezuela, 2002
- López Tirone, Humberto. *Panamá: una revolución democrática*. 3ª. Edición, Clement Editores, Panamá, 1995
- Luis Cardoza y Aragón, en *El estilo es la idea: ensayo literario hispanoamericano del siglo XX (antología crítica)*. Alberto Paredes (compilador). México, Siglo XXI Editores, 2008
- Madrid Nuria. "Visión de la escultura panameña-100 años". Catálogo para la inauguración de la exposición alusiva. Panamá, 2003)
- Mariátegui, José. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Fundación Biblioteca Ayacucho, Perú, 1979
- McSherry, J. Patrice. *Los Estados depredadores, La operación cóndor y la guerra encubierta en América Latina*. Santiago de Chile, Lom Ediciones, 2009
- Medina, Matilde y Elizabeth Mora. *Mural sobre la obra de Mora Noli, precursor de la escultura panameña moderna*. Trabajo de Grado.

Universidad de Panamá, Facultad de Bellas Artes, Escuela de Artes Visuales, 2007.

- Miró, Ricardo. "Roberto Lewis y su obra en el Teatro Nacional". La Prensa, 31 de marzo de 1908.
- Montiel Guevara, Miguel y Juan Antonio Tack. *Hitos históricos de la lucha generacional por la consolidación y perfeccionamiento de la nación y el Estado panameño*. Universidad de Panamá, Instituto del Canal, 1998
- Oviero, Ramón. *Hablemos de pintura*. Panamá: Editorial Universitaria Carlos Manuel Gasteazoro, 2000
- Pedreschi, Carlos Bolívar. En "40 años del golpe de 1968". Texto suplementario del diario La Prensa. Panamá, 11 de octubre de 2008
- Pereira Renato. *Panamá, Fuerzas Armadas y política*. Panamá. Ediciones Nueva Universidad, 1979
- Prados, Pedro Luis. "La pintura en Panamá, 1870-1950". En *100 años de Arte en Panamá*. Museo de Arte Contemporáneo, 2003
- Prette, María Carla y Alfonso De Giorgis. *Comprender el arte y entender su lenguaje*. Susaeta Ediciones, Madrid, 2002.
- R. M. Koster, y Guillermo Sánchez Borbón. *In the Time of the Tyrants: Panama, 1968-1990*. London: Secker & Warburg, 1990
- Rajer, Anton. *París en Panamá*. Bantam Book Publishing Corporation, 2005
- Ríos Torres, Ricardo A. *Memoria de mis memorias*. Edición especial del Círculo de Lectura Guillermo Andreve. L&G Ediciones, 2008

- Rodríguez Demorizi, Emilio. *España y los comienzos de la pintura y la escultura en América*. Gráficas Reunidas, Madrid, 1966
- Rovira Sánchez, Amparo. *Las quimeras del arte*. España, Universitat de València, 2003
- Sullivan, Edward. *Arte Latinoamericano en el Siglo XX*. Editorial Nerea, Donostia, España. 1996
- Torres de Araúz, Reina. *Antología de la Ciudad de Panamá*. Panamá, INAC, 1978. Colección Patrimonio Histórico. Tomo I
- Torrijos, Omar. *La unión pueblo-gobierno: una revolución diferente; Mensajes en la historia; 4º aniversario de la Revolución panameña*. Editora de la Nación. Panamá, 1973
- Velarde. Oscar, en su libro *El arte religioso colonial en Panamá*. Colección *El hombre y su cultura*, Panamá, 1990

#### **TRABAJOS DE GRADO CONSULTADOS**

- Carlos Rivera en: <http://herenciavisual.blogspot.com/2009/04/centenario-de-humberto-ivaldi.html>. Con acceso el 19 de agosto de 2013
- <http://www.pancanal.com/aroy/cp/cp48.html>

#### **ENTREVISTAS REALIZADAS**

- Entrevista realizada por la autora a la profesora Aurea Torrijos, julio de 2011

- Entrevista realizada por la autora al profesor Rodrigo Jaén, realizada por la autora: 23 de enero de 2012
- Entrevista realizada por la autora a Luis A. Olaciregui, enero de 2011.
- Entrevista realizada por la autora al profesor Agustín del Rosario. Febrero de 2010

### **REVISTAS CONSULTADAS**

- Revista Cultural Lotería, 1969. No. 162
- Revista Cultural Lotería, 1970. No. 164
- Revista Cultural Lotería, 1973. No. 208.
- Revista Cultural Lotería, 1980. No. 287
- Revista Cultural Lotería, 2007. No. 473-474

### **PÁGINAS WEB CONSULTADAS**

- <http://herenciavisual.blogspot.com/2009/04/centenario-de-humberto-ivaldi.html>
- <http://mensual.prensa.com/mensual/contenido/2004/06/06/hoy/mosaico/1716271.html>
- <http://unesdoc.unesco.org/images/0001/000137/013709sb.pdf>  
<http://www.macpanama.org/exhibiciones/detalle.php?select=97>
- <http://www.macpanama.org/exhibiciones/index.php>

- <http://www.panamaamerica.com.pa/notas/292760-un-pintor-de-brocha-gorda>
- <http://www.atp.gob.pa/reseña-históricahttp://www.panamaamerica.com.pa/notas/500890-intentan-salvar-el-viejo-turicentro-de-san-carlos>
- <http://www.panamaamerica.com.pa/notas/395816-alegoria-de-la-naturaleza>.
- [http://chulavista.mx/entrevista-a-ologuagdi-pintor-kuna-69031#.UkL\\_iFN8x6Y](http://chulavista.mx/entrevista-a-ologuagdi-pintor-kuna-69031#.UkL_iFN8x6Y)
- <bdigital.binal.ac.pa/BIOVIC/Captura/upload/IgnacioOrtegaSantizo.doc>.
- <http://www.critica.com.pa/notas/1213886-virgilio-ortega-santizo#fotogaleria-id-738285>
- [http://www.thepanamanews.com/pn/v\\_14/issue\\_24/noticias\\_07.html](http://www.thepanamanews.com/pn/v_14/issue_24/noticias_07.html).
- <http://mensual.prensa.com/mensual/contenido/2003/06/28/hoy/portada/1100632.html>

## OTRAS FUENTES

- *El inicio del muralismo mexicano contemporáneo*. (Catálogo) Una exposición del Museo Biblioteca Pape, Monclova, Coahuila, México, 1979
- Hernández, Ramón. *San Miguelito: tierra de Misión*. (Folleto) Panamá, 2013

- Ley No. 63 de 6 de junio de 1974, por la cual se crea el Instituto Nacional de Cultura Consejo Nacional de Legislación, 25 de junio de 1974. Gaceta Oficial No. 17.622