

LA PRESENCIA AFRICANA EN PANAMA

Por OMAR JAEN SUAREZ

1. Introducción

El tema de la presencia africana en Panamá tiene amplias facetas y adquiere, cada día, mayor interés. Su cuantificación ha conocido los más diversos intentos, ha excitado más de una curiosidad y a menudo ha provocado graves errores de interpretación histórica y sociológica.

En esta ocasión intentaré exponer, primero, un cuadro de la evolución demográfica de la esclavitud en el Istmo mediante sus dos modalidades, la del esclavo que permanece localmente y la del transeúnte, que permitirá precisar mejor la intensidad de la adquisición, por parte de la sociedad panameña colonial, de elementos culturales africanos importados directamente del continente negro. Luego, me referiré al contacto cultural más reciente e indirecto con el África, mediante los trabajadores antillanos que vienen a construir el Canal de Panamá.

Tradicionalmente y siguiendo la concepción eurocentrista e hispanizante de ciertos historiadores panameños, el África tenía una presencia modesta, marginal y hasta a veces oculta en nuestra sociedad. Panamá era, según ellos, la creación sublime de

Conquistadores gallardos, de nobles espíritus hispánicos, imbuidos de una misión civilizadora, quienes cristianizaron a una antigua raza indígena valerosa e indómita, aunque para algunos fuese también perversa, ladina y relamida. Estos Conquistadores se sirvieron de una minoría doméstica y esclava que era mejor relegar a la cálida oscuridad de la cocina o a la penumbra cómplice de la recámara.

Sin embargo, por razones igualmente ideológicas y siguiendo tal vez un pretendido llamado ancestral vía "New York", otros historiadores, quizás más bien sociólogos, hacen salir a la luz legiones compactas, densas y ensortijadas de africanos, promovidos rápidamente al rango de constructores del país.

Una corriente de opinión de ascendencia antillana, sostiene que 79% de la población de la República es, en la actualidad, negra. Siguiendo su criterio, un indígena hubiera podido hacer una aseveración semejante y un caucásico, con toda legitimidad, podría acercarse parcialmente a tal cifra. Esos excesos nos mueven a pensar que reivindicar enteramente para una sola raza una parte, a menudo minoritaria, del bagaje genético o de la apariencia fenotípica de los panameños es, sin lugar a dudas, por lo menos una ingenuidad. Si a ello añadimos la complejidad de los elementos culturales de los diversos grupos humanos panameños reducidos a un solo origen, llegaríamos al absurdo total. No obstante los deseos de abundante compañía, la citada corriente de opinión tiene el mérito de llamar nuestra atención sobre la necesidad de intentar una mejor precisión, si es posible cuantitativa, del componente africano de cuerpo y de alma del panameño, para luego explicar, de manera más convincente, la estructura y el funcionamiento de la sociedad nacional.

2. El Problema del Número

El problema del número de habitantes, que ya es considerable a medida que nos alejamos del primer censo más o menos confiable, el de 1920, se convierte en un verdadero rompecabezas cuando se trata de determinar la evolución de un sector de la po-

blación definido por criterios tan subjetivos como el de la raza.

Decir que a mediados del siglo XVI había tantos negros en Panamá y compararlos con los de fines del siglo XVIII es ya una operación bien arriesgada, que se convertiría en pretensión ridícula si quisiéramos compararlos con los de 1920 o más aún con los de hoy. Porque aparte de los casos extremos en que el fenotipo no deja lugar a dudas, la definición de negro y la apreciación de la frontera con los otros grupos raciales sufren evoluciones sensibles con el paso del tiempo. Así, por ejemplo, a principios del siglo XX, con la llegada de los norteamericanos a la Zona del Canal y su intenso sentimiento racista, sus sistemas de clasificación tienden a imitarse en el resto del territorio nacional. Según ellos, un alto porcentaje de panameños tradicionalmente considerados en Panamá como blancos y cuando más mestizos, sería clasificado en el grupo de negros.

Aún en la época colonial, se producen fenómenos semejantes. Como ejemplo, recuerdo otra ocasión cuando demostré el caso del emblanquecimiento administrativo de que fue objeto un grupo de mujeres de la ciudad de Panamá consideradas negras puras al momento de su nacimiento, entre 1775-1785, y promovidas a la categoría de pardas o morenas sólo algunos años después, al momento del parto, entre 1810 y 1818. Advertimos que en el ocaso de la esclavitud en el Istmo la apelación de "negro" tenía una connotación más bien estamental que racial. El calificativo de negro se reservaba, a principios del siglo XIX, al grupo sometido al régimen jurídico de la esclavitud.

Pero ello no revela nuestra incapacidad para apreciar, cuantitativamente, la conformación de los diversos grupos humanos de Panamá y su evolución en el tiempo. Podemos muy bien, con fines comparativos, intentar la ilustración del fenómeno del mestizaje y determinar, por ejemplo, la evolución del grupo negro colonial de esclavos y negros y mulatos libres, ya se llamen pardos, morenos o cuarterones. Pero esa delicada operación hay que realizarla con mucho cuidado, especialmente cuando se trata de fechas distantes.

Esta pequeña digresión valga sólo para llamar la atención sobre los peligros de utilizar, sin una crítica conveniente y rigurosa, los datos estadísticos parroquiales o censales relativos a la raza, para sacar conclusiones prematuras o erradas.

Pero el problema del número no sólo se refiere a la población de un determinado grupo racial, estamental o cultural. También el cálculo de porcentajes en relación con el universo total de referencia se ve alterado significativamente por omisiones y lagunas en los diversos censos coloniales y hasta en los censos republicanos del siglo XIX.

En efecto, también en otra ocasión estimé que en 1600, el 50^o/o aproximadamente de la población del Istmo de Panamá no se encontraba registrada en los censos y padrones de población, el 40^o/o en 1736, el 25^o/o en 1788, cerca del 10^o/o en 1803, el 7^o/o en 1843 y el 1^o/o en 1920. Las tasas de crecimiento natural que resultaban con los datos censales tradicionales eran simplemente absurdas en sociedades técnica y médicamente poco evolucionadas, sometidas al llamado régimen demográfico natural, si olvidamos a estos importantes contingentes humanos panameños. Sin embargo, este ejército de las sombras, esa población marginada de la autoridad colonial y de sus registros burocráticos más rigurosos tiene una raza, ostenta una cultura e impone una presencia, a veces violenta como en el caso del guaymí inestable hasta los primeros años del siglo XIX, y lo más a menudo discreta, como, por ejemplo, ciertas poblaciones indígenas del Darién cuya magnitud era casi siempre menospreciada.

A pesar de ese hecho, todos nuestros historiadores han realizado sus cálculos partiendo sólo de la población registrada en los censos y padrones oficiales: De allí el enorme error de óptica, la grave deformación de una dilatada realidad histórica.

Después de estas reservas metodológicas, presentadas, es cierto, en forma demasiado general por las limitaciones naturales de este ensayo, creo conveniente tratar de entrar en el fondo de nuestra preocupación, el problema del peso demográfico y cul-

tural de los esclavos transeúntes y de aquellos que permanecen en el país.

3. Tránsito y arraigo de esclavos

La presencia africana colonial es, en Panamá, causada por el fenómeno de la esclavitud. Aparte de algunos casos absolutamente excepcionales, la documentación habla siempre de la llegada de africanos en calidad de esclavos. Pero esta presencia, aunque sea numéricamente minoritaria para toda la época colonial, tiene un peso aún mayor en la conformación de las mentalidades y comportamientos de los otros grupos raciales o estamentales.

De la agitación febril del siglo XVI parecen quedar relativamente pocos rastros demográficos en el Istmo de Panamá. Hacia 1607, de los 25.000 habitantes aproximadamente del territorio, 20% son esclavos y quizás un 15% negros libres, sin duda mestizados más bien con indias. La relación de masculinidad es de 2.2 esclavos hombres por una hembra, lo cual no favorece la reproducción del grupo. A fines del siglo XVII, hacia 1691, la población se ha elevado a alrededor de 40.000 almas, de las cuales casi la mitad son indígenas marginales, que serán rápidamente integrados, por aculturación, a lo largo del siglo siguiente.

En el siglo XVII, la actividad de la trata es intensa, pero ella se desarrolla plenamente sobre todo después de 1663 cuando se establece el primer asiento moderno, monopolista y si se puede decir industrial, el de los genoveses Grillo y Lomelin, al cual suceden los franceses y su célebre Compañía de Guinea. Las cifras son inciertas, pero pareciera que en el siglo XVII transitaron por Panamá por lo menos 50.000 negros, quizás muchos más, especialmente destinados a las plantaciones de la costa tropical del Pacífico sudamericano. El tránsito en la época no se parece para nada al actual. Los transportes eran lentos, las estadías en los sitios de relevo y transbordo, relativamente largas, los contactos con la población local más arraigada, sin duda frecuentes y hasta fecundos.

Más cerca aún de nosotros, en el siglo XVIII, se cuentan en más de 40.000 los esclavos que llegan a las costas panameñas por la vía legal, la mayor parte de los cuales de paso hacia el Sur, aunque la mitad lo hicieron durante los primeros 25 años del siglo, los más activos, sobre todo los del asiento inglés, de 1713 a 1737. La estadía puede demorar semanas, a veces meses, en las Casas de Toque de la ermita de San Miguel, en las sabanas de la ciudad de Panamá, en espera de compradores eventuales o de las pocas naves que en esa época de comercio reducido, zarparan hacia el Sur.

La población urbana, y en particular la de la ciudad de Panamá, será la más marcada por la impronta cultural africana que deja en el Istmo la población negra en tránsito. Quizás ello explique mejor la intensidad de los elementos culturales del África negra en las mentalidades panameñas, independientemente de la dosificación genética de la población.

La presencia de ese contingente de africanos siempre de fecha reciente, a lo largo de dos siglos, se añade al esclavo más aculturado que permanece en el país marcando con mayor vigor el espíritu del resto de la sociedad obligada a su contacto estrecho. Mediante ellos, quizás más que por los esclavos que se quedan en Panamá, el Istmo ha participado de la evolución de las mismas sociedades africanas donadoras de esclavos y mantenido, sin quererlo ni percibirlo conscientemente, un vínculo más permanente con el Continente negro, definido más bien por la intensa variedad de las sub-culturas representadas en la diversidad de las "piezas de ébano" que hablan lenguas distintas.

De las poblaciones urbanas, los dos extremos serán los más afectados por el arribaje africano: los esclavos ya establecidos, compañeros de infortunio y los blancos dominantes, sus nuevos amos, compañeros de cohabitación.

4. Africanización cultural de las clases dominantes.

El sello de profunda africanidad en las maneras de mesa, en los usos y en las costumbres, que revelan los documentos de la

época colonial, producidos por el estamento de los dominantes blancos y estampado por sus escribanos hispánicos, le debe mucho a estos transeúntes, pero también quizás más a los que permanecen de manera definitiva.

El negro bozal, es decir el africano aún no enteramente aculturado ni cristianizado, es puesto en venta en las Casas de Toque. Allí, un burgués capitalino lo adquiere y le da su apellido al sancionar, mediante el bautismo, este nuevo parentesco espiritual que se convertirá también, por el vínculo estrecho provocado sobre todo por la esclavitud doméstica tan importante en el Istmo, en parentesco sociológico. Así nace una primera relación, quizás una complicidad, profundizada por la prolongada cohabitación en la residencia del Intramuros de la nueva ciudad, con las clases dominantes coloniales urbanas. Ellas, en nuestro país tendrán cada vez más un alma de negro en un cuerpo de blanco. Este hecho se produce gracias, primero, al efecto de los números. Por ejemplo, en 1575, 800 blancos aproximadamente son servidos por 1.600 esclavos; en 1607, 1.267 blancos de la ciudad de Panamá entre los cuales se incluyen a los amos y sus familiares, poseen 3.696 esclavos. En 1790, las cifras son de 862 blancos y 1.676 esclavos. Si bien es cierto que en la ciudad se produce un verdadero modo de producción esclavista durante la época colonial y que por lo tanto una parte importante de los negros, entre 60% y 80%, están destinados a trabajos en el comercio, el transporte transístmico y las sabanas o las islas de su próximo hinterland, todos los amos conservan, en su residencia del intramuros de San Felipe, criadas más bien esclavas. En el interior del país, para las clases dominantes semi-feudales, más depauperadas, la domesticidad será la manifestación mayor de la esclavitud la cual es, además del color de la piel del amo y la extensión de su hato, el mayor símbolo de status social. Pocos son los amos con más de 5 esclavos en las inmensas sabanas y los mayores, en el siglo XVIII, no superan los 30 negros en Santiago de Veraguas, Penonomé y Antón. Raras son las haciendas que necesitan mucha mano de obra. El jornalero libre es barato y relativamente abun-

dante. El esclavo es un verdadero y desmedido lujo hasta para los más importantes señores rurales.

Esta sociedad panameña de dominantes blancos de los siglos XVII y XVIII, particularmente la urbana, escapa a la africanización cultural completa gracias al hecho de que ella no es, durante la época colonial, demográficamente autónoma. De tal forma, el número de sus miembros se mantiene bastante constante para servir las necesidades de la función transístmica, como resultado de la inmigración permanente europea, española principalmente y también italiana: hasta fines del siglo XVIII, casi siempre entre un tercio y la mitad de los amos son inmigrantes recientes.

Los vínculos estrechos entre los esclavos y sus amos se manifiestan de múltiples maneras, según la dialéctica particular que desarrollan y los mecanismos de adaptación. En una sociedad de amos con un régimen demográfico más bien maltusiano tocará finalmente al grupo de esclavos, más arraigado, asegurar, por lo menos desde el siglo XVIII, una cierta continuidad de los patrones de referencia de una sociedad cambiante. La antigüedad de los linajes de esclavos y por lo tanto su dilatado arraigo, es atestiguada por los apellidos que portan. Por ejemplo, los hijos de las madres esclavas van a prolongar, muchas veces después de extinguida la estirpe del amo, su apellido y los nombres más usuales de su antigua familia, en tantas ramas como esclavos bozales compró, fenómeno que advertimos hoy en los grupos negros coloniales quienes ostentan los apellidos de los patricios de Portobelo, la ciudad de Panamá y de los señores del interior rural de los siglos XVII y XVIII. Así se va creando una insólita red de continuidad en la urbe y también en las islas de las Perlas y en el campo más integrado a la economía de mercado, en Chepo, Antón, Penonomé, Natá, Santa María, Parita, Los Santos, Santiago, Remedios y Alanje que supera, con creces, la capacidad de continuidad de las clases dominantes coloniales y en particular las urbanas. Ello es el resultado de la evolución notable del fenómeno de la esclavitud.

A principios del siglo XVII, el contingente esclavo se alimentaba, en Panamá, casi exclusivamente del exterior. De tal manera, en 1607 encontramos 220 hombres por 100 mujeres esclavas lo cual, por falta también de mujeres en los otros grupos estamentalmente subordinados, no permite un importante crecimiento natural del grupo. Pero, más tarde, en el siglo XVIII, llegamos a una situación de equilibrio, resultado de un gran arraigo, de 100 hombres por igual número de mujeres esclavas. En este caso los burgueses de Panamá compran pocos negros bozales y más bien venden cierta cantidad de sus negros criollos al Perú, especialmente los que causaban problemas.

5. El peso de la esclavitud urbana.

La esclavitud es, en Panamá, un fenómeno fundamentalmente urbano, tal como lo hemos ya sugerido. Desafortunadamente tenemos pocos datos estadísticos para demostrar esta tesis en los siglos XVI y XVII. No obstante, la demostración es posible de manera indirecta. Así, en el siglo XVI se destaca el fenómeno minero veraguense, por cierto efímero, de 1569 a 1589, cuando vemos entre 500 y 2.000 esclavos en los lavaderos auríferos de la vertiente atlántica. Ellos no permanecen definitivamente en el Istmo y partirán, junto con sus amos, a la Antioquía colombiana al final del auge. En 1577 ellos eran, en el momento culminante, cerca de 2.000 esclavos, mientras que en la ciudad de Panamá registramos aproximadamente 1.600 esclavos en 1575 que aumentarán a cerca de 1.900 en 1607. Algunos centenares de negros esclavos están también presentes en los dos poblados más importantes del interior rural a fines del siglo XVI, Natá y Los Santos, para servir en la floreciente economía agraria vinculada con el mercado minero, que ya hemos visto, termina rápidamente. El resto de las campañas no atrae la atención de los cronistas. Sólo se mencionan, a fines del siglo XVII, a algunos hacendados de origen hispánico en el área de Antón y de Santa María quienes, junto con sus esclavos, crearán en 1692 las ermitas de esos nombres.

En el siglo XVII, la población integrada a la autoridad colonial en el interior rural es escasa: sólo 4.100 habitantes son contados hacia 1607 en las amplias sabanas de Coclé, Azuero y Veraguas y menos de 900 en Chiriquí, cuando en la ciudad de Panamá y sus alrededores encontramos 5.708 almas, de las cuales 65% son esclavas. Antes de mediados del siglo XVII, entre 1620 y 1627 se llega a afirmar que existen en la ciudad de Panamá hasta 10.000 esclavos, cifra de dudosa exactitud puesto que los negocios transístmicos no han crecido en la misma proporción, y que más bien podría expresar un aumento efímero del fenómeno esclavista. En 1756, por ejemplo, en la Gobernación de Veraguas, que comprendía además de la actual provincia también la de Chiriquí, 66% de los esclavos viven en las cabeceras y Santiago reúne a la mitad de todos los esclavos de la jurisdicción. La ciudad de Panamá, por su parte, en 1790, con 9% de la población del Istmo alberga 50% de todos los esclavos del país.

6. Muerte de la esclavitud.

Desde mediados del siglo XVIII se advierte una evolución de la esclavitud en el Istmo que la lleva a su total extinción, un siglo después, en 1851, cuando se ejecuta la ley de cese de tal régimen jurídico.

El número de esclavos disminuye paulatinamente y, más rápido aún, su peso demográfico relativo en la sociedad total. Hacia 1755, había cerca de 4.300 esclavos en el Istmo de Panamá, los cuales formaban el 7% de la población; ellos son cerca de 2.800 en 1790, o sea, el 3.5% de los habitantes del Istmo, porcentaje que desciende a sólo 1% en vísperas de 1851.

Además de la ley de 1821 de libertad de vientres que condenaba la institución a su inevitable extinción con la muerte natural de los esclavos existentes según sus expectativas de vida, tres fenómenos concurren para propiciar su rápida disminución: el debilitamiento sensible de la trata a partir del último cuarto del siglo XVIII y su cese definitivo desde 1803, la venta de negros criollos al Perú y la liberación gratuita u onerosa de esclavos, fenóme-

no que se intensifica en el período de 1803 a 1817 y que solamente en la ciudad de Panamá se refiere a 185 individuos, la mayor parte jóvenes.

Finalmente, al ejecutarse la abolición definitiva de la esclavitud, sólo hay que liberar cerca de 1.000 personas, de edad avanzada, en el Istmo.

Pero otro arribaje de poblaciones negras se precisa pronto, que transformará considerablemente la presencia africana en el Istmo. El mismo año de la abolición definitiva de la esclavitud comienzan a llegar los contingentes de antillanos, jornaleros libres para la construcción del ferrocarril de Panamá. Ellos constituyen el antecedente de arribajes más importantes que se producen durante la construcción del Canal de Panamá, sobre todo de 1881 a 1889 y entre 1904 y 1914. Este último, más reciente, tendrá consecuencias demográficas mucho mayores en la formación de la sociedad actual y resultados culturales nuevos y originales.

7. Migración, trabajo y obras transístmicas de 1881 a 1903.

En 1881, cuando se inician realmente las labores de excavación del proyecto interoceánico, la nómina de empleados alcanza 967 hombres de promedio, la cual aumenta considerablemente para mantenerse entre 14.000 y 17.000 hasta 1888. En muy poco tiempo, el Istmo Central de Panamá duplicará su población gracias al arribo de la masa de trabajadores del canal, además de nuevos inmigrantes que encuentran empleo en la reanimación de la venta de bienes y servicios, particularmente de la actividad comercial.

Los movimientos de población de corta duración, la migración temporal en sus variados tipos, de retorno, cíclica, pendular y estacional dominan ampliamente el arraigo de los trabajadores extranjeros cuyo origen es muy heterogéneo.

Algunos trabajadores se importan de Cartagena, Venezuela, Cuba, Barbados, Santa Lucía y Martinica. Unos cuantos africa-

nos llegan de Senegal. Sin embargo, la mayor parte de los trabajadores vendrán, a fines del siglo XIX, de Jamaica: por ejemplo, de 12.875 hombres importados en 1885, 9.000 vinieron de allí. George Roberts, el mejor historiador de la población de la isla estima que 43.000 personas aproximadamente viajaron de Jamaica a Panamá. De ellos, pocos quedan en el Istmo. La inmigración de retorno es muy importante, hasta el punto que, cuando los norteamericanos reinician los trabajos en 1904, no encuentran más de 1.000 hombres en Panamá con experiencia en los trabajos del canal.

La misma naturaleza de la motivación que estimuló al obrero antillano a viajar a Panamá hace que el trabajo estacional y las migraciones de retorno ocupen el lugar preponderante: los jamaicanos, sobre todo, vienen a Panamá con la intención de ahorrar algunos pesos. Por otra parte, un clima agotador, la carestía de Panamá y las políticas de las compañías de vapores que favorecen el viaje hasta Jamaica, alentaban una corta estadía en Panamá. Durante las fiestas de Pascua Florida, observadas con especial cuidado por los negros anglicanos, se producen verdaderos traslados de población del Istmo en dirección de las Antillas.

Esta población también sufre los rigores del ambiente natural de Panamá y sus complejos patógenos y ofrece su importante contingente de víctimas a los 6.000 hombres de la empresa canalera muertos durante los primeros 23 años de trabajos, de 1880 a 1903. Sin embargo, las enfermedades endémicas tropicales, el paludismo y la fiebre amarilla, además de la tuberculosis, neumonía y disentería, tienen efectos relativamente más perniciosos en el 10% a 15% de empleados del estrato superior, en particular los ingenieros y administradores blancos, de origen europeo lo más a menudo, quienes crearon la leyenda negra de la mortalidad transistmica.

La inmigración de estas poblaciones europeas, principalmente de España y Francia, se acompaña del fortalecimiento de otra corriente migratoria de las Antillas, inglesas y holandesas, la que se refiere a la comunidad de judíos sefarditas, quienes se habían

establecido en ellas desde fines del siglo XVIII. De Curazao y Santa Lucía llegan a Panamá, en esta segunda mitad del siglo XIX, y se arraigan con mayor fuerza durante el período de construcción del canal, familias de origen hebreo quienes dominarán rápidamente la actividad comercial y establecerán un círculo de relaciones muy originales con las islas del Caribe y las principales plazas comerciales de entonces, en Nueva York, Londres, Hamburgo y Amsterdam.

A pesar de la intensidad de los fenómenos de población y gracias a la importancia de las migraciones de retorno, cuando se inicia el siglo XX quedan pocos rastros demográficos, en el Istmo, de más de 20 años de experiencia en las obras canaferas.

8. Los trabajadores del Canal de Panamá del 1904 a 1920.

Al contrario de lo que sucedió durante la época del Canal francés, en el período de construcción del Canal de Panamá por los norteamericanos se establece un modo de organización social en el trabajo que dejará huellas durables en la organización del espacio y en particular en el poblamiento de la región metropolitana.

Los norteamericanos organizan rápidamente la estructura de personal que debería, en diez años, concluir la obra interoceánica. El reclutamiento de trabajadores se intensifica: ya en 1906, con 26.547 hombres, se ha superado el más alto promedio registrado en la época del Canal francés y en 1913 se llega a los 56.654 trabajadores de promedio, el más elevado para todo el período. ¿De dónde venía esta masa trabajadora? ¿Cuáles eran sus patrones de migración? El Istmo, ya lo hemos visto, no podía satisfacer tan abundante fuerza laboral por lo que es necesario recurrir a la contratación de trabajadores extranjeros: entre 1904 y 1914, la Comisión del Canal Istmico declara haber traído a Panamá, bajo contrato desde el exterior, a 45.107 hombres, sin incluir a los norteamericanos los cuales, sumados en el período, alcanzaron sin duda los 15.000 hombres, probablemente mucho más y

quizás unos 20.000 negros antillanos que llegan por sus propios medios. Ya en el reclutamiento se advierte el contraste racial que tendrá una importancia capital en el modelamiento urbano en la Zona del Canal y en las ciudades de Panamá y Colón: de los 60.000 trabajadores extranjeros importados a propósito, aproximadamente un tercio son blancos y dos tercios, negros. Excluyendo a los Estados Unidos como país extranjero prestador de mano de obra, tenemos que el suministro de trabajadores es muy localizado geográficamente: de la isla de Barbados vienen 19.900 personas en 10 años, lo que representa un 44.1^o/o, y de las islas francesas, Martinica y Guadalupe 7.595 hombres, o sea, 16.9^o/o. Si sumamos las islas del Caribe de poblamiento negro, llegamos al 68.5^o/o de estos trabajadores importados bajo contrato. Europa produce 11.873 hombres, es decir el 26.3^o/o, de los cuales 8.298 vienen de España sobre todo del Norte y 1.941 de Italia, además de 2.000 hombres más aproximadamente que llegaron, extraoficialmente, sin contrato en 1910.

A pesar de que la tasa de reemplazo de trabajadores es altísima y que las migraciones de retorno son igualmente equivalentes, esta gran afluencia de obreros extranjeros y su división racial en grupos diferenciados se reflejará en un modo especial de ocupación del espacio tanto en la Zona del Canal de Panamá como en las ciudades terminales. El régimen de discriminación racial impuesto desde el principio por los norteamericanos entre sus empleados en la Zona del Canal se manifiesta en la localización espacial de las viviendas y de los servicios públicos. Para los empleados blancos se remodela el área de Balboa y se crea una ciudad jardín agradable, de baja densidad, con sus hospitales, tiendas, cines, servicios públicos esenciales, restaurantes y escuelas confortables. Los negros son relegados en barriadas separadas, con sus barracas de madera, sus escuelas y dispensarios de menor calidad y sus cuarteles de policía. Este mismo concepto de urbanización habrá de continuar desarrollándose en la Zona del Canal después de haberse terminado los trabajos de construcción de la vía acuática intermarina.

Al contrario de lo que sucedió con los franceses, en los primeros veinte años del siglo XX una buena parte de los trabajadores antillanos permanece en Panamá.

Las ciudades de Panamá y Colón no se encuentran preparadas para recibir la masa de trabajadores inmigrantes, sobre todo aquellos que no habían sido contratados directamente por la Comisión del Canal Istmico. Así, se crearon nuevos barrios-dormitorios, provisionales, con sus casas de madera al estilo antillano en donde se alojará una población isleña que hace una estadía laboral, en principio temporal. Sin embargo, estos verdaderos "ghettos" urbanos permanecerán después de la terminación de los trabajos del canal, habitados por la masa de trabajadores desocupados o semiocupados que no encuentran, ni en las plantaciones bananeras de Panamá o de Centroamérica, ni en sus países de origen, un futuro mejor que el sórdido hacinamiento al que se ven destinados en Panamá y Colón. De tal forma se crean barrios enteros en las ciudades terminales, residencia de un lumpen-proletariado de origen antillano, en los cuales se desarrollará un proceso acelerado de degradación urbana, económica y social. En ellos florecerá una sub-cultura "negra" que poco a poco irá impregnado al resto del cuerpo social y en especial la población urbana de la región transístmica. A través de estos inmigrantes penetran variadas formas culturales de una África diversa y distante que ha sufrido ciertos cambios más o menos profundos en su encuentro con las culturas europeas de las Antillas. Esa población de origen antillano y sus descendientes realiza un aporte de su interesante cultura "créole" añadiendo un elemento valioso a la diversidad nacional, uno de los fundamentos de su profunda unidad.

El impacto de las obras del canal en la formación de la población de Panamá, sobre todo en el siglo XX, es considerable. Así, en 1911, uno de cada cuatro habitantes del Istmo incluyendo la Zona del Canal, es extranjero. 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, de la cual una proporción importante en las Antillas de poblamiento negro. Aunque el

motivo de la inmigración es generalmente trabajar en las obras del canal y el propósito de la estadía es temporal, muchos extranjeros optan por permanecer en el país. En 1920, después de haber constatado la partida de la mayor parte de los trabajadores temporales, aún 12^o/o de la población del Istmo de Panamá es extranjera, alcanzando la tasa el 33^o/o para la región más importante, la metropolitana y en particular en las ciudades de Panamá y Colón y los centros urbanos de la Zona del Canal.

De tal forma Panamá, uno de los más antiguos países del Continente Americano resulta ser, demográficamente, en cierto modo nuevo, producto del aporte reciente de hombres venidos de todas partes y principalmente de los Estados Unidos, Europa mediterránea y las Antillas. Culturalmente, el Istmo es sobre todo una mezcla original del Africa, Europa y América en donde resulta difícil encontrar un rasgo decisivo dominante.

9. Conclusión

La presencia africana en Panamá se realiza de dos maneras diferentes. La primera, durante la época colonial y mediante el grupo de esclavos que se quedan y los transeúntes, es directa, sin intermediarios culturales. Entre el Continente negro y Panamá media sólo una corta estadía antillana, de trasbordo. Los fenómenos de interacciones culturales y el peso e intensidad de la aculturación y la transculturación es notable durante los siglos XVII y XVIII por la magnitud del contingente de esclavos presentes sobre todo en la región transístmica y particularmente en la ciudad de Panamá. La inserción de estos esclavos en un modo de producción típicamente esclavista de la ciudad, crea una estructura de relaciones y una dialéctica de intercambios semejantes a las que se han estudiado en el resto de la América tropical. Es a través de las ciudades, de Panamá en primer lugar y de los principales poblados del interior, que el Africa se impone al Istmo ganando, primero y en gran medida, el alma de los dominantes blancos. Luego, naturalmente, la presencia africana aparece tam-

bién en el cuerpo de las crecientes poblaciones mestizas, sobre todo las más coloreadas de negro y localizadas en bolsones urbanos y rurales, en las regiones más integradas a las economías de mercado.

Finalmente, otra Africa, ya transformada y evolucionada en las Antillas de habla inglesa y francesa, se hace presente en Panamá, desde mediados del siglo XIX y principalmente desde los primeros años del siglo XX, cuando importantes contingentes de trabajadores antillanos de las obras canaleras deciden, después de terminada su obligación laboral, permanecer en el Istmo, localizados más bien en las ciudades de Panamá, Colón y la Zona del Canal. Así, el Africa negra, con y sin intermediarios, constituye hoy un punto de referencia cultural importante para comprender mejor a las poblaciones que forman la sociedad nacional.

— Lotería No. 296-297, de Nov.-Dic. de 1980 —.

**INTRODUCCION A LA PINTURA
JOVEN EN PANAMA
1970 - - 1976**

Por AGUSTIN DEL ROSARIO

El movimiento pictórico en Panamá es uno que a lo largo de estos últimos seis años⁽¹⁾ pareciera alcanzar una mayoría de edad en su expresión y una trascendencia dentro de nuestro quehacer artístico, a tal punto que permite en estos momentos, al interesado, el planteamiento de juicios de interpretación. Ello es así no solamente por contarse con nuevas muestras de creadores ya establecidos⁽²⁾ sino por darle cabida creciente a jóvenes creadores, hacia 1970 desconocidos, en su mayor parte, en nuestro medio.

Este interés se ofrece en dos vertientes. De una manera 'cuantitativa' y de una manera 'cualitativa', permitiéndonos ejemplarizar, una vez más, la necesidad de confrontar el ejercicio del Arte en Panamá. Y de esta manera contar con planteamientos que señalen hacia un pronunciamiento cada vez más crítico, cada vez más valorativo, capaz de interpretar las señales diferenciatorias que en un momento dado, como ahora, presenta este quehacer en nuestro medio. Es obvio que partiendo de esta actitud inicial podríamos conformar una nueva aprehensión por parte del lector de estas notas, del espectador de esas exposiciones, haciéndolos partícipes de una responsabilidad, como sujetos

que reciben el mensaje artístico, ante la cual ha estado ausente durante años.

Partiríamos de una premisa inicial del Arte. Y es que todo quehacer artístico conlleva una interpretación del mundo y de las relaciones sociales que se dan en esa exterioridad⁽³⁾. Es por ello que el ser humano que participa como creador en este quehacer, lo hace de manera dual. Es objeto y es sujeto de esa interpretación dado que su obra, de una manera directa o indirecta, va a remitirnos al propio ser humano dentro de un marco social específico. Esa creación suya es el producto artístico y de ella participarán, a su vez, otros varios hombres y mujeres más, como espectadores, como observadores, capaces de encontrar una identificación común en ese producto artístico.

Encontraríamos acá una diferenciación central entre el ser humano que crea y el ser humano que observa ese acto de creación y esa obra de creación. El primero 'crea' un objeto partiendo de ese encuentro y ese conocimiento suyo del mundo exterior. Ese objeto que él crea es una manera de interpretación personal. Su relación social con los demás seres humanos se realiza de manera plena en ese momento en que puede elaborar un producto, un objeto, que es parte de ese mundo y de esos seres humanos, pero es al mismo tiempo, algo que trasciende a ese mundo y a esos seres humanos. Es algo que se ha creado y que no existía en el medio antes que ese ser humano creador lo hubiera imaginado y lo hubiera hecho real. El otro ser humano, el que participa como observador de ese acto de creación, carece de esa capacidad de objetivizar su visión de las cosas. No posee esa voluntad intuitiva o racional de trabajar con elementos físicos para crear y moldear un objeto, una obra, un producto, capaz de trascenderlo a él y a los demás seres e inclusive los propios elementos utilizados en su creación.

Sin embargo es este último ser humano quien a las finales define en su debida demarcación, ese objeto, esa obra ese producto artístico. Y al hacerlo así, al incorporarlo a su realidad cotidiana, es él quien en verdad pondrá en funcionamiento su real comunicación social. Es él quien cierra el ciclo porque la

realidad de la creación se hace necesaria y vital en su entendimiento y en su aceptación de ella misma.

Centrándonos en esa primera imagen de interpretación del creador ante el mundo exterior, encontraríamos dos niveles elementales a partir de los cuales se crea el producto artístico⁽⁴⁾. Bien sea apoyada su creación en el uso de una técnica. Bien sea apoyada su creación en el ejercicio de una capacidad intuitiva capaz de suplir la ausencia de una técnica sabida o aprendida previamente. Esta división, obviamente, no se da en la realidad de esta manera radical como la mencionamos. Si las hemos contrapuesto en estas notas, ello obedece a la necesidad de enmarcar el quehacer artístico, acá en Panamá, dentro de una realidad concreta que pareciera partir de un particular entendimiento de esta división primigenia⁽⁵⁾.

Ahora bien, es indudable que en uno y en otro nivel, se corren idénticas posibilidades de logros, fracasos, riesgos. Y ello es así porque ninguna de estas dos variables determina, en ella misma, la validez de un creador y de su obra de creación. En donde ellas contribuirían a definimos una posición inicial, como es el caso que cuestionamos, no determinan su valor de carácter estético y en consecuencias su importancia en el terreno de la valorización.

Al paso del tiempo es fácil caer en el maniqueísmo, y en Panamá así ha sido, de entender que si una persona ha aprendido y ha estudiado Arte en determinados centros superiores, ya es un creador y todo trabajo que haga tiene que ser entendido y aceptado como una valiosa obra de creación. Y el caso contrario: aquella otra persona que no ha estudiado Arte en determinados centros superiores tiene que ser confrontado y calificado siempre como una persona improvisada en el quehacer, al margen de los aciertos que registre su obra de creación.

Partiendo de este panorama previo podríamos acercarnos al actual movimiento pictórico en Panamá. Específicamente a ese sector de jóvenes creadores que se dan a conocer a principios de esta década, con muestras colectivas e individuales. Trabajadores de un quehacer, que si bien es cierto no podríamos abarcar dentro

de toda su complejidad y dentro de su necesaria individualidad —a escasamente seis años de darse a conocer públicamente— sí podríamos agrupar dentro de connotaciones particulares, diferenciatorias, para entender en cuáles de los niveles mencionados se haría necesario, inicialmente, ubicar sus características y sus estilos pictóricos.

Algunos de estos creadores han cursado estudios parciales de Arte o de Pintura, dentro y fuera de Panamá. Los demás han cumplido con estudios de aprendizaje y especialización en Artes Plásticas, también, dentro y fuera de Panamá.⁽⁶⁾ Esto nos daría el margen de agrupar dos grupos de creadores que, por demás, parecieran reunirse en torno a dos organismos educativos específicos. El primer grupo, vinculado a la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Panamá. El segundo grupo, vinculado a la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) del Instituto Nacional de Cultura.

En el caso de esta última la entendemos como la única entidad que, hasta el momento, mantiene en nuestro medio la enseñanza y el aprendizaje, a nivel académico, de las Artes Plásticas⁽⁷⁾ de manera tal que resulta obvio aceptar el hecho que el propio interés de la persona, al inscribirse en esta escuela, determina una inclinación particular por este tipo de actividad creadora. En el caso de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Panamá, la aproximación hacia las Artes Plásticas se realiza de manera indirecta, en la gran mayoría de los casos que citaremos, contando con la orientación de creadores ya establecidos en nuestro medio⁽⁸⁾. A diferencia de los que estudian en la ENAP, acá el ejercicio y el interés por la creación, puede surgir dentro de una etapa posterior o bien, relacionándolo con el trabajo profesional aprendido en la carrera que se sigue dentro de la Facultad de Arquitectura.

Todo este panorama previo establece ya una nomenclatura y una definición de tendencias y características, dentro del movimiento pictórico que surge en Panamá a partir de 1970.

En primer término la presencia de creadores relacionados directa o indirectamente con la ENAP. Así, Onésimo Sánchez, Berta Polo, Luis Aguilar Ponce, Rodrigo Jaén, Hermenegildo Zaldívar, Daniel Richards, Domingo García de Paredes, Emilio Torres, Gisela Quintero⁽⁹⁾. En segundo término la presencia de creadores relacionados directa o indirectamente con la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Panamá. Así, Amalia Tapia, John Ryan, Georges Kourany, Ramón Guardia, Tabo Toral, Linda Maquivar, Jaime Yau, Estanislao Arias, Olga Sinclair⁽¹⁰⁾.

Ambos grupos presentan características particulares no solamente a nivel cronológico sino también a nivel creador, en base a sus temas y a los estilos con que desarrollan los mismos. En el primero, por demás, centramos una actitud mucho más racional ante el ejercicio creador mientras que en el segundo centramos una actitud mucho más intuitiva. Y en cada uno de ellos, va a ser esta actitud, la que va a presentarnos la homogeneidad requerida para definirlos casi que de manera total. Eso sí, tendría que quedar en claro, que no podríamos ni deberíamos entender estas actitudes como una designación extrema, total, sino dentro del nivel de un temperamento creador inicial, que funcione a nivel de este estudio. Ni una actitud racional ni una actitud intuitiva podrían darse de manera extrema en ningún creador, en ninguna época, dentro de cualesquiera de los aspectos creadores del Arte. Ambas posiciones siempre han coexistido dentro de la obra y dentro del propio temperamento creador⁽¹¹⁾.

Aclarado esto, pasamos a definir lo que, dentro de estas perspectivas, entenderíamos como una actitud 'racional'. Es una actitud que conlleva un orden y un método. Es una reflexión del propio creador en su propia obra. De allí que no sea extraño que esta obra sea objeto de la eliminación sistemática de realidades concretas o meramente figurativas, con miras a establecer una nueva realidad, absoluta, en la cual formas sinuosas, sugerentes, colores difusos, siluetas incorpóreas, establecen la representatividad que pretende e intenta la obra en mención. Sin caer, necesariamente, en un código de carácter geométrico o de

un abstraccionismo absoluto, el lienzo es el punto de partida de ese pensamiento, de esa reflexión que el creador trata de prolongar más allá de su entendimiento, de su reflexión.

Podríamos señalar influencias evidentes en este nivel⁽¹²⁾ pero más que el énfasis en esta situación interesaría advertir que la actitud 'racional' enfatiza esa reflexión, entendiendo la propia creación, el objeto artístico, en él mismo, como una muestra de esa actitud.

Sucede, por ejemplo, que el dolor es degradado hasta sus últimas posibilidades. O se confunden varios colores en el lienzo, buscando uno diferente que, probablemente, ni el propio artista entiende cuál podría ser. Más aún, ese riesgo consecuente de no saber qué se encontrará, a medida que se realiza la obra, funciona como un aliciente en la propia creación. El creador enfrentado al lienzo en blanco no sabe cómo asirlo o cómo hacerlo suyo y la pintura, el objeto artístico, surge de esa conquista lenta y sostenida. Esa vivencia racional, esa reflexión, pasa al lienzo en el mismo instante en que surge en la mente del artista creador.

Así, los trabajos de Emilio Torres, que alejándose de lo meramente pictórico y adentrándose en el terreno del diseño, intentan esa reflexión aunque tengan que ubicar materiales sobrantes de un sistema de consumo artístico —cartuchos, cajas de cartón— o bien incorporando circuitos eléctricos. Es una obra reflexiva en su grado, curiosamente para algunos, elemental. Igual sucedería con las formas de Berta Polo, en donde el latón pareciera continuar y dibujar ese mismo nivel de reflexión. O bien las siluetas de Luis Aguilar Ponce que, de mayor a menor son testimonio de esa receptividad, ahora sí estrictamente en un terreno pictórico, con predominio de formas y colores. Incluso los trabajos de Gisela Quintero encuentran esa misma aceptación dentro de una aparente economía de recursos y una insistencia en colores fríos.

En todos ellos, el grado probable y posible de una intuición aparece disminuido ante el opuesto, racional, con que entienden no solamente la realidad de su obra sino también ese proceso artístico a través del cual tratan de objetivarla.

La actitud 'intuitiva' se opondría a ese conocimiento discurs-

sivo, aproximándose más a la definición y explicación de ambientes concretos o de estados anímicos y situaciones determinadas, aprehendidas casi que una forma instantánea por el creador. Se deriva de ello, una serie de temas fijos observador de la realidad o bien imaginados pero remitidos a ella misma. O sea que el lienzo pasa a reflejar eso mismo que se ha visto o se ha intuido. El elemento figurativo es fundamental⁽¹³⁾ y se advierte que el creador no experimenta ni con el color ni con las formas sino que rastrea otra verdad: entregándonos así, más que mundos, ambientes en sus respectivas y naturales liminocidades sin otra preocupación de hacernos partícipes de ese elemento figurativo real o imaginado.

Esta actitud aumenta sus características con una visión, en algunos, casi que fotográfica en donde la naturaleza no es transformada en sus rasgos elementales sino que, por el contrario, es interpretada de acuerdo con un orden personal, sensible e impresionista. En donde ella es punto de partida para una contemplación plácida, ajena a trastoques demasiado evidentes y que conlleven una posición de análisis de sus formas. La preocupación no es la búsqueda de nuevas búsquedas o la reflexión acerca del propio ejercicio en el ejercicio mismo del oficio de la pintura⁽¹⁴⁾.

Porque la finalidad es el traslado de una emoción o de un sentimiento, pero centralizándolos en objetos físicos, determinantes y capaces de contener esa definición. El creador busca, de manera consciente, la fidelidad entre sus impresiones de la realidad y el lienzo. Acuarelas, óleos, pasteles, acrílicos, establecen esa disyuntiva⁽¹⁵⁾. La intuición, en ellos, es plena y ante sus obras nosotros mismos, como observadores, participamos o deberíamos de participar dentro de ese nivel más que de descubrimiento, de prolongación de un directo e idéntico punto de vista.

Dónde, sino allí, podríamos enmarcar los paisajes taboganos de Amalia Tapia y Ramón Guardia, herederos y continuadores de la temática y el estilo entroncado en Guillermo Trujillo?⁽¹⁶⁾ Acaso no observamos, en ellos, una simplicidad de recursos en manos de creadores que parecieran no darle tiempo a la reflexión y sí, salida directa, a la intuición? O ese mundo zoomorfo de

Linda Maquivar, al tiempo del posible sueño del ser humano, cruce de la cotidianidad con lo real? Las naturalezas de Olga Sinclair, curiosamente abstracciones todas, no son testigos, a las finales, de ese simple ejercicio del pincel por parte de alguien que se adentra paso a paso en el oficio?

Por su parte Estanislao Arias se inscribe en la misma idea de Tapia y de Guardia, abocándose, ello es cierto, hacia paisajes menos apacibles y situaciones más gráficas. O en el caso de Tabo Toral que, por ejemplo en su serie de 'personaje arquetípico' ejercita una crítica obvia hacia un medio social y político como el nuestro. O Jaime Yau y Georges Kourany, siempre con una obsesión constante de delinear rostros o gestos o acaso una extremidad o un miembro que retraiga todo ese nivel aparente de abstracción en el cuadro.

Observar a este grupo de jóvenes creadores es participar de esas emociones y de esas sensaciones. Es entender esos mundos personales, en los cuales la realidad no se detiene en preocupaciones formales y sí en temas constantes. Ninguno de ellos presentaría ese matiz de reflexión que apuntábamos en el caso del grupo anterior, en los cuales la actitud aparece de manera constante, diferenciatoria, por encima de sus posibles aciertos y desaciertos individuales.

Son estos dos niveles los que caracterizan la plástica joven en Panamá en estos momentos. Entendiendo como punto de partida del estudio, la cronología de las muestras individuales y colectivas, comprendidas a partir de 1970 a 1976⁽¹⁷⁾ lapso en el cual, casi todos ellos han expuesto sus obras y han confrontado una observación y un juicio crítico por parte del público.

Ambas características, generales y diferenciatorias, señaladas como inherentes a unos y a otros, insistimos en ello, no se excluyen de manera absoluta sino que tienden a definir el carácter inicial de participación de estos jóvenes creadores de la totalidad del movimiento de la plástica nacional. Caer en el límite de individualidades sería negar esa necesaria dialéctica dentro de la cual se inscribe la creación artística. Especialmente en el caso de creadores jóvenes, como éstos.

A partir de este primer nivel tentativo de clasificación podríamos entender sus trabajos y su sentido dentro del quehacer en Panamá. Todo el análisis previo remite a esta búsqueda más que a la valorización personal, crítica, a nivel particular⁽¹⁸⁾ con miras a establecer una representación individual.

Si partimos de esta premisa no resultaría nada extraño entender las similitudes, por ejemplo, en la obra inicial de Olga Sinclair, Amalia Tapia, Linda Maquivar. Similitudes que tendríamos que entender partiendo de ese rasgo de intuición que define sus obras. Es esta intuición, a nivel de cierta ingenuidad, a nivel de una cierta complacencia en el sujeto de sus cuadros, la que veríamos duplicarse en los bodegones de Sinclair, en los paisajes impresionistas de Tapia, en la fauna gatuna de Maquivar. En cada uno de esos momentos sus definiciones elementales, dentro del quehacer, son directas, sin regodeos, casi a manera de composiciones o de ejercicios de color y forma.

El caso opuesto que podríamos establecer en algunos jóvenes creadores del grupo que hemos connotado en un nivel contrario. El caso de Aguilar Ponce, Daniel Richards, Onésimo Sánchez, en los cuales es evidente centramos en el terreno absoluto del color y de la experimentación de la forma. Ya sea en la silueta femenina, Aguilar Ponce, o en la masculina, Daniel Richards, o en las que mostrarían apenas contornos que sugieren una u otra, el caso de Sánchez; esta figuración aparente se pierde desde los inicios porque el cuadro se transforma en un espectro sobre el propio oficio que ellos realizan. No es la ingenua o complaciente ingenuidad del grupo ya mencionado. Es otra sensibilidad reflexiva y consciente en la búsqueda de un tema y un estilo particular de expresarlo.

Es una sorpresa inicial confrontada a un conocimiento inicial. Lo que es señal de descubrimientos, en unos es experimentación en otros.

Esa concretización nos permite entender las obras de Berta Polo o bien las de Emilio Torres, si bien ubicadas en dos antípodas de logros, como una similar actitud de búsquedas y de experimentaciones. Polo trabaja hojalatas. Torres lo hace con circui-

tos eléctricos. En donde Polo ubica sus cortes irregulares, informes, sobre el lienzo: Torres incorpora circuitos de colores que apartan su obra de una realidad concreta, exterior, establecida dentro de una sola forma. Pero en ambos trabajos lo que se presenta es esa posibilidad de trascender es ese medio, limitado con los cuales ambos trabajan sus obras.

Ese nivel no podríamos entenderlo nunca en la obra de John Ryan o bien en la de Georges Kourany, caracterizadas por la total cercanía a sensaciones y a emociones, más próximas a un deslumbramiento inicial que a una reflexión posterior a ese deslumbramiento. Esa particular licuación que integran ambos en sus obras⁽¹⁹⁾ en donde las formas y las siluetas reproducen otras varias siluetas y formas, no son sino el reflejo condicionado de una intuición que se repite una vez y otra vez. En todo momento son ellas mismas las que se multiplican ante el observador. No son reflexiones: son duplicaciones, insistencias.

Igual sucede con la xerigrafías de Jaime Yau en las cuales luego de sustraernos de las características de ocultarnos una realidad entenderíamos que no hacen más que reafirmarnos esa misma realidad. Nivel opuesto al de los trabajos de Domingo García de Paredes o de Gisela Quintero, en donde el éxtasis inicial es reflexionado al punto de transformar los otros valores pictóricos de la obra.

A medida, entonces, que entramos en el terreno de las individualidades de cada uno de estos jóvenes creadores, de uno y de otro grupo⁽²⁰⁾ lo que más salta a la vista es la manera cómo integran ampliaciones de ese punto de vista inicial. Punto de vista que, para motivos de una cercanía y entendimiento más directo con el observador del movimiento de la plástica panameña de estos momentos, hemos ubicado en el renglón de estudios formales de la carrera, en unos. O bien en la aproximación al quehacer partiendo, básicamente de una capacidad intuitiva reforzando algunos estudios parciales. Marco de referencias éste, que bien puede y debe ser ampliado a través de otras variables y que, de seguro, en el momento en que así se haga, nos haría entender a estos jóvenes creadores dentro de una mayor complejidad.

Para señalar solamente un botón de partida y de cierre a este trabajo: acaso no salta a la vista una posición mucho más elitista por parte de estos jóvenes creadores formados dentro de una estructura más popular, en este caso La Escuela Nacional de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Cultura? ¿Acaso el paisaje de nuestra ciudad y de nuestro país y de sus gentes, no está presente y es más obvio entender, en la obra de esos jóvenes creadores relacionados con los estudios de Arquitectura, en la Universidad de Panamá?(21) ¿O acaso tendríamos que entender ambas instituciones, partiendo de la premisa de que los primeros son verdaderos artistas mientras que los segundos son simples aficionados? ¿Hacia qué finalidad apuntaría la actividad racional en unos, contrapuestas a la actitud intuitiva en los otros?

Con estas interrogantes cerramos esta primera etapa del estudio de nuestra plástica más reciente.

NOTAS

- (1) Este trabajo se relaciona con los jóvenes pintores panameños que exponen entre los años de 1970 a 1976, por vez primera en Panamá. Este período, por demás, es uno de particular importancia dentro del desarrollo y ejercicio de la plástica nacional. Entre sus eventos más significativos al respecto: a) el auge inicial y la crisis posterior del Certamen Pictórico "Xerox", durante muchos años el único en su género realizado en Panamá b) el Concurso de Pintura Joven Panameña, creado a partir de 1973 por parte de la Universidad de Panamá a través de su Departamento de Expresiones Artísticas (DEXA) y el Club Activo 20-30 c) el Concurso Pictórico Nacional "Soberanía", creado a partir de 1975 por el Gobierno Nacional y realizado en dos oportunidades d) apertura de nuevas galerías de Arte como: "Etcótera", "Estructura", "Las Bóvedas", "DEXA, Galería de Arte", "Centro Cultural Panameño-Mexicano". Incluso podríamos mencionar en este renglón a Panarte, ahora en su segunda vuelta de trascendencia y continuidad e) las muestras periódicas realizadas por diversas instituciones, como La Caja de Ahorros, el Banco Nacional de Panamá, el "Chase Manhattan Bank".
- (2) En estos seis años se han realizado muestras individuales y colectivas de Julio Zachrisson, Mario Calvit, Víctor Lewis, Manuel Chong Neto, Alberto Dutary, Raúl Rolando Rodríguez, Guillermo Trujillo, Desiderio Sánchez, Alfredo Sinclair, Adriano Herrerebarría. Todos ellos, generacionalmente, anteriores a los pintores mencionados en este trabajo.
- (3) Hay una extensa y exhaustiva bibliografía al respecto. Señalamos, a manera de información general, por presentar dos enfoques totalmente opuestos en sus planteamientos pero que inciden en una misma explicación final, el capítulo 2,

- "El destino del Arte bajo el capitalismo", de la obra de Adolfo Sánchez Vásquez, "Las ideas estéticas de Marx". Además, de Virgil C. Aldrich, la obra "Filosofía del Arte".
- (4) Arnold Hauser, en "The social history of Art", volumen 1, anota que estos dos conceptos conllevan a una forma creadora de carácter autocrático y conservadora y a una forma creadora de carácter liberal y progresista. A juicio suyo, ambas pueden rastrearse en los mismos orígenes del Arte, en los tiempos de la pre-historia.
 - (5) División, por demás, antojadiza y sin sentido porque establecería a priori, la posibilidad de que el creador se haga solamente porque aprende el ejercicio de una técnica y no en el nivel de la práctica que es, curiosamente, lo que da al quehacer artístico su verdadero sentido y valía.
 - (6) Las edades de estos jóvenes pintores oscilan entre los 19 y 30 años, en el momento en que se realiza este trabajo. A nivel temático y a nivel de la propia técnica, es factible agruparlos como un grupo generacional opuesto a los mencionados en la nota 2. Se incluyen aquí los creadores más representativos de las variables mencionadas en el cuerpo del trabajo. Como una necesaria ampliación al sentido del quehacer cultural en Panamá valdría la pena remitirse a la obra de Isaías García, "Naturaleza y forma de lo panameño", específicamente al capítulo VI.
 - (7) El plan de estudios de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, organismo del Instituto Nacional de Cultura, comprende cuatro años de estudios, cubriendo un total de 8 materias por año y 30 horas semanales. Las asignaturas de la carrera son: Historia del Arte (4 niveles), Dibujo (4 niveles), Dibujo constructivo (2 niveles), Diseño básico (2 niveles), Diseño (2 niveles), Técnicas de Impresión (2 niveles), Pintura (4 niveles), Estética (2 niveles), Modelado y escultura (4 niveles), Educación visual (2 niveles), Pedagogía de la expresión gráfica (3 niveles), Técnicas de la fotografía (4 niveles). Cada nivel corresponde a un año de estudios. Se entrega un título de "Técnico en Artes Plásticas".
 - (8) El plan de estudios de la Facultad de Arquitectura, de la Universidad de Panamá, contempla dos carreras: Diseño de interiores y Técnico de dibujo. La primera cumple con: 3 niveles de Dibujo y Pintura, 1 nivel de Composición Plástica, 1 nivel de Historia del Arte. La segunda cumple con: 3 niveles de Diseño, 3 niveles de Dibujo y Pintura, 1 nivel de Composición Plástica. Cada nivel corresponde a un año de estudios. Se entrega título de Técnico de Dibujo y de Diseñador de interiores.
 - (9) Sánchez, Polo, Aguilar Ponce, Jaén, Zaldívar, Richards, García de Paredes y Torres, son egresados de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Quintero es egresada de la Escuela Nacional de Pintura y Escultura del INBA, de México.
 - (10) Tapia, Toral, Yau, han realizado estudios parciales de la carrera de Arquitectura, en Panamá y en el exterior. Guardia, Ryan, Kourany, Arias, son egresados de la carrera en la Universidad de Panamá. Maquivar, Sinclair, han realizado estudios de pintura en academias nacionales y extranjeras.
 - (11) Siendo el Arte un quehacer de crecimiento humano, difícilmente podría establecerse un conjunto de reglas rígidas de relación con el proceso creador. Etienne Souriau en su obra "La correlación de las artes", tercera parte, en relación con

- el análisis existencial de la obra de Arte, señala que la unidad creadora del hombre se establece sobre diversos planos de realización y de existencia. Concluye Souriau: "la obra de arte no está formada por sensaciones individuales sino por cualidades diversas, la mayoría de las veces, contrapuestas". En otro nivel esta idea es ampliada por Adolfo Sánchez Vásquez, cf. nota 3.
- (12) Entre las más evidentes, mencionamos las del abstraccionista, Mondrian; los expresionistas, Kandinsky, Klee. Más cercana a la obra de varios de ellos, el artista norteamericano Pop, Wasselman y el expresionista abstracto, Pollock. Textos ampliativos de las tendencias de estos artistas pueden cubrirse en la obra de Gregory Battock, "El nuevo arte"; de Robert Goldwater, "Primitivism in Modern Art"; de John Ashberry y Thomas B. Hess, "Avant-garde Art".
 - (13) Utilizamos el término 'figurativo' reafirmando el tipo de pintura que tiende al naturalismo, a la descripción natural de las cosas tal y como ellas son en la realidad exterior. O sea la imagen precisa del objeto dentro de la naturaleza. Algo muy distinto del 'realismo', que ya determina una sectorización de esa realidad en la obra creadora y una actitud individual del propio creador ante ese objeto exterior.
 - (14) Constante ésta del grupo de creadores con una actitud 'racional', algo que bien califica Bachelard como la "dialéctica del descuartizamiento". Cf. capítulo IX, pp. 268-290, en "La poética del espacio".
 - (15) Esto resulta más evidente en las muestras individuales de algunos de ellos. Así, "Sobre gatos y otras fantasías", de Linda Maquivar (1976, Galería "Etcétera"); la muestra de acuarelas de Amalia Tapia con el tema de nuestras flores naturales (1976, Panarte); "Variaciones", de Ramón Guardia (1976, Galería Etcétera).
 - (16) Enfatizamos sus muestras anteriores, presentadas en colecciones colectivas en DEXA, Galería de Arte y en el Concurso de Pintura Panameña Joven. Las acuarelas de Guardia son marinas, al estilo de las de Trujillo y los pasteles de Tapia tienen como tema recurrente, diversos sitios de Taboga.
 - (17) Período en el cual varios de estos pintores han realizado más de una muestra individual, como es el caso de Aguilar Ponce, Amalia Tapia, Ramón Guardia, John Ryan.
 - (18) En este sentido en nuestra columna de crítica de Arte, "De parte interesada", en el diario "Matutino", hemos comentado gran parte de la muestra pictórica realizada en Panamá en los últimos años. Específicamente de 1970 a la fecha.
 - (19) Pongo por caso algunas de las obras de Ryan, fechadas en Londres o en Roma. O bien algunas de Kourany, fechadas en la ciudad de México.
 - (20) Fuera de este trabajo quedan nombres como los de Guillermo Meza, Abraham Santos, Roberto Vergara, Miria Díaz, Carlos Barnes, Isabel de Obaldía, dados a conocer también en estos últimos seis años, en fechas posteriores a la concepción de este trabajo. También el caso de Teresa Icaza, si bien generacionalmente, mayor que éstos. Como jurados en el III Concurso de Pintura Joven Panameña, conjuntamente con Alberto Dutary y Cokie Calderón, destacamos las obras de Kourany, Meza, Icaza, como las mejores. Valga la pena consignar el dato.
 - (21) ¿O acaso a las finales de este trabajo introductorio de hoy, tendríamos que entender, en lugar de los términos 'intuición' y 'racional' podríamos utilizar los de 'Impresión' y 'expresión'?

