

De la página 87 a la 106

Un país sin negros: aproximación a la representación de lo afro en las artes visuales en Panamá (1850-1950)

Recibido 14/3/24

Aprobado 30/3/24

Luis Pulido Ritter

Universidad de Panamá

Panamá

luispulidoritter54@hotmail.com

<https://orcid.org/0009-0006-6300-8271>

Resumen

Este trabajo es una aproximación a la representación de la población afropanameña en las artes visuales del país. Ante un medio bastante conservador del campo artístico, dominado por el retrato en el siglo XIX, representar a los negros era sobre todo realizado por los artistas viajeros que pasaban por Panamá. Esta exclusión de la representación termina con los murales de Van Ingen, en la antigua Zona del Canal, y las fotografías de Carlos Endara, que fueron la vanguardia en el país a principios del siglo XX. Pero es, en la segunda mitad del siglo XX, cuando los jóvenes artistas se aproximan a representar a la población afro e indígena, ya emancipados de los maestros románticos de la pintura nacional.

Palabras claves: Arte, representación, nacional, exclusión.

A Country Without Blacks: Approach to the Representation of the Afro in the Visual Arts in Panama (1850-1950)

Luis Pulido Ritter

Abstract

This text is an approach to the representation of the Afro-Panamanian population in the country's visual arts. Faced with a rather conservative environment in the artistic field, dominated by portraiture in the 19th century, representing black people was mainly done by traveling artists who passed through Panama. This exclusion from representation ends

with the murals of Van Ingen, in the old Canal Zone, and the photographs of Carlos Endara, which were the avant-garde in the country at the beginning of the 20th century. But it is, in the second half of the 20th century, when young artists come to represent the Afro and indigenous population, already emancipated from the romantic masters of national painting.

Keywords: Art, representation, national, exclusion.

Entre los artistas viajeros y la exclusión de lo afro en el siglo XIX

Si se observa la representación de lo afro, de la cultura afro ya sea caribeña o de origen “colonial”¹ en las artes visuales panameñas, como la pintura, la fotografía, la escultura, entre otras, se llega necesariamente a la siguiente pregunta: ¿La representación de lo afro, para no decir de lo negro (que sugiere la presencia de la “raza”), ha sido excluida sistemática y continuamente de las artes visuales panameñas en los primeros cincuenta años de la república? ¿Y cómo fue esta representación en el siglo XIX? ¿Por qué en Panamá no se formó ningún “movimiento” artístico en los primeros cincuenta años de la república que asumiera simultáneamente lo popular, lo indígena, lo afro y las técnicas de la vanguardia? Aquí no hubo “manifiestos” o, mucho menos, rupturas, que formaran parte de la “tradición de la ruptura” (Paz, 1974, p. 129) de la modernidad por su crítica a sí misma. No hubo una referencia, como en otros países de América Latina o el Caribe, a una “respuesta a factores externos del arte” (Franco, 1983, p. 15) que intervinieran, desde el arte mismo, dentro de estos factores, a no ser a mantener el control visual excluyente en los primeros cincuenta años de la república. Para Jean Franco, a diferencia de Europa, donde las denominaciones artísticas, como Impresionismo, Cubismo y Simbolismo, “aluden solo a técnicas de expresión”, en América Latina las denominaciones como Novomundismo, Indigenismo y Modernismo (Mulatismo y Negritud) definen “actitudes sociales” de los artistas en la región. En Panamá, esto no se dio o, dicho de otra forma, el impacto de estos movimientos regionales fue mínimo, para no decir nulo².

En estudios previos, como el de Szok (2003), esta pregunta, o sea, el lugar de lo afro, lo caribeño, se ha analizado a través del “arte popular” (p. 148), a partir de la década de 1940. En ese contexto, las superficies de los buses o autobuses, como “arte rodante” (p. 174), se convirtieron en una respuesta de artistas populares, no limitados por la academia, para representar lo popular, lo caribeño, lo afro, “donde la modernización dio lugar a un movimiento estético rival que abarcó muchos aspectos del rápido cambio del Istmo al mismo tiempo que la 'ciudad letrada'”

regresaba al pasado” (158). En la literatura, en verdad, esta “casi ausencia” —de lo popular, lo afro y lo caribeño— no fue tan evidente.³ Y su “regreso al pasado” tampoco fue tan claro.⁴ No puede dejar de mencionarse que, desde el siglo XIX, la presencia de escritores negros, no solo como figuras secundarias o protagonistas de ficciones, circulaban dentro de la ciudad letrada como periodistas, poetas y ensayistas.⁵

No deja de ser acucioso responder a esta pregunta, pero circunscribiéndonos al “arte culto”, al arte de la “ciudad letrada” (Rama, 1984) o al “arte académico”, en un país como Panamá, donde la población, sobre todo urbana, ha sido tocada por la presencia africana, esclava (residentes o en tránsito), desde la época colonial, primero, y después con la masiva presencia antillana en las ciudades de Panamá y Colón por la construcción del Canal francés y americano. Como muy bien lo ha observado Jaén Suárez (1980), las élites panameñas, desde la época colonial, estaban acostumbradas a la presencia afro dentro de sus propias casas con los esclavos domésticos que, en el intramuros y en el transcurso de tres siglos, sobrepasaron, incluso, a sus amos blancos. Pero, para la época colonial, sólo se conoce un lienzo colonial, sin fecha ni autor, donde se representa a un negro, con una corona de plumas, al lado de Santo Tomás Apóstol, en el Museo de la Nacionalidad en la provincia de Los Santos (Velarde, 1990, p. 67).⁶ Parece ser que hubo que esperar hasta el siglo XIX, ya siendo el Istmo de Panamá un departamento de la República de Colombia, para que los negros aparecieran recurrentemente en dibujos o pinturas:

Durante el siglo XIX numerosos artistas extranjeros, de muy desiguales méritos, por cierto, arribaron al istmo de Panamá, con destino a otras tierras (...). Mas no se crea que todos los artistas viajeros que llegan a Panamá durante el siglo XIX resultan ser indiferentes a la realidad panameña. En efecto, son numerosos los artistas, que no obstante lo breve de su estadía, ejecutan unas obras —dibujos en su gran mayoría— que captan el fascinante vigor de la vegetación tropical, el abigarrado colorido y las extrañas costumbres como una población como la panameña, producto de la mezcla de sangre llevada al infinito y, sobre todo, el melancólico espectáculo que ofrecía la ciudad con la pintoresca ruina de sus plazas, iglesias, conventos, y fortificaciones, impresionantes testimonios de días de gloria ya pasados. (Arango y Velarde, 1982, pp. 109-110)

En efecto, de esos “artistas viajeros” que Prados llama “artistas transeúntes” (2003, p. 261), en su gran mayoría norteamericanos o franceses, sobresale Charles Parsons, cuyas imágenes son “animadas y

vivaces estampas costumbristas. En ellas ha captado con gran vigor lo pintoresco de las ruinas y de las escenas callejeras que, en su diario vivir, ofrecía la ciudad de Panamá al observador extranjero” (Arango y Velarde, p. 114).⁷ Lo que sí no mencionan los autores es que, probablemente, si bien esos dibujos no se cuentan entre las primeras imágenes de los negros en Panamá, sí dan una representación de esta población en el Istmo que, para el año en que fueran dibujados, en 1859, ya se había abolido la esclavitud en 1851, año que coincide con los inicios de la construcción del primer ferrocarril interoceánico por el continente.



Los dibujos de Parsons, que ilustran el artículo de un “escritor y viajero norteamericano” (Alfaro, 1950, p. 8), son muy pocos conocidos, casi ignorados, en las narrativas sobre el arte en Panamá. Posiblemente, el peso de la narrativa de lo nacional, de lo “panameño”, ha seleccionado de antemano —por intermedio de exclusiones— la mirada sobre el aspecto racial o de etnia en el país. Para el siglo XIX, se ha concluido que estas imágenes no forman parte de una “pintura panameña”, porque estos artistas por “sus métodos corresponden a concepciones desarrolladas en otros países y que a lo sumo se interesan en algunos aspectos temáticos de nuestro país” (Prados, 2003, p. 261). En este sentido, es necesario preguntarse cuándo comienza o termina el arte “panameño”,⁸ y más si se considera que, con Epifanio Garay (1849-1903),⁹ que había nacido en Bogotá (capital de la República de Colombia a la cual pertenecía Panamá), y estudiado en Francia bajo la dirección del maestro académico y realista de León Bonnet, tenemos una serie de retratos de ilustres istmeños de

la época, retratos de encargo —práctica común en la región— de la élite urbana, como lo relata el hijo de Garay:

Según lo que mi padre nos refería en sus conversaciones de sobremesa, antes de su venida al Istmo las familias de Panamá se surtían de retratos en casas manufactureras del exterior. Los deudos difuntos eran perpetuados en el lienzo gracias a los buenos oficios de la casa Vienot, de París, y otras similares, los cuales mediante una retribución fija ampliaban cualquier fotografía que se les remitiera y enviaban a vuelta de correo, enmarcado en flamante marco dorado, un lienzo lavadito y sonrosado, suprema negación del arte y de la vida, que hacía las delicias de su clientela de ultramar. La devoción religiosa de los panameños no estaba en aquellos tiempos mejor servida, aun cuando los mercados se hallarán más a mano. Las iglesias adornaban sus altares y muros con episodios de la Historia Sagrada transportados al lienzo por Salas y otros pintores de la escuela de Quito que no le iban a la zaga a Vienot y sus colegas de las manufacturas parisienses en tersura de empaste e inverosimilitud de tintas. La llegada de mi padre al Istmo comenzó a introducir en nuestros salones, si no en nuestras iglesias, el culto de la naturaleza y la noción de la verdad en arte. (Garay, 1945, p. 11)

Probablemente, este artículo de Narciso Garay es el primer artículo de arte en el istmo. Es interesante contrastar el hecho de que, quienes son considerados como “extranjeros”, han dado una imagen de los negros, indígenas o mestizos del país en el siglo XIX, a diferencia de los pintores criollos y “fundacionales” —nacidos en el departamento de Panamá o en alguno otro de Colombia¹⁰— cuyos trabajos no salían del circuito de figuras del poder local y regional, como los 36 retratos de gobernantes del Istmo desde 1855, realizados por Epifanio Garay. Es decir, hasta que no aparezca lo contrario, puede afirmarse que, para la pintura o el dibujo criollo, representar otra cosa que no sea a la élite “blanca”, si bien no estaba vedado, no pertenecía al universo de la representación en las artes visuales, es decir, se está muy lejos de esa llamada “mezcla de sangre llevada al infinito” del discurso del mestizaje señalado por Arango y Velarde. Esto no quiere decir que no existieran imágenes que no trataran de representar lo que se entendía como lo vernacular y lo criollo, como puede observarse en los dibujos que el mismo Garay hiciera para el fundacional texto romántico, publicado en Bogotá, de Belisario Porras (1856-1942), *El Orejano* (1882 [1945]).

Aquí observamos, de acuerdo con el texto de Porras¹¹, cómo Garay nos da una imagen del campesino de las regiones rurales del departamento

de Panamá, que es un dibujo (grabado en madera por Antonio Rodríguez) reproducido en el mismo texto: la Orejana, campesina y “blanca”, vestida con su atuendo clásico conocido como “la pollera”. Es de hacer notar que, en efecto, en el proceso de blanqueamiento, Porras borra el fuerte componente africano de la música del Orejano, basado en el ritmo del tambor, que es el “...punto, bambuco original de aquella tierra en el cual está caracterizado el panameño” (p. 14). Y este blanqueamiento, además, llega hasta el lenguaje, “pues es más suave y dulce su lenguaje” (p. 18) en el Orejano, donde se ejerce la evidente construcción de este para diferenciarlo de aquellas regiones con fuerte presencia afro, como en Chagres, Colón, Portobelo y en la ciudad de Panamá. Ciertamente, esta imagen literaria del Orejano tendría repercusiones en la imagen y representación de lo “criollo” en el campo literario, musical y folclórico, que, en el transcurso del siglo XX, se articula en el imaginario romántico de nacionalidad, asociado a la “raza” y a la historia del panameño.¹²



Como muestra el dibujo de Garay, la Orejana de 1882, la imagen del panameño nativo —telúrico, blanca y campesina— correspondería con esta adquisición, romántica, del recién Estado nacional que, a partir de 1903, como protectorado de los Estados Unidos,¹³ se ve abocado a construir instituciones públicas, como óperas, liceos e instituciones ministeriales en el primer tercio de la república. Y aquí aparece Roberto Lewis (1874-1949), quien es “a Panamanian painter trained in France” (Aleman y Picardi, 2003, p. 4) y, como afirman estas autoras, este era “the official artist of the period [...] commissioned to decorate the interiors of numerous buildings in the grand neoclassic style favored at the time” (4). Pero ya en 1956, cuando se escribe el primer compendio de la pintura en Panamá, conmemorando los primeros cincuenta años de la república, Ozores libera el siguiente

juicio sobre la pintura de Lewis (1953):

Durante su permanencia en Francia, Lewis pintó de manera intensa desarrollando su fuerte personalidad artística, pues, aunque el frío academicismo de Bonnat llegó a desagradarle, tampoco se dejó arrastrar por la agitación provocada por los pintores postimpresionistas y por las corrientes del expresionismo que tuvo que conocer muy de cerca al igual que otros movimientos innovadores. (p. 266)

Surge aquí la pregunta de si esos “otros movimientos innovadores” habrían llevado a Lewis a ver también al “otro”, es decir, figuras que no fueran neoclásicas o blancas. En este sentido, si bien sus pinturas no oficiales, como los paisajes de la Isla de Taboga, con sus árboles de tamarindo y amaneceres, recuerdan el paisaje tropical, sus figuras casi neoclásicas, en escenas bucólicas e idílicas, tampoco llegan a salir de este paisaje diseñado o aceptado por la élite, donde no se llega a representar a un solo negro o afro —ni se diga indígena— en su período más figurativo.¹⁴

La emergencia de los negros con la modernización (el Canal) y la república: el mural y la fotografía

Los negros son representados, en cambio, por dos artistas extranjeros y contemporáneos de Lewis, como el fotógrafo y pintor ecuatoriano Carlos Endara Andrade (1865-1954) y el muralista-pintor norteamericano, William B. Van Ingen (1858-1955). A diferencia del pintor, escritor y comerciante de Curazao, John De Pool (1873-1947), llegado a Panamá en 1919 y que ha sido mencionado por Ozores,¹⁵ Van Ingen nunca ha sido incluido en la “historia del arte en Panamá”,¹⁶ pues en torno a sus murales, que pueden ser apreciados en la Administración del Canal, se ha afincado la idea de que “... Panamá como país no existe y solo el canal cuenta” (Tejeira, p. 56). Pero ¿acaso existe Panamá en los murales neoclásicos de Lewis (*El nacimiento de la república*, 1907) en el Teatro Nacional? Y el Canal no se construyó en medio de los dioses del Olimpo como Apolo y figuras seráficas, sino, precisamente, en Panamá. En los murales (1915) de Van Ingen, los trabajadores negros del Canal están representados, no desaparecen dentro de la colosal obra interoceánica e, incluso, hay escenas, como la de la construcción de las esclusas en Gatún, que recuerdan el estado de esclavitud por las cadenas que llevan dos trabajadores, sin sombreros y camisas, sobre sus hombros. Estos murales son quizás una de las primeras representaciones en el arte moderno de la región que tematiza la modernización, la revolución de los medios de transporte, que transforman el planeta y donde se muestra la mano de obra afroantillana.



William B. Van Ingen. Esclusas de Gatún, 1915.

En el caso de Endara, quien llegó a Panamá en 1866 con veinte años (Tejeira, 2009), nos encontramos con una fotografía —“democratizar todas las experiencias traduciéndolas en imágenes” (Sontag, 2006, p. 21)— que atrapa al país en todo su proceso de modernización con su lente, un proceso que se inicia con la construcción del ferrocarril en sus ciudades terminales, Panamá y Colón, y que impacta a toda la región por la movilización de recursos económicos, políticos y culturales. A raíz de la construcción del Canal francés y el Canal americano, (Jaén Suárez, 1980, p. 12) arguye que en “la región metropolitana (provincias de Panamá y Colón y la Zona del Canal), más de la mitad de la población ha nacido en el exterior”. Y tras la construcción del Canal americano, muchos extranjeros optan por quedarse en el país alcanzando hasta dos tercios en las regiones metropolitanas. Si se parte que la pintura, como afirma Sontag, “jamás había tenido una ambición tan imperial” (p. 21) como la fotografía, uno se siente tentado a pensar que los artistas criollos de los primeros años de la república cerraron sus obras, por huida o rechazo, a este impacto que en sus vidas cotidianas le marcó la “extranjerización del espacio”.¹⁷ Prefirieron imágenes bucólicas, míticas y armoniosas, como sucedió en el campo literario, donde se funda la Academia de la Lengua Española en 1926.¹⁸

Endara, como el peruano Martin Chambí, que también fotografiaba a los de abajo, ya sea por su clase o su etnia, no dejó de estampar con tenacidad a gente de diferentes orígenes y contextos (Icaza y Samos

2009)¹⁹ que, por ese proceso de modernización, como la construcción del Canal, atrajo a cientos de miles de trabajadores al país. Como extranjero y sin estar expuesto a la presión o los estándares discursivos y excluyentes de las élites, la cámara de este fotógrafo, que, habiendo estudiado en París, en 1912 introdujo el primer elevador eléctrico de Panamá en su propia casa/estudio, fue uno de los “primeros en la ciudad en poseer su propio automóvil” (Tejeira, 2009, p. 40). Según la crítica de arte Adrienne Samos, *Baile del Tamborito* (una fotografía de 1890), ante mi pregunta de si son antillanos, me respondió:

La puesta en escena, según la descripción que acompaña esta imagen, tuvo lugar en el sector llamado El Hatillo, en 1890, donde está hoy ubicado el edificio que aloja el Municipio de Panamá. Los protagonistas no parecen ser antillanos, sino los negros liberados: los que se remontan a la época colonial y que vinieron directamente como esclavos de África, los más antiguos, que se convirtieron al catolicismo y que hablaban español —y no inglés, como la mayoría de los que emigraron a Panamá para trabajar en el ferrocarril y en los canales francés y norteamericanos—, los que adoptaron (o inventaron, según algunas fuentes) la pollera panameña y otras costumbres, como el tamborito (de raíces negras y españolas), etc. (2020)



Fiesta popular en El Hatillo. Baile del Tamborito, 1890. Cedida por Mario Lewis Morgan.

Hay que acentuar, como afirma Samos, que esta fotografía es una “puesta en escena”, realizada como en un estudio, donde todo está controlado, procedimiento muy común en la época. Pero, de hecho, Endara no se queda en las fronteras sociales o étnicas y mucho menos en las limitaciones que pudo haber tenido un tipo de arte, como la pintura, que, en Panamá, había dado muestras de extrema timidez por adoptar las técnicas vanguardistas o representar lo “otro”, lo que no entraba en el paisaje de la élite, su inclinación por lo neoclásico, por un lado, y los paisajes rurales y armoniosos, por el otro, como puede verse en Lewis y en su discípulo más inmediato como Humberto Ivaldi (1909-1947) que, a pesar de haber crecido en el arrabal, en el populoso barrio de Santa Ana, y que hubiera hecho estudios en el extranjero, por ejemplo, en Madrid, se mostró técnicamente impermeable a las vanguardias del primer cuarto del siglo XX, como muy bien lo reconoció Ozores al escribir que era un pintor “de marcadas preferencias académicas” (270). Además, sus figuras seguían siendo bucólicas, la campesina blanca empollera, símbolo central de una élite que había encontrado su “identidad” lejos del “abigarrado” mundo de las ciudades de Panamá y Colón.

En efecto, se puede decir, que la representación de la población afrodescendiente, desde el siglo XIX, estuvo en las manos de los viajeros y visitantes, y, sobre todo, de extranjeros, como Endara, cuyo medio visual, la fotografía, se movía democráticamente en el proceso de modernización del país, un proceso que atrajo a varios fotógrafos.²⁰ Esta timidez o, mejor dicho, exclusión de no representar a figuras no convencionales, hoy es tremendamente llamativa, por la impronta y la presencia de lo afro desde la época colonial en Panamá. Incluso, en las décadas de 1940 y 1950, cuando entran en escena pintores más jóvenes como Eudoro Silvera (1917-2010), Alfredo Sinclair (1915-2014), Juan Manuel Cedeño (1914-1997) y Juan Bautista Jeanine (1922-1982), no cambió. Estos artistas tienen en común, entre otras cosas, haber estudiado tanto con Lewis como con Ivaldi en la Academia fundada por el primero. Estudiaron en Buenos Aires, Madrid, New York y Chicago. Sinclair, de la ciudad de Colón, con una madre nacida en el poblado de Gatún, y Jeanine, de la ciudad de Panamá, de ascendencia caribeña de la isla de Guadalupe, estaban muy marcados por la cultura afropanameña y caribeña. Además, el primero es caracterizado por su “tendencia abstracta llamado informalismo” (Kupfer, 1991, p. 11) o “abstraccionismo lírico” (Wolfschoon, 1983, p. 79) y, el segundo, al regresar de la Argentina, según sus propias palabras, por tener un “expresionismo neoclásico” (Ozores, p. 279).

Esta generación, sin dejar de renunciar a la figuración, escoge este llamado “abstraccionismo” como “ruptura” ante sus predecesores y maestros en el país, una posición que es corriente en aquellos años por

estar en boga el "expresionismo abstracto" en los centros metropolitanos de arte, como en New York, donde se mudó la vanguardia a partir de los 50 del siglo pasado. Pero, a pesar de que estas propuestas "rompieron moldes en el arte panameño y no eran comprendidas por el público en general" (Kupfer, p. 11), no dejaron de ganar premios. Sinclair recibe el "Premio Ricardo Miró" de pintura en 1955. Para cuando estos "jóvenes" artistas se atreven a liberarse del tutelaje artístico de sus mayores, ya había una predisposición y un gusto para estas propuestas en el pequeño mercado del arte del país. Su dispositivo confrontacional estaba neutralizado o, dicho de otra forma, como diría Bourdieu (1968), el "desajuste social" entre el "código social" y el "código exigido por las obras" era lo suficientemente "reducido" (pp. 58-59), permitiendo aceptar las propuestas artísticas de una generación de pintores y artistas visuales académicos que, a pesar de haber venido de abajo y de orígenes culturales diversos, no llegó a cristalizar toda esa diversidad de Panamá en sus obras. Es así como, en Panamá, en los primeros cincuenta años de la república, no hubo un pintor, que —a diferencia del costarricense Max Jiménez (1900-1947)— acogiera la vanguardia con todos sus gestos de "ruptura", tanto por sus técnicas como por la presencia afro o indígena en sus lienzos. El "otro", aunque no fue anulado, sí fue invisibilizado. En Panamá, no había negros.²¹

Lo más que hubo fue una referencia como "vuelve a ver la luz del trópico" (Ozores, p. 274), por el color, para referirse a la pintura de Sinclair en aquellos años. Cabe preguntar el porqué de esta obstinada segregación de la mirada, este "extrañamiento del espacio", que se prolonga hasta la década de 1960, cuando otros artistas, como Juan Bautista Jeanine y su esposa argentina, Amalia Rossi de Jeanine, trabajaron varios murales en la ciudad de Panamá y Colón, donde aparecen los negros y los indígenas.²² Ellos fueron precursores —dentro del medio artístico académico— de una apertura visual a gran escala y del muralismo, una forma plástica que lo separa de sus maestros criollos y de gran parte de sus colegas contemporáneos, aunque, no deja de ser cierto, que Sinclair y otros hicieran murales con motivos "populares". Sin embargo, Erick Wolfschoon, en *Las manifestaciones artísticas en Panamá* (1983), no los incluye, como tampoco trata el tema aquí planteado. Wolfschoon no hace este tipo de conexiones con la "raza", el género o la clase.²³ Se pregunta si, en efecto, se puede hablar de "arte panameño" desde la época precolonial y colonial. Los esposos Jeanine tampoco aparecen en ninguno de los textos que se editaron en el marco de los 100 años de la república.

Lamentablemente, casi todos sus murales han sido destruidos tanto por la desidia institucional como la vorágine urbana e inmobiliaria. Sin negar que otros artistas académicos hayan trabajado figuras afros e indígenas y temáticas populares, sobre todo, a partir de 1960, una década

muy politizada y conflictiva por la presencia norteamericana en Panamá y el impacto de la Revolución Cubana, no deja de ser cierto que la apertura visual, impulsada por los Jeanine,²⁴ se amplía en la década de 1970. Es entonces cuando entran en escena artistas como la fotógrafa Sandra Eleta y el pintor Arturo Lindsay, fundadores del Taller Portobelo,²⁵ en el poblado afrocaribeño de la provincia de Colón, donde, además, está el Cristo Negro de Portobelo, que no es africano, pero no se sabe exactamente cuál fue su procedencia ni quién es el escultor de esta popular imagen en madera. También habría que mencionar a los hermanos Ortega Santizo con sus murales, casi todos destruidos, con sus figuras populares afros e indígenas, al grabador Julio Sachrisson y a la pintora Damaris Montiel Guevara que han tematizado lo popular y lo grotesco, lo afro y lo indígena en sus obras.

Para concluir, el proceso de modernización de Panamá ligado a la construcción de Canal movilizó recursos materiales y económicos, pero también contingentes humanos procedentes del mundo del Atlántico y, especialmente, del Caribe. La representación de la población afrodescendiente rompió con una tradición de segregación de la mirada, que, desde la existencia del Panamá colombiano, regía la representación artística local, con excepción de los artistas viajeros o transeúntes. Esta modernización del Canal, si bien impactó en todo el país y la región, a raíz de lo que hemos llamado “la extranjerización del espacio”, no modificó grandemente la mirada de la élite académica o artística en lo que respecta a la pintura o el retrato. Estos quiebres —es decir el ingreso de los afrodescendientes como motivo— se dieron a través de las fotografías de un modernizante extranjero como Endara y de los murales de Van Ingen, dos artistas que han enriquecido la historiografía del arte en Panamá.

Notas finales

1. En Panamá, se ha hecho históricamente una diferencia entre los “afrocaribeños”, quienes vinieron al país de las Antillas inglesas y, en menor medida francesas, para la construcción de ferrocarril y el Canal en el siglo XIX y XX, y los “afrocoloniales”, que están en el país desde el dominio colonial español.
2. Ya en 1956, Isaías García, bajo su concepción romántica de que una nacionalidad se caracteriza por una cultura determinada, en este caso, por lo “telúrico”, escribe: “Y ¿qué decir con relación al arte? ¿Podemos hablar de un arte panameño? Es evidente que tenemos una música aromatizada y sustancializada con el alma panameña;

pero lo panameño de nuestra música no traspasa los límites de lo folklórico; la décima es un ejemplo. Pero cuando de la música culta se trata, difícil resulta encontrar en ella un trasunto del espíritu nacional, una vitalización de lo telúrico. Lo mismo puede decirse de nuestra pintura. Nuestros pintores, por buenos que nos parezcan desde el punto de vista estrictamente estético, no han logrado penetrar aún en el estilo de la panameñidad para forjar, de ese modo, una auténtica pintura panameña” (p. 127).

3. Szok, citando a un poeta, afirma: “Varias décadas después, el poeta panameño Víctor M. Franceschi publicó un artículo en el cual subrayó la casi ausencia de la población negra en la literatura panameña: “realmente yo no los veo en casi ninguna de las manifestaciones creadoras” (p. 157).
4. Por ejemplo, en la clásica novela de Méndez Pereira, *Núñez de Balboa (el tesoro de Dadaibe)* (1940), el “regreso al pasado” fue aparente, porque claramente lo que proponía era el proyecto de la nación mestiza en el presente.
5. Así, por ejemplo, se tiene a Manuel Morro Quesada (1833-1868), Gaspar Octavio Hernández (1893-1918) y Federico Escobar (1861-1912), conocido como el “Bardo Negro” (Miró 1996, p. 165). Los dos últimos tematizaron el racismo y la discriminación en sus escritos.
6. Velarde da la siguiente imagen del arte colonial y, en especial, de la pintura en Panamá, así: “No obstante, la temprana presencia en tierras panameñas de obras pictóricas europeas, el arte de la pintura no logró alcanzar, aquí en Panamá, el grado de desarrollo obtenido en otras regiones americanas durante los trescientos años del dominio hispano. Si en algunas ciudades americanas —como, por ejemplo, Quito, Cuzco, Guatemala, y México— florecieron verdaderas escuelas de artistas, entre los cuales encontraban-se los pintores, en todo el territorio de la actual República de Panamá sólo trabajaron artistas y artesanos de muy discretos logros, probablemente extranjeros los más de ellos y algunos que otros nacidos en estas tierras” (p. 19).
7. Los dos dibujos de Parsons, entre otros del mismo artista, los he adquirido del artículo de Ricardo J. Alfaro (1950) que se refirió, así: “En el año de 1859 un viajero y escritor norteamericano que ocultaba

su nombre bajo el seudónimo de Orán escribió una serie de artículos para la revista *New Harper's Monthly Magazine* de New York, con el título *Jornadas Tropicales* (Tropical Journeys). Uno de estos artículos, publicado en el número de septiembre de 1859, lleva por título PANAMA y fue inspirado por la visita que hizo Orán a nuestra ciudad, acompañado por un artista neoyorquino de nombre C. Parsons" (p. 8).

8. En el marco de los cien años de Panamá como República, las historiadoras y críticas de arte, Carmen Alemán y Ángela De Picardi (2003), afirmaron que "no se puede hablar de un estilo pictórico panameño" (p. 6) por la variedad de temas y estilos.
9. "Podemos considerar a Don Epifanio Garay como 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" (Prado, p. 267).
10. Desde 1821 hasta 1903, el Istmo de Panamá, como departamento, fue parte de la República de Colombia, que incluía a la hoy Venezuela, Colombia y Ecuador. Todos eran colombianos.
11. "Por los rasgos de su fisonomía se puede juzgar que el Orejano no es un tipo vulgar. Su cutis es blanco, como la de casi todos los habitantes del istmo en el interior mediterráneo; su nariz, aguileña; astuta e inteligente su mirada; sus movimientos sueltos y desembarazados" (...) "Véalo allí el lector con la gruesa zamarra de coleta, heredado al campesino español..." (p. 10).
12. Al referirnos al imaginario romántico se piensa en el imaginario que ya existía entre los románticos alemanes (Herder, Fichte, etc.) desde la primera mitad del siglo XIX, es decir, de un imaginario que conecta a un pueblo, una nación o un país con usos y costumbres particulares como el lenguaje, los cuentos, el folclore, la etnia y la "raza" (Safranski, 2007). Este imaginario se encuentra también en la América hispana desde el siglo XIX, por ejemplo, en la *Carta de Jamaica* de Simón Bolívar de 1815. Es un imaginario que se prolonga hasta el siglo XX en países como Panamá que buscaban articular una identidad cultural para el Estado nacional (Pulido Ritter, 2008).

13. En la Constitución de 1904, en el Artículo 136, se estipula que los Estados Unidos podrán intervenir en cualquier punto de la República de Panamá para garantizar el orden público, la independencia y la soberanía.
14. Con respecto al lienzo principal de Lewis en el Teatro Nacional, *El nacimiento de la república*, Tejeira (2008), no deja de observar lo siguiente: “Esta obra, más que ninguna otra, merecería un estudio crítico que fuera más allá de lo meramente descriptivo. Lo más difícil es ubicarla en el contexto francés de la época: su autor la terminó en el mismo año en que Pablo Picasso inicia el cubismo con su lienzo *Les Demoiselles d’Avignon*. Al lado de Picasso o de otro vanguardista como Henri Matisse, por supuesto, la temática de Lewis se veía harto conservadora. Y así lo veían muchos. <<Roberto Lewis —me aseguró una vez el arquitecto y literato Ricardo S. Bermúdez— fue uno que le tiró piedras a Picasso>>. Nadie hubiera contratado a ninguno de los dos para la decoración pictórica de un gran edificio público. ¿Y por qué se iba a intentar algo diferente en Panamá? Lo que aquí se quería era emular a Europa, no echar sus valores tradicionales por tierra” (pp. 53-54).
15. John de Pool murió en Panamá y escribió un clásico de la literatura de la isla, *Del Curaçao que se va* (1935), donde después de decirnos “la pintura entre nosotros tuvo pocos adeptos” (p. 92), observa que el retrato es el género dominante de la pintura en la isla. Ante el recuerdo de un pintor no académico, que pintaba imágenes sobre botellas, no dejó de decir “Hoy que trato de entender y que no entiendo el arte moderno...” (p. 93). Su hijo, Reinaldo De Pool (¿1899-?), también pintó y expuso en Panamá. Como su padre, hizo retratos, bodegones, paisajes campestres de la isla, pero, además, caricaturas que fueron reconocidas en Panamá.
16. Pero cuando es “incluido” en la narrativa del arte en Panamá se dice, así: “demos un salto en la historia del arte nacional” (Madrid Villanueva 2013, p. 31). El “salto” es bien llamativo en esta frase, pues, como se sabe, el edificio de la Administración del Canal, donde están los murales, había sido hasta 1999 (año en que revierte a Panamá el Canal y sus áreas), parte de la Zona del Canal que, por una muralla, estaba segregada de la república de Panamá. En efecto, había que dar un “salto” para entrar en la antigua Zona del Canal.

17. En un artículo sobre el escritor panameño, Joaquín Beleño, desarrollé este concepto, así: «La “extranjerización del espacio” es un concepto que me ha ayudado a comprender la posición de los intelectuales panameños para referirse a la “usurpación” del espacio nacional en las ciudades terminales de Panamá y Colón. Es una “usurpación” que es producida, por un lado, por la inmigración antillana, y, por otro lado, en la Zona del Canal por los Estados Unidos. Pero esta “usurpación”, más que una connotación física de una fractura es una construcción de la pérdida del espacio nacional considerado como propio. Es esta “usurpación”, como construcción, lo que ha marcado la conformación de la literatura panameña en la situación neocolonial. Las formas en que han reaccionado los intelectuales panameños frente a esta “usurpación” han sido diversas: “batallones escandalosos de negros jamaicanos” aparecen en Ramón H. Jurado; “un carácter esencialmente extranjero” en Rogelio Sinán; “el cosmopolitismo” en Baltasar Isaza Calderón; “una parte mínima de la realidad de Panamá” en Rodrigo Miró, entre varios ejemplos más. Todas estas designaciones de la “extranjerización del espacio” han sido posiciones y reacciones con respecto a la “usurpación” imaginada o real del espacio nacional (Pulido, Ritter, 2005).
18. Bajo la concepción de un pueblo y una cultura, se funda en 1926 la Academia Panameña de la Lengua, una institución que, teniendo muy presente la presencia norteamericana y antillana en el país, tenía muy bien definida su visión romántica de nación, desde cuando el expresidente y polígrafo Ricardo J. Alfaro hiciera la gestión de su fundación para “conservar la pureza del castellano en la república” (1969, p. 12).
19. “El estilo de Endara era directo y elocuente; sus complejidades se revelaban dentro de la simplicidad. En las calles buscaba imágenes de nuestro folclor y estilos de vida. En su interpretación del rostro humano lograba una objetividad y sutileza inusuales para su época. Fotografiaba a minusválidos, pobres, inmigrantes, familias, parejas... mujeres y hombres a menudo excéntricos y hoy desconocidos, pero cuyas miradas y ademanes son inolvidables. No registraba en exclusiva a los acaudalados de la sociedad panameña; siempre retrató a personas de distintos orígenes étnicos y niveles económicos, logrando así fijar la diversidad humana que arribaba a Panamá en busca de mejor modo de vida. Personas que, como el propio Endara, se quedaron aquí, ayudando a construir este país” (pp. 65-66).

20. En este sentido, el texto de Lewis Morgan (2014) entra en detalle al describir los fotografías que, desde 1846, arribaron al país, principalmente, a las ciudades de Panamá y Colón.
21. En el transcurso del mes de noviembre del 2020, impartí un seminario-taller en la Universidad de Panamá, cuyo título fue Arte y Nación, y una participante de este, Almyr Alba, llega a escribir, lo siguiente: “Me pregunto cuánto de esta visión del país está influenciada por las proclamas de los grupos de poder que propende a una mirada superficial del país centrada en folklore oficial de los grupos rurales blancos. Narrativa que deja de lado, al resto de panameños de la zona transísmica y del occidente y el oriente del país. Al igual que los eventos históricos y las vivencias del día a día que han conformado al país a través de su historia. La generación siguiente, más en contacto con las vanguardias de Estados Unidos y Argentina incursionarán en abstracción de la mano de Eudoro Silvera y Alfredo Sinclair. En una primera etapa con pinturas sólo centrada en la forma y el color como medio de comunicación visual. Con el tiempo Sinclair incorporará figuras humanas sin rasgos distintivos, que podrían o no ser fenotipos locales. En tanto que en Silvera podremos distinguir elementos figurativos como peces y figuras humanas. La revisión de las generaciones posteriores, que compendia un nutrido grupo de artistas que se mueve en distintas temáticas, serán objeto de seminarios posteriores que esperamos con gran expectativa” (Alba, 2020, texto no publicado).
22. A este respecto, Mónica Kufper, quien incluye a Rossi entre las “innovadoras” (2013, p. 9) del arte en Panamá, escribe: “Formada en su Argentina natal, Amalia Rossi de Jeanine fue artista y profesora de arte en Panamá, donde se radicó desde 1950. Fue responsable, junto con su esposo, el artista panameño Juan Bautista Jeanine, de la creación de algunos de los murales más importantes del país, como el fresco de grandes dimensiones en el Seminario de San José en Las Cumbres y un mural de mosaicos para el Instituto Justo Arosemena en la Ciudad de Panamá. En 1968, Rossi ganó la competencia para la realización de dos murales de nueve metros de alto para el edificio sede de la Lotería Nacional de Panamá en la ciudad de Colón. El estilo de Rossi refleja sus raíces en el cubismo y las tendencias geométricas en boga en América del Sur, pero con figuras estilizadas y un ritmo visual que acuerda el estilo modernista del pintor panameño Juan Manuel Cedeño. Su pintura en ténpera *Peces* es típica de su lenguaje artístico, en el que los elementos

figurativos están tan estilizados que se vuelven casi abstractos. El uso de curvas para los peces y las olas en el trasfondo contribuye al sentido de movimiento dinámico que aviva la imagen. Además, Rossi hizo una referencia simbólica a su país adoptivo, ya que la palabra Panamá significa “abundancia de peces” (p. 11).

23. A diferencia del capítulo sobre la música, donde es inevitable hablar de músicos como Louis Russell, de origen antillano y bocatorense, y que está vinculado con la diáspora norteamericana y caribeña a través del Jazz en los años veinte del siglo pasado, la preocupación del autor, como se manifiesta, en la siguiente cita, es elaborar un lenguaje armónico de la nación a través del arte: “Por más de cuatrocientos años se mantiene oculta la mirada mágica de la panameñidad que irradia sobre la opacidad y la transparencia del paraíso” (...) “No en vano intentarán los artistas del decimonono —Epifanio Garay, William Leblanc, Wenceslao Arias y Carlos Endara— y aquellos que les sacuden en la primera mitad del siglo XIX, reiterar mediante una convergencia sobre el paisaje de la patria los corpúsculos generatrices de ser verdadero semblante” (p. 74).
24. Entre ellos, como lo ha mencionado María Madrid Villanueva (2013), están Carlos González Palomino, los esposos Oduber, Guillermo Trujillo y Guillermo Mora Noli.
25. Hoy día existe, además, la Casa de la Cultura Congo, integrada por los artistas plásticos Yaneca Esquina, Ariel Jiménez, Gustavo Esquina de la Espada, Virgilio Esquina de la Espada, Anel Esquina, Manuel Golden y la fotógrafa Alma Almarán.

Referencias bibliográficas

- Alba, Almyr (2020): “Arte y Nación” (seminario impartido del 2 al 6 de noviembre del 2020 por Luis Pulido Ritter. Universidad de Panamá. (Texto sin publicar).
- Alfaro, Ricardo J. (1950): “Panamá en 1850, por Orán”, traducción y notas por Ricardo J. Alfaro. *Lotería*, 104, pp. 8-127.
- Alemán, Carmen y de Picardi, Ángela (eds.). (2003): *Cien años de arte en Panamá (1903-2003)*. Bogotá: Ediciones Gamma.
- Arango, Julieta de la G. y Oscar A. Velarde B. (1982): “El Istmo a través de

- la expresión artística de extranjeros y nacionales durante el siglo XIX". En: *Lotería*, 318-319, pp. 109-123.
- Bourdieu, Pierre. (1968): "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística". En: Silberman, A. Et al.: *Sociología del Arte*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, pp. 45-80.
- De Pool, John de (1935): *Del Curaçao que se va (páginas arrancadas del "Libro de mis recuerdos")*. Chile: Editorial Ercilla.
- Franco, Jean (1983): *La cultura moderna en América Latina*. México: Editorial Grijalbo.
- Garay, Narciso (1945): "El arte en Panamá (la pintura y la música)". En: *Lotería*, 49, pp. 11-14.
- García Aponte, Isaías (1999 [1956]): *Naturaleza y forma de lo panameño*. Panamá: Biblioteca de la Nacionalidad.
- Icaza, Iraida y Adrienne Samos (2009): "La obra y los tiempos de Carlos Endara Andrade". En: Icaza, Iraida/Lewis Morgan, Mario/Samos, Adrienne/Tejeira Davis, Eduardo (eds.): *Casa Museo Endara*. En: Panamá: Boski, pp. 55-75.
- Jaén Suárez, Omar (1980). "La presencia africana en Panamá". En: *Lotería*, 296-297, pp.1-14.
- Kupfer, Mónica (2013): *Trazos perceptivos (mujeres artistas de Panamá)*. Washington D. C.: Inter-American Development Bank.
- Kupfer, Mónica (1991): "Los cincuenta años de pintura de Alfredo Sinclair". En: Alfredo Sinclair: *Los Caminos de un Maestro*. Panamá: Museo de Arte Contemporáneo, pp.10-13.
- Lewis Morgan, Mario (2014): "Historia de la fotografía en Panamá (1839-1940): un breve recorrido". *Canto Rodado*, 9, pp.129-140.
- Madrid Villanueva, Nuria B. (2013): *Arte y revolución (pintura mural de la década de 1970 en Panamá)*. Panamá: Universidad de Panamá. (Trabajo de grado no publicado para optar por el título de maestría en Artes Visuales con énfasis en Historia, Crítica y Teoría).
- Ozores, Renato (1953): "La pintura en Panamá". En: *Panamá, cincuenta años de república*. Panamá: ediciones de la Junta Nacional del Cincuentenario, pp. 257-287.
- Paz, Octavio (1990 [1974]): *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

- Prados, Pedro Luis (2003): "La pintura en Panamá". En: *Lotería*, 450-451, pp. 260-295.
- Porras. Belisario (1944 [1882]): "El Orejano". En: *Lotería*, 38, pp. 10-15.
- Pulido Ritter, Luis. (2005): "Joaquín Beleño. El fracaso del proyecto democrático de la modernidad: ¿el fascismo neocolonial?". En: <http://istmo.denison.edu/n11/articulos/joaquin.html> (Consultado el 8 de diciembre de 2020).
- Pulido Ritter, Luis (2008). *Filosofía de la nación romántica*. Panamá: Editorial Mariano Arosemena.
- Rama, Ángel (1984): *La ciudad letrada*. Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte.
- Safranski, Rüdiger. (2007). *Romantik (Eine deutsche Affäre)*. München: Carl Hanser Verlag.
- Sontag, Susan (2006 [1973]): *Sobre la fotografía*. México: Santillana Ediciones Generales, S.L.
- Szok, Peter (2003): "Las huellas de "El Lobo": nacionalismo y arte popular en Panamá". *Mesoamérica*, 45, pp.148-178.
- Tejeira Davis, Eduardo (2008). *El Teatro Nacional (historia de un ícono cultural)*. Panamá: Editorial Mariano Arosemena.
- Tejeira Davis, Eduardo (2009). "La arquitectura de la Casa Museo Endara". En: Icaza, Iradia/Lewis Morgan, Mario/Samos, Adrienne/Tejeira Davis, Eduardo (eds.): *Casa Museo Endara*. En: Panamá: Boski, pp. 32-54.
- Velarde B, Óscar A. (1990): *El arte religioso en Panamá*. Panamá: editorial Mariano Arosemena.
- Wolfschoon, Erik (1983): *Las manifestaciones artísticas de Panamá*. Ciudad de Panamá: Biblioteca de la Cultura Panameña.