

Reafricanización en una barbería panameña

Conceptos emergentes de la etnia negra*

Peter Szok

Texas Christian University, *p.szok@tcu.edu*

Palabras claves: Arte popular, Atlántico negro, identidad afropanameña, reafricanización, Panamá.

Resumen

La decoración de las barberías de la juventud urbana refleja el crecimiento de la identidad afropanameña, su relación con el Atlántico negro y el relativo deterioro del mestizaje como una concepción etnicorracial. Las barberías y otros espacios del arte popular utilizan métodos de la expresión negra y proletaria relacionados con las fiestas caribeñas. Combinan música, pintura y prosa, apropiándose de actores, cantantes y otros íconos para transformarlos con sus ritmos intensos, mientras explotan su fama ante el público. Así, las barberías envuelven a los clientes en un espectáculo de solidaridad étnica. Como en otras partes de Latinoamérica, la reafricanización depende de la cultura diaspórica para vencer la supresión de la negritud en los paradigmas raciales existentes. Este estudio examina las barberías a través de la vida del artista Víctor Hugo “Pirri” Rodríguez Maldonado (nacido en 1971).

* Recepción: 17/12/10 - Aprobación: 12/01/11

Key words: Popular art, Black Atlantic, Afro-Panamanian identity, re-Africanization, Panama.

Abstract

The decoration of urban, youth barbershops reflects the growth of Afro-Panamanian identity, its ties to the Black Atlantic community, and the relative decline of *mestizaje* as a racial and ethnic conception. Intellectuals in Panama and across Latin America traditionally have emphasized the region's indigenous and European heritage and the whitening of their populations through the process of racial mixing. In general, they have ignored their African cultural legacies and have attempted to contain them within particular areas. In Panama, blackness has long been associated with two minority groups. Afro-Colonials are the descendents of Spanish-era slaves and live in Colon's Costa Arriba and in the Darien and eastern Panama provinces. Afro-Antilleans trace their lineage back to West Indian immigration and reside in places such as Bocas del Toro, the city of Colon, and the capital's Rio Abajo neighborhood. The barbershops and other forms of popular art suggest a new sense of blackness, one less contained by the old geographic parameters. Their creators operate outside official intellectual circles and utilize tactics typical of black, proletariat expression, associated with Caribbean festival traditions. Mixing music, written words, and beguiling imagery, they appropriate actors, singers, and other iconic figures and transform them with their intense rhythms, while exploiting their prestige and familiarity among viewers. The impact is to envelop customers in a boisterous sense of ethnic solidarity. The architects of re-Africanization rely less on African retentions, many of which have been absorbed into the project of *mestizaje*, and instead, they turn to diasporic culture to challenge blackness' concealment in the existing racial paradigms. This study examines the barbershops through the life of artist Víctor Hugo "Pirri" Rodríguez Maldonado (born in 1971).

Jóvenes garífunas caminan por las calles de Honduras, portando ropa y accesorios del *hip-hop* norteamericano para anunciar y hasta ostentar su conciencia afrohondureña (Anderson 2009:172-200). En Brasil, de modo parecido, intérpretes de *samba* y otros géneros populares incorporan *soul* y *funk* en sus composiciones para expresar su orgullo de ser afrodescendientes (Hanchard 1994:110-19). Este fenómeno de utilizar elementos foráneos para articular un sentimiento afrolatinoamericano es evidente en muchas partes de América y se asocia con el deterioro de los programas populistas y la minimización de las diferencias étnicas por medio del apoyo al concepto de mestizaje (Andrews 2004:171-73,182-90) (Figuras 1 y 2). El mestizaje, que se promovió durante buena parte del siglo veinte y que sirvió como fundamento de la identidad oficial de muchos países latinoamericanos, se concibió como el producto de la unión entre europeos e indígenas y se aprovechó de los legados de la población africana, blanqueándolos y desvinculándolos de sus comunidades originales¹. Así, el tamborito panameño, heredado de los esclavos, se convirtió en un baile nacional del país y se asoció irónicamente con la península de Azuero y sus habitantes supuestamente mestizos (Zárate y Pérez 1962:19-62). El mismo paradigma reconoció a los pobladores negros, pero los dividió excesivamente entre “coloniales” y “antillanos” y los ubicó en determinados sitios: en Calidonia, la costa atlántica y otras áreas, para que la nación, en general, quedara libre de su presencia². Tales nociones geográficas y raciales siguen estando vigentes en muchos lugares. El mestizaje todavía

¹ Este proceso de blanquear elementos culturales negros y elevar el concepto de mestizaje como base de la identidad nacional ha sido el objeto de estudios en muchas partes de Latinoamérica. Vea, por ejemplo, Castro (2002:55-92), Chasteen (2004), González (1980), Kutzinski (1993), Vianna (1995), Wade (1993), Wright (1990).

² Los conceptos de afroantillanos y negros coloniales tienen una innegable validez en Panamá, donde miles de personas se identifican con estas dos etnias. Sin embargo, el mismo paradigma tiende a ignorar la fluidez de las concepciones étnicas y raciales y las herencias africanas que existen fuera de los sitios que han sido designados como lugares negros. Los jóvenes que acuden a las barberías negras de la capital no parecen identificarse como afroantillanos o coloniales, pero se relacionan con los murales de los “reggaeseros” y los artistas de *hip-hop* que decoran sus paredes. Para una explicación del modelo afroantillano-colonial, ver Diez (1981) y Maloney (2004:153). Para un análisis de la cultura afroantillana y su relevancia contemporánea, ver Nwankwo (2002) y Watson (2004 y 2009).

tiene relevancia en Latinoamérica; sin embargo, desde los años sesenta, paulatinamente está cediendo paso a una nueva perspectiva, generada fuera de los círculos de la intelectualidad y más consciente del carácter multicultural de la región y de los nexos transnacionales que tanto influyen en sus conceptos de etnia (Andrews 2004:182-90). Panamá ha sido un ejemplo de este fenómeno, debido a su marcada relación con el exterior, a la llegada constante de visitantes extranjeros y al cosmopolitismo de su población afroantillana que, con sus contactos con Kingston, New York y otros lugares, siempre ha apoyado el proceso de reafricanización (Priestley 2004). En el año 2000 se estableció mediante la Ley 9, el Día de la Etnia Negra (30 de mayo), un logro significativo para la comunidad afropanameña en la lucha contra su invisibilidad y un triunfo seguido por legislación importante contra la discriminación en el trabajo y el ámbito público (Gobierno Nacional 2000)³. Todo ello ocurría mientras artistas afropanameños adornaron los autobuses y tiendas de Colón y la capital con murales rítmicos y llamativos, recurriendo frecuentemente a temas de la diáspora para seducir y atraer a los clientes. Su trabajo emergió al son del *reggae* que ya para el final del siglo veinte se había convertido en el *soundtrack* de Panamá, llenando los bares, calles y casas con sus letras y cadencias intensas. El *reggae* en español no deja dudas (Figura 3). Afirma la existencia de la etnia negra y cuestiona la idea de la homogeneidad, basada en el viejo concepto del mestizaje (Rivera *et al.* 2009:9). Este ensayo examina la situación contemporánea en un punto importante para la población afropanameña: las ostentosas barberías negras que proliferan en los barrios obreros de la capital, Colón y otras partes de la República (Figura 4).

³ Entre otras reformas importantes, en el año 2005, se creó una comisión especial para el establecimiento de una política gubernamental para la inclusión plena de la etnia negra. En el 2007, en respuesta a sus recomendaciones, el gobierno permitió el voto en el exterior, una medida diseñada para beneficiar a la población afropanameña residente en Estados Unidos. El mismo año, se estableció el Consejo Nacional de la Etnia Negra, una entidad gubernamental más permanente. Ver instrumentos legales y otra documentación pertinente en Comisión Especial (2006:19), Gobierno Nacional (2000, 2002, 2005a y b, 2007a y b) y Tribunal Electoral (2007).



Figura 1. Barbería Yo Peinaré por Rubén "Chinoman" Lince (nacido en 1969), 24 de Diciembre.



Figura 2. Golden Line Barber Shop, La Chorrera.



Figura 3. Fray Richard Godoy, cantante de *reggae*, saludando a un pionero de la música, Leonardo Renato Aulder. La Discoteca Jade, 21 de abril 2008.

Al igual que las peluquerías negras de los Estados Unidos, estos negocios sirven como espacios de encuentro, sobre todo para los muchachos y los hombres jóvenes⁴. Allí se reúnen para compartir sus vidas y para hablar de deportes, política y otros temas. Las barberías están fabulosamente decoradas con pinturas de los héroes y símbolos de la comunidad, y pulsan con los ritmos de *reggae* y *hip-hop*, salsa, *soca*, *dancehall* y bachata. Las barberías se estudiarán como expositores del ideario afropanameño a través de la vida de uno de sus creadores. Víctor Hugo “Pirri” Rodríguez Maldonado (nacido en 1971) es lo que los panameños describen como un “artista popular”, un pintor esencialmente autodidacta ligado a una larga tradición comercial de decorar tiendas, cantinas y autobuses en los barrios de la clase obrera. Ha pintado decenas de barberías en Colón y la capital; su vida y sus profusos trabajos demuestran una familiaridad con la diáspora y un alejamiento de los paradigmas tradicionales que han tratado de encasillar la presencia negra. Más que mestizos, antillanos o

⁴ La función social de los *barbershops* en la comunidad afroamericana es un tema que se ha desarrollado en películas, tanto como en novelas y estudios académicos. Para una introducción al tema, ver Harris-Lacewell (2004:162-203).

negros coloniales, Pirri y sus colegas parecen ser panameños que pueden ver las limitaciones del nacionalismo al reconocer los legados de África en el Istmo y los nexos que existen entre ellos y las comunidades afrodescendientes de otros países.



Figura 4. Barbería Kingston por David y Alvaro, La Chorrera.

Ni afroantillano ni afrocolonial

Pirri es el producto de una familia obrera y afropanameña. Nació y se crió en la ciudad de Colón, en cuyas afueras aún reside. En la escuela, el joven artista tuvo que aprender, aunque confundido, las enseñanzas de la historia que tanto subrayaban la presencia indígena y española y su mezcla en una supuesta raza mestiza, pero que ignoraban, casi por completo, la influencia de los esclavos cuyos herederos constituyeron la mayoría durante el periodo de la colonia y cuyos legados fueron fortalecidos por la llegada de miles de afroantillanos en los años subsiguientes⁵. Colón

⁵ Estudios demográficos de la colonia demuestran la rápida reducción de la población indígena al iniciar la conquista española y su emplazo por los esclavos y sus descendientes en las áreas de colonización europea (Castillero 1969; Castillero 2004a:287-89; Castillero 2004b:430-34; Castillero 2004c:262; Jaén 1998:375-77; Rodríguez 2008).

es la segunda ciudad de la República, y muchos de sus habitantes son descendientes de los trabajadores del Caribe que empezaron a inmigrar a mediados del siglo diecinueve, cuando el puerto se fundó como terminal de un nuevo ferrocarril de la costa atlántica a la capital (Figura 5). Los afroantillanos sirvieron como fuerza de trabajo para este importante proyecto, y muchos más llegaron décadas después, cuando los franceses y, posteriormente, los estadounidenses emprendieron la excavación del canal. Entre 150.000 y 200.000 afroantillanos viajaron al Istmo a principios del siglo veinte, y aproximadamente 50.000 de ellos se quedaron al terminar la vía interoceánica, generalmente en las ciudades terminales (Conniff 1985:29 y 66).

Hoy en día, Colón y sus alrededores se conocen popularmente como una región negra, y Pirri mismo se identifica como miembro de la comunidad afropanameña. Sin embargo, él no reconoció su cultura en las clases que tomó como un joven estudiante en el Instituto Profesional y Técnico de Colón. Según Pirri, todas las lecturas trataban de los indígenas y los españoles, y parecía que los negros habían sido borrados completamente de la memoria, a pesar de su enorme presencia histórica y contemporánea (Rodríguez 2008). Los pensamientos y dudas de Pirri se formaron mientras el *hip-hop* y el *reggae* se popularizaban e invadían los bares y discotecas de la República, creando un nuevo aprecio por lo afro, igual que el *soul music*, la rumba, y otros antecesores habían fomentado transiciones parecidas en generaciones anteriores⁶. Los ritmos y sus sentimientos personales animaron a Pirri a mirar al extranjero para afirmar su identidad negra, sobre todo como el tamborito y otros elementos afropanameños habían sido apropiados por el proyecto nacional y mestizo. Su búsqueda inicialmente tomó formas estéticas. Se manifestó primero en su peinado, en su ropa y sus preferencias musicales; sin embargo, en el 2000, tomó la importante decisión de convertirse a la religión rastafari (Rodríguez 2008).

⁶ Como en otras partes de la región, con grandes poblaciones afrolatinoamericanas, la música *soul* se hizo popular en el istmo y se asoció con las actividades de grupos negros cívicos. En Panamá, el primer concurso de belleza negra se organizó a principios de los años setenta, bajo el título de *Miss Soul* (Priestley 2004:61; Andrews 2004:171-73; Barrow 2001:151-54).



Figura 5. Un diablo rojo (autobús) en Colón por Carlos Benjamín Álvarez Espinosa (nacido en 1971).

En Panamá, el rastafarismo tiene fundamentos históricos según sus seguidores entre la comunidad afroantillana. Sus antecedentes datan de las primeras décadas del siglo veinte y las visitas de Marcus Garvey al Istmo, pero la popularidad de la fe ha crecido perceptiblemente en los últimos diez años (Twickel 2009:84). Ha progresado junto con el *hip-hop*, el *reggae* y la bachata y la presencia más general de la cultura afro, estimulada por los programas de televisión, la radio y los otros medios de comunicación y por las actividades de las entidades internacionales y los organismos no gubernamentales. La globalización y la nueva conciencia del Atlántico negro claramente han afectado a Panamá y han ayudado indudablemente tanto al avance de la religión, como a la expansión de los grupos cívicos entre la comunidad afropanameña (Gilroy 1993)⁷. Aunque no hay estadísticas para medir su incremento, ello se percibe en la visibilidad de los

⁷ El concepto “Atlántico negro” se entiende como una conciencia de los nexos variables que conectan poblaciones afros en diferentes países y que las animan a mirar más allá de la nación. Entre los líderes cívicos negros de Panamá, es obvia la influencia de organizaciones como la ONU y la OEA en fomentar esta perspectiva. El *Plan de acción para la inclusión plena de la etnia negra panameña* tiene varias referencias a estos y otros grupos (Comisión Especial 2006:5, 20 y 22).

jóvenes que caminan por las ciudades terminales y que ostentan uno de sus sellos más tradicionales: sus *dreadlocks* largos colocados en boinas de color negro, amarillo, rojo y verde. En 2005, como prueba de su importancia, se organizó en La Chorrera (localidad cercana a la capital) una reunión de rastafarismo latinoamericano con la participación de decenas de participantes de Panamá y del extranjero⁸. Si para Pirri su conversión fue una cuestión espiritual, también tuvo su importancia étnica (Figura 6). Igual que los mismos fundadores de la religión, describe su conversión como parte de su búsqueda por una identidad negra en una sociedad racista (Edmonds y González 2010:183-86; Rodríguez 2008). Esta dinámica de recurrir a elementos extranjeros para reforzar una posición afropanameña se nota también en su trabajo: en el arte popular y las extravagantes barberías.



Figura 6. Víctor Hugo "Pirri" Rodríguez Maldonado en la barbería Cash Money.

El arte popular y las barberías

El arte popular es un género comercial que se asocia con los barrios humildes de las ciudades y que aparece en sus bares, sus restaurantes y buses, y que generalmente toma la forma de murales en los exteriores e interiores de estos establecimientos. A diferencia de las creaciones oficiales, con su interés en la permanencia y homogeneidad, su perspectiva es fluida, ecléctica y postmoderna. Representaciones folklóricas de la costa y del campo se exhiben inesperadamente con símbolos de innovación: con

⁸ El evento se promovió como el "Primer Encuentro Rastafari en Latinoamerica", y se llevó a cabo entre los días 23 y 30 de mayo (Ijahynya 2005; First Diasporic Rastafari Summit 2005).

máquinas, rascacielos y ciudades futurísticas, junto con estrellas de la farándula. Las pinturas, que sirven como una forma de propaganda, se expandieron a mediados del siglo veinte, impulsadas por la Segunda Guerra Mundial y por la llegada de miles de soldados norteamericanos que vinieron para proteger la vía interoceánica y que pasaron su tiempo libre en las cantinas, los prostíbulos y los numerosos cabarets que abrieron sus puertas en Colón y la capital (Figura 7). El conflicto impulsó grandes cambios económicos, sobre todo en las urbes. Fomentó una ola de migración del campo y creó nuevas demandas y oportunidades en las ciudades. Jóvenes artistas, muchos de ellos afroantillanos y rotulistas profesionales en la Zona del Canal, decoraron los *nightclubs* y otros negocios con imágenes fascinantes para atraer a los clientes. Frecuentemente interpretaron a cantantes famosos, atletas, actores y otras celebridades cuyas caras dieron prestigio a los establecimientos y sirvieron para aumentar su gracia y visibilidad.

La pintura popular está relacionada con el carnaval y con los principios estéticos y colectivos que han contribuido a su evolución en el Caribe⁹. Así como el calipso y otras manifestaciones afrocaribeñas, siempre ha exhibido una tendencia “periodística” de seguir e integrar nuevas influencias y de transformarlas entre ritmos complejos y en medio de otras formas artísticas para crear un ambiente de espectáculo que llega a envolver a su audiencia (Rohlehr 2001:65)¹⁰. La música, los escritos, la movilidad y el arte plástico se combinan para crear una forma de teatro, cuyos rasgos datan de los tiempos de la colonia y de la resistencia africana a la opresión racial por medio de los festivales¹¹. En este sentido, el arte se parece a los congos y a otras formas de “cultura plebeya” entre la población afrolatinoamericana (Aguirre 1993:172). Se utiliza para definir la

⁹ Para más información sobre los conceptos que informan los festivales del Caribe y el arte afrodiaspórico en general, ver Bettelheim *et al.* (1988) y Thompson (1974).

¹⁰ Muchos analistas de la cultura afrocaribeña han señalado esta hibridez y capacidad de transformar nuevas influencias por medio de la creatividad. Para una interpretación clásica, ver Walcott (1974).

¹¹ La combinación de las manifestaciones artísticas en las fiestas afros y su función como una forma de resistencia son temas ampliamente estudiados. Vea, por ejemplo, Walker (2004).

identidad afropanameña aun cuando ha servido a intereses particulares y se ha aprovechado de temas e iconografía que son supuestamente foráneos. Los autobuses de la capital, llamados diablos rojos, representan un excelente ejemplo de este fenómeno.



Figura 7. Las cantinas: otras galerías del arte popular. Bob Marley por Rubén “Chinoman” Lince.

Estos vehículos privados, que se han encargado por décadas del transporte público y que hoy están cediendo paso a un sistema más convencional y unitario, están cubiertos de retratos y de paisajes exóticos, que se toman de revistas y de otros medios de comunicación y que por su gran familiaridad con el público, sirven para provocar y llamar la atención¹². En este sentido, la puerta de emergencia es de mucha importancia. Su exterior es un sitio ideal para los perfiles de los cantantes, los atletas y otros personajes que se están haciendo famosos en ese momento (Figura 8). Los ídolos del arte popular constantemente cambian, y aunque las pinturas se inspiran en fotografías y en otras formas de propaganda, no son

¹² El uso de imágenes y motivos iconográficos para crear “estructuras alternativas de autoridad” es otro aspecto común en los festivales de la región (Brown 2003:39-47; Abrahams y Szwed 1983:36).

simplemente copias de los originales¹³. Diseños fluorescentes y multicolores rodean y contextualizan a las figuras en un escenario de sabor y movimiento. Las marcas se extienden de forma cadenciosa por los costados de los vehículos y se combinan con caricaturas y dibujos cautivadores para aumentar el aspecto instigador. Igual que un boxeador o un extravagante rumbero, los autobuses proyectan una identidad proletaria, auxiliada por sus pregones presuntuosos y el *reggae* que brota a través de sus ventanas. El “pavo” o asistente también juega un papel con sus gritos entre la bulla de música, los pitos, los timbres, sirenas y los truenos que salen bruscamente de los motores. Como si estuviera en carnaval u otra fiesta callejera, el pasajero con frecuencia se convierte en participante. Acorralado por las múltiples ondulaciones, se ve casi obligado a marcar sus pasos¹⁴.

Este mismo sentido de espectáculo es evidente en los trabajos de Pirri quien entró a la profesión, como la mayoría de sus colegas, al ayudar a un pintor más experimentado. Pirri no tiene una preparación académica. Aprendió a dibujar en la escuela, rayando las páginas de sus cuadernos, pero



Figura 8. 50 Cent por David Ernesto Rodríguez (nacido en 1967) en una puerta de emergencia.

¹³ Como el arte en los festivales en general, las pinturas en los autobuses son transitorias. Según Andrés Salazar, un conocido decorador, se componen y se abandonan constantemente para “siempre estar a la moda” (Bettelheim *et al.* 1988:36; Salazar 2001).

¹⁴ Esta habilidad de ganar y envolver al público, convirtiéndolo en parte del espectáculo, es un elemento frecuentemente subrayado en el análisis del arte afro diaspórico. Para un ejemplo, vea la descripción de Raúl Fernández sobre la rumba cubana de mediados del siglo veinte (Fernández 2006:50-51).

antes de lanzarse como decorador independiente, trabajó por un tiempo con Armando Robinson (nacido en 1971), un conocido rotulista de Colón y el creador de muchos de sus diablos rojos. Las obras de Robinson son característicamente lujosas; presentan a actores y otras personas famosas entre líneas brillantes y sincopadas, y demuestran la tendencia típica del género por la abundancia y la “autoafirmación” (Figura 9). “Soy la ley”, declara una de sus figuras, pintada en un costado de un autobús (Rohlehr 2001:69)¹⁵. Pirri también laboró por un tiempo para una compañía que construye vallas publicitarias y así, aunque nunca asistió a clases formales, se benefició de sus contactos con artistas populares instruidos en conceptos de estética negra y proletaria (Robinson 2001; Rodríguez 2008).



Figura 9. La autoafirmación.
Imponiendo Respeto por
Rolando Ricardo González
Baruco (nacido en 1973).

Esta formación es obvia al entrar a Cash Money, una barbería que Pirri decoró hace un par de años y que está localizada en la capital, en el barrio de Calidonia por la Avenida Central. Las paredes del lugar están cubiertas de murales de célebres afros, extranjeros y nacionales, que encierran a los clientes en un ambiente de diversión, el cual se incrementa con las canciones de *hip-hop*, *reggae*, *salsa*, *merengue* y *bachata* que se emiten rui-

¹⁵ La “autoafirmación” y “batallas de virtuosismo estético” caracterizan muchos aspectos de la cultura caribeña, identificadas en elementos tan variados como sus tradiciones oratorias, sus certámenes de belleza, música y juegos de dominó (Abrahams 1983; Burton 1997:169-73; Thompson 1988:19).

dosamente por la radio. La música y los retratos se combinan con letras, pregones y pasajes bíblicos para crear un contexto parecido al de los diablos rojos. Cuando el lugar se llena de clientes, toma el aspecto de una discoteca. Las mismas pinturas sugieren movimientos que sirven igualmente para captar al público. Por un lado se presenta Tupac Shakur, el famoso rapero norteamericano quien se revela descamisado y llevando un collar con una cruz de oro. A su izquierda se hallan Dangerman y Kafu Banton, dos intérpretes panameños del *reggae* en español (Figura 10). Todos posan de una manera parecida. Los cantantes miran directamente al espectador y lo invitan a entrar en su mundo, igual que los íconos de las puertas de emergencia. Lo local y lo extranjero se combinan tranquilamente para crear una identidad afropanameña. Es instructivo notar que al pintar su primera barbería, Pirri hizo una representación de Alan Iverson, la estrella de la liga nacional de baloncesto estadounidense, al lado de un rastafari y la bandera panameña (Rodríguez 2008).



Figura 10. El arte popular es transitorio. Un viejo retrato de Kafu Banton en la barbería Cash Money.

Las barberías están repletas de figuras de leones y grafitis, emblemas de Jamaica y otros signos de la diáspora. En algunas, se usan toallas que parecen como el estandarte de la isla (Las Champapas 2008). Bob Marley, por supuesto, es un ídolo en estos espacios de afirmación étnica. Habitualmente se encuentran grandes retratos del artista jamaiquino. En el

muro exterior de la barbería Cash Money están representados la Estatua de la Libertad y un joven vestido al estilo *hip-hop*, con camisa larga y pantalones anchos y un gorro de los Yankees de Nueva York. Los jugadores e insignias del fútbol también aparecen, ya que ese deporte se ha globalizado con atletas afrolatinoamericanos entrando con frecuencia a las mejores ligas de Europa (Figura 11). Es común descubrir los retratos de Ronaldo, Ronaldinho, Robinho y otros atletas en las barberías, junto con los escudos del Real Madrid, Barcelona, Juventus y otros equipos. Los mismos nombres de los negocios reflejan esa perspectiva transnacional y diaspórica. Cash Money quizá parece una designación extraña para un local que atiende principalmente a hispanoparlantes, pero en realidad, el título no es nada fuera de lo común. En mis andanzas por Panamá y Colón, he hallado muchas barberías con rótulos en inglés y con referencias a Kingston, Nueva Jersey y otros sitios que ya forman parte del ideario negro panameño (Figura 12). En David (capital de la provincia de Chiriquí), a unas pocas cuadras de la plaza Cervantes, el visitante encuentra la barbería Black Community, con pinturas brillantes anunciando su presencia.



Figura 11. The Champion Barber por Love, San Pedro.



Figura 12. Barbería New Jersey, Plaza 5 de Mayo.

Conclusiones

El arte popular de las barberías negras es una expresión afropanameña que se ha aprovechado de la comercialización y del crecimiento del medio urbano. Se inspira, en parte, en la globalización y en los contactos con otras comunidades afroamericanas y su música, deportes, moda e ideas. El género utiliza tácticas proletarias y afroamericanas, ligadas a los festivales. Combina la pintura con otras manifestaciones artísticas para transformar símbolos variados e iconográficos y para crear un sentido rítmico y dramático que rechaza las tradicionales concepciones raciales, su blanqueamiento y el apoyo al mestizaje. Como el carnaval, el arte es híbrido y magnético y envuelve a su público en un espectáculo de solidaridad étnica. Sus creadores, como Pirri, no tienen vínculos fuertes con la tradicional intelectualidad. Se forman aparte, en su propio sistema de aprendizaje y así, no representan nociones de la clase media, como la división entre los

negros coloniales y los afroantillanos¹⁶. La popularidad de las barberías y su iconografía sugieren que hoy estos términos son menos significativos para los jóvenes panameños, quienes bajo el impacto de nuevas influencias, miran cada día más al exterior para inspirarse y forjar su identidad.

¹⁶ Es notable que profesionales negros también se muestran menos insistentes en cuanto a estos términos. George Priestley notó en un artículo, publicado en 2004, la preferencia por el término afropanameño entre los líderes de la comunidad negra (Priestley 2004:61-63). Ver también Craft (2008).

Referencias bibliográficas

- Abrahams, Roger D.
1983 *The Man-of-Words in the West Indies: Performance and the Emergence of Creole Culture*. Johns Hopkins Press, Baltimore.
- Abrahams Roger y John Szwed
1983 *After Africa*. Yale University Press, New Haven.
- Aguirre, Carlos
1993 *Agentes de su Propia Libertad: Los Esclavos y la Desintegración de la Esclavitud*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Anderson, Mark
2009 *Black and Indigenous: Garifuna Activism and Consumer Culture in Honduras*. University of Minnesota, Minneapolis.
- Andrews, George Reid
2004 *Afro-Latin America, 1800-2000*. Oxford University Press, New York.
- Barrow, Alberto
2001 *No me Pidas una Foto*. A. Barrow, Panamá.
- Bettelheim, Judith, John W. Nunley y Barbara A. Bridges
1988 *Caribbean Festival Arts: Each and Every Bit of Difference*. Saint Louis Art Museum and University of Washington Press, Seattle.
- Brown, David H.
2003 *Santería Enthroned: Art, Ritual, and Innovation in an Afro-Cuban Religion*. University of Chicago Press, Chicago.
- Burton, Richard D.E.
1997 *Afro-Creole: Power, Opposition, and Play in the Caribbean*. Cornell University Press, Ithaca.
- Castillero Calvo, Alfredo
1969 *Los Negros y Mulatos Libres in la Historia Social Panameña*. Panamá.
2004a Color y movilidad. En *Historia General de Panamá*, editado por Alfredo Castillero Calvo, volumen I, tomo I, pp.284-312. Comisión Nacional del Centenario de la República de Panamá. Presidencia de la República, Panamá.
2004b La esclavitud negra. En *Historia General de Panamá*, editado por Alfredo Castillero Calvo, volumen I, tomo I, pp.428-53. Comisión Nacional del Centenario de la República de Panamá. Presidencia de la República, Panamá.
2004c Estructuras demográficas y mestizaje. En *Historia General de Panamá*, editado por Alfredo Castillero Calvo, volumen I, tomo I, pp.258-84. Comisión Nacional del Centenario de la República de Panamá. Presidencia de la República, Panamá.
- Castro, Juan E. de
2002 *Mestizo Nations: Culture, Race, and Conformity in Latin American Literature*. University of Arizona Press, Tucson.

- Chasteen, John Charles
 2004 *National Rhythms, African Roots: The Deep History of Latin American Popular Dance*. University of New Mexico Press, Albuquerque.
- Comisión Especial para el Establecimiento de una Política Gubernamental para la Inclusión Plena de la Etnia Negra Panameña
 2006 Plan de acción para la inclusión plena de la etnia negra panameña. Ministerio de Desarrollo Social, Panamá.
- Conniff, Michael
 1985 *Black Labor on a White Canal: Panama, 1904–1981*. University of Pittsburgh Press, Pittsburgh.
- Craft, Alexander
 2008 'Una raza, dos etnias': The politics of be(com)ing/performing 'afropanameño'. *Latin American and Caribbean Ethnic Studies* 3(2): 123-149.
- Diez, Luis A.
 1981 *Los Negros Cimarrones y los Negros Antillanos de Panamá*, segunda edición. J. Mercado Rudas, Panamá.
- Edmonds, Ennis B. y Michelle A. González
 2010 *Caribbean Religious History: An Introduction*. New York University Press, New York.
- Fernández, Raúl A.
 2006 *From Afro-Cuban Rhythms to Latin Jazz*. University of California Press, Berkeley.
- First Diasporic Rastafari Summit in Hispanic America
 2005 Documento electrónico, <http://racermind.galeon.com/diasporic.htm>, consultado el 7 febrero 2010.
- Gilroy, Paul
 1993 *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Harvard University Press, Cambridge.
- Gobierno Nacional, República de Panamá
 2000 Ley No. 9 (De 30 de mayo de 2000) que declara el 30 de mayo de cada año día cívico y de conmemoración de la Etnia Negra. *Gaceta Oficial* XCVI(24,064): 37-38.
 2002 Ley 16 (De 10 de abril de 2002) que regula el derecho de admisión en los establecimientos públicos y dicta medidas para evitar la discriminación. *Gaceta Oficial* XCVII (24,530): 2-6.
 2005a Decreto Ejecutivo No. 124 (De 27 de mayo de 2005) por el cual se crea la Comisión Especial para el establecimiento de una política gubernamental para la inclusión plena de la etnia negra panameña. *Gaceta Oficial* CI (25,339): 3-4.
 2005b Ley 11 (De 22 de abril de 2005) que prohíbe la discriminación laboral y adopta otras medidas. *Gaceta Oficial* CL (25,287): 2-3.
 2007a Decreto Ejecutivo No. 116 (De 29 de mayo de 2007) por el cual se crea el Consejo Nacional de la Etnia Negra. *Gaceta Oficial* CII (25,802): 7-9.

- 2007b Ley 60 (De 29 de diciembre de 2006) que reforma el Código Electoral. *Gaceta Oficial* CII (25,702): 3-4.
- González, José Luis
1980 *El País de Cuatro Pisos y Otros Ensayos*. Ediciones Huracán, Río Piedras.
- Hanchard, Michael George
1994 *Orpheus and Power: The Movimento Negro of Rio de Janeiro and São Paulo, Brazil, 1945-1988*. Princeton University Press, Princeton.
- Harris-Lacewell, Melissa Victoria
2004 *Barbershops, Bibles, and Bet: Everyday Talk and Black Political Thought*. Princeton University Press, Princeton.
- Ijahynya, Sister
2005 Report to the Caribbean Rastafari Organization: Rastafari Hispanic Diaspora Summit. Documento electrónico, <http://www.rastaites.com/news/hearticals/panama/panama04.htm>, consultado el 7 febrero 2010.
- Jaén Suárez, Omar
1998 *La población del Istmo de Panamá*. Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid.
- Kutzinski, Vera
1993 *Sugar's Secrets: Race and Erotics in Cuban Nationalism*. University Press of Virginia, Charlottesville.
- Las 'Champapas', barberías al aire libre crecen en Panamá.
2008 Documento electrónico, <http://www.terra.com.pr/noticias/articulo/html/act1223132.htm>, consultado el 10 agosto 2010.
- Maloney, Gerardo
2004 Significado de la presencia y contribución del Afro Antillano a la Nación Panameña. En *Historia general de Panamá*, editado por Alfredo Castillero Calvo, volumen III, tomo I, pp.152-71. Comisión Nacional del Centenario de la República de Panamá. Presidencia de la República, Panamá.
- Nwankwo, Ifeoma C.K.
2002 The art of memory in Panamanian West Indian discourse: Melva Lowe de Goodin's De/From Barbados a/to Panamá. *PALARA* 6: 3-17.
- Priestley, George
2004 Antillean-Panamanians or Afro-Panamanians?: Political Participation and the Politics of Identity during the Carter-Torrijos Treaty Negotiations. *Transforming Anthropology* 12(1-2): 50-67.
- Rivera, Raquel Z., Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez
2009 Introduction: Reggaeton's Socio-Sonic Circuitry. En *Reggaeton*, editado por Rivera, Marshall, y Pacini Hernandez, pp.1-16. Duke University Press, Durham.
- Robinson, Armando
2001 entrevista telefónica por autor.

- Rodríguez Maldonado, Víctor Hugo "Pirri"
2008 entrevista por autor. Calidonia.
- Rohlehr, Gordon
2001 Calypso and Caribbean Identity. En *Caribbean Cultural Identities*, editado por Glyne Griffith, pp. 55-72. Bucknell University Press, Lewisburg.
- Salazar, Andrés
2001 entrevista por autor. San Miguelito.
- Thompson, Robert Farris
1974 *African Art in Motion: Icon and Act in the Collection of Katherine Coryton White*. University of California Press, Los Angeles.
1988 Recapturing Heaven's Glamour: Afro-Caribbean Festivalizing Arts. En *Caribbean Festival Arts: Each and Every Bit of Difference*, editado por Judith Bettelheim, John W. Nunley y Barbara A. Bridges, pp.17-29. Saint Louis Art Museum and University of Washington Press, Seattle.
- Tribunal Electoral, República de Panamá
2007 Decreto No. 3 (22 de marzo de 2007) por el cual se reglamenta el artículo 6 del Código Electoral. *Boletín Tribunal Electoral XXIX(2323)*: 1-8.
- Twickel, Christoph
2009 Reggae in Panama: *bien Tough*. En *Reggaeton*, editado por Rivera, Marshall, y Pacini Hernandez, pp.81-88. Duke University Press, Durham.
- Vianna, Hermano
1995 *O mistério do Samba*. J. Zahar y Editora UFRJ, Río de Janeiro.
- Wade, Peter
1993 *Blackness and Race Mixture: The Dynamics of Racial Identity in Colombia*. Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Walcott, Derek
1974 The Caribbean: Culture or Mimicry. *Journal of Interamerican Studies and World Affairs* 16(1): 3-13.
- Walker, Daniel
2004 *No More, no More: Slavery and Cultural Resistance in Havana and New Orleans*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Watson, Sonja Stephenson
2005 The Use of Language in Melva Lowe de Goodin's *De/From Barbados a/to Panamá: A Construction of Panamanian West Indian Identity*. *College Language Association Journal XLIX(1)*: 28-44.
2009 Are Panamanians of Caribbean Ancestry an Endangered Species?: Critical Literary Debates on Panamanian Blackness in the Works of Carlos Wilson, Gerardo Maloney, and Carlos Russell. *Latin American and Caribbean Ethnic Studies* 4(3): 231-254
- Wright, Winthrop
1990 *Café con Leche: Race, Class, and National Image in Venezuela*. University of Texas Press, Austin.

Zárate, Manuel F. y Dora Pérez de Zárate

1962 *Tambor y socavón: Un estudio comprensivo de dos temas del Folklore Panameño y de sus Implicaciones Históricas y Culturales*. Imprenta Nacional, Panamá.

