

Luis Pulido Ritter

Lord Cobra: del cosmopolitismo decimonónico y del folklorismo al cosmopolitismo diaspórico

Universidad Europea de Viadrina, Frankfurt/Oder, Alemania

luispulidoritter@gmx.net

Cosmopolitismo decimonónico, folklorismo e inmigración caribeña en Panamá

La pregunta que inaugura este ensayo es la siguiente: ¿por qué el calypso como música popular, urbana, pasa a ser marginal en la representación de la nación panameña, a pesar que la cultura y la presencia caribeña en Panamá no está en los márgenes de la nación?¹ La tesis aquí planteada es que precisamente por la fuerte presencia caribeña en Panamá, una presencia que es central en las ciudades de Panamá y Colón, la ciudad letrada se imagina una nación romantizada excluyente que no solo quiere poner al margen de la nación a la presencia caribeña, sino, sobre todo, excluirla, borrarla por completo, del imaginario de la nación². En este sentido, ¿cuál es la relación del cosmopolitismo con el Caribe en Panamá y, particularmente, con Lord Cobra? ¿Puede pensarse en Lord Cobra –y el calypso como música en Panamá– como un punto de intersección diaspórica que articula un cosmopolitismo urbano, popular y transnacional? Parto

¹ En este punto difiero, por ejemplo, de la antropóloga Carla Guerrón Montero, quien ha dedicado un interesante estudio al calypso en Bocas del Toro, una provincia panameña de la costa Atlántica colindante con Limón en Costa Rica, marcada por la inmigración caribeña y europea y las bananeras, al considerar que los grupos antillanos son “marginales” en el contexto de la nación (639).

² Estos intentos de borrar por completo del imaginario de la nación se encuentra en el proyecto de fundación de la Academia Panameña de la Lengua de 1920. Otro ejemplo significativo es el ensayo sociológico de Hernán Porras *Papel histórico de los grupos humanos en Panamá* (1953), donde la población caribeña no es mencionada ni una sola vez. Está borrada de la historia del país. Pero antes de Joaquín Beleño, quien *trata el tema zoneña* (Miró, *La literatura* 277), hay excepciones que dan unas pinceladas de la presencia caribeña en el país, como *Las Noches de Babel* (1913) de Ricardo Miró, *Escenas de la Vida Tropical* (1934) de Demetrio Korsi, *Canal Zone* (1935) del ecuatoriano Demetrio Aguilera Malta y *Crisol* (1936) de José Isaac Fábrega.

del criterio que, a diferencia del cosmopolitismo decimonónico, que es resultado de la ciudad letrada decimonónica (Panamá como crisol de razas bajo un modelo blanco/nórdico/eurocentrista), el cosmopolitismo urbano y popular en Panamá³ se asienta en el país con la conexión a la modernización capitalista a mediados del siglo XIX con la construcción del ferrocarril (1850-1855), con la fallida construcción del canal francés (1881-1889) y, finalmente, con la construcción del canal americano (1904-1914). Sin este proceso histórico y económico, la presencia caribeña en Panamá no se habría establecido en ambas ciudades, marcando así el paisaje cultural, social, y político de la naciente república. Sin embargo, en Panamá, el término cosmopolitismo en el transcurso del siglo XIX se asoció con las metrópolis centrales, especialmente, con París, para referirse a la adquisición de gustos y maneras refinadas, literatura y modos de actuar y pensar extranjeros.⁴ Por un lado, fue un término con una connotación cultural de élite, propio de los grupos o clases urbanas, criollas, de habla hispana, y, por otro lado, para mencionar el carácter cosmopolita, de inmigrantes (americanos y franceses sobre todo), de la ciudad de Panamá, pero que no abarcaba a la inmigración de las Antillas.

Y ya en los prolegómenos del siglo XX, Ricardo Miró, el poeta nacional, en su novela de entregas *Las Noches de Babel* (1913) dibuja un cuadro cosmopolita de Panamá,⁵ que, según Frauke Gewecke (2000) y Figueroa Navarro, está marcado por el interés del autor de hacer de la ciudad de Panamá un espacio de progreso, porque “tenía nuestra ciudad el aspecto de aquellas

³ Con respecto al término cosmopolitismo soy consciente de que hay una amplia bibliografía al respecto, pero aquí haré una utilización pragmática del término, es decir, para referirme al trasiego de gente y mercancía propio de dos ciudades terminales, de Panamá y Colón, dos ciudades marcadas en su historia por el comercio, la inmigración y el toma y daca de bienes simbólicos y culturales.

⁴ Para los efectos de ver con más detalle cómo se expresó este cosmopolitismo urbano, de élite, en el vestuario, la arquitectura y la vida social, está el excelente texto de Vilma Chiriboga: “Transformación de la Mentalidad Urbana: 1880-1890”.

⁵ “Las calles de la moderna Babel interoceánica zumbaban llenas de una multitud heterogénea que hormigueaba alegre y vocinglera, con aquel contento del pueblo trabajador en vísperas de una fiesta. Los coches, los tranvías y los automóviles pasaban cargados de hombres y que expresaban en sus rostros la alegría de vivir, y de vivir bien. De las puertas de la gran estación del ferrocarril brotaba una multitud cosmopolita y pintoresca, que se disgregaba por la gran explanada que existe al frente, y precipitándose en tranvías y coches se repartía, tomando distintas direcciones. El Gran Hotel internacional resplandecía, profusamente iluminado, y una orquesta de señoritas alemanas llenaba de animación los comedores. Después, a lo largo de la Avenida Central, los restaurantes y los comercios, todo lleno de gente, se sucedían en un desorden inquietante y febril que denotaba la fuerza y la vida de la joven ciudad que vigila la entrada del Océano Pacífico.” (15).

grandes ciudades europeas” (30), vinculado con el modernismo (que no solo es estético, sino también histórico, político y económico) y la modernidad en su amplia heterogeneidad y complejidad. Como el mismo título de la novela indica, *Noches de Babel* hace referencia al encuentro de gente, lenguas y destinos. No obstante, se puede sospechar que el Caribe, la presencia antillana (entre personajes argentino-italianos, panameños adinerados, señoras y señoritas de sociedad), solo es mencionada al designar el autor los alrededores del puente de Calidona como “en los barrios extremos” (34). Esta tímida y marginal referencia de Miró a los barrios de los inmigrantes antillanos, ya no se encuentra en la novelas de Demetrio Korsi *Escenas de la Vida Tropical* (1934) y en la de José Isaac Fábrega *Crisol* (1936), novela ésta que se levanta explícitamente contra los negros de las Antillas, a pesar del rimbombante título que la adorna para hacer referencia al “encuentro” y “mezcla” de las razas, pero sin los negros caribeños: “porque la República siga abriendo siempre los brazos a todos los seres sanos, fuertes y civilizados del mundo, de manera que el antiguo criollo se continúe perpetuando, renovando y vigorizando a la figura simbólica de Pedrín” (5). En efecto, en *Crisol*, ya no se trata de poner al margen de la nación a la inmigración caribeña, sino excluirla del paisaje de la nación, borrarla incluso del imaginario de las razas de la nación, el racismo en su más clara definición, porque no es una raza sana, fuerte y civilizada.

Los términos “Babel” y “Crisol” nacidos y utilizados al calor de una cierta idea del cosmopolitismo en Panamá, yo diría de una idea decimonónica (por ser blanca/norte/eurocentrista), excluyente y racista, al calor de las esperanzas y las expectativas de que el Canal de Panamá brindara progreso y civilización, encuentran su complemento a partir de los años veinte cuando la ciudad letrada, por intermedio del acta de fundación de la Academia Panameña de la Lengua en 1926, decide re-crear ya no el mundo urbano y modernista, su cosmopolitismo decimonónico de crisol de razas, sino la vida del pueblo y de los pueblos, la vida campesina e “indígena” y, además, “depurar el idioma principalmente de galicismos y anglicismos” (“Acta de Fundación de la Academia Panameña” 17). Este giro del cosmopolitismo decimonónico al folklore, “recoger las narraciones, leyendas, y los cuentos populares” (18), es realizado

precisamente por aquellos miembros de la ciudad letrada que ven en el folklore un discurso romántico –una nación/una cultura/ una lengua– que se presta para seguir excluyendo, consciente o inconscientemente, a la inmigración caribeña de la representación de la nación, un giro determinado y explicable por la desilusión con respecto al progreso y bienestar que pudiera brindar la construcción del canal por Panamá.

Es un folklore, sin embargo, que no solo se detiene a recoger “leyendas, cuentos y narraciones”, sino que también expande su misión a la música. En el texto *Tradiciones y cantares de Panamá*, que nace de una experiencia de viaje de Narciso Garay por el territorio del país,⁶ el autor reconoce el carácter múltiple e híbrido de Panamá, pero, es una aceptación que no incluye a la modernidad en Panamá que significó y causó la construcción del ferrocarril y el Canal de Panamá, es decir, el Panamá de Garay es una reacción contra las ciudades de Colón y Panamá, porque desconoce por completo de la representación de la nación a la inmigración del Caribe antillano al país y, por tanto, su música. No la excluye, ni la borra, ni la margina. Sencillamente no existe en la representación de la nación, no obstante, este texto solo es posible elaborarlo por la presencia de las ciudades de Panamá y Colón, por la inmigración caribeña, que marca el paisaje urbano y cosmopolita de sus ciudades terminales:

En San Blas e Higuerones había estudiado dos meses antes el “enigma popular” indígena. En David, esbocé apenas el enigma popular panameño. Aquí la voz panameño no excluye a los indios, a los negros, a los blancos ni a ninguno de sus cruzamientos; ella comprende precisamente todos los matices étnicos y todas las variedades políticas de nuestra nacionalidad, y en esa acepción se distingue de la voz aborígen o indígena con que designamos exclusivamente a los descendientes de Urraca y Panquiaco. El “enigma” de estos últimos es el de una minoría de raza, de religión y de lengua, perfectamente caracterizada. El enigma nacional panameño es

⁶ Jaime Ingram recoge la trayectoria musical de este músico panameño, de corte cosmopolita decimonónico, quien precisamente fundamenta el folklorismo musical en Panamá: “La obra musical de Garay (1876-1953) comprende las siguientes composiciones *Fuga triple para cuarteto de cuerdas* (1900), *Sonata para violín y piano* (1901), *Suite Antigua para piano* (1901), *Cuatro Canciones con poemas de Laconte de L'Isle y Charles Boudelaire* (1901), *Fantasia Sonata para piano* (1903) y *Marcha Triunfal* (1908), entre otras. Su obra de investigación folclórica más significativa *Tradiciones y cantares de Panamá* se publicó en Bruselas en 1930 y constituye un clásico nacional. Otros de sus escritos son *El Folclore hispanoamericano*, *El Arte y la Escuela*, *El sentido de la Nacionalidad en el Arte*, *El Arte en Panamá*, *El Aria y la Sonata*, *Reminiscencias de un folklorista*, y *El Estado y la Música en las Américas*, amén de un sin número de ensayos sobre historia, literatura y política internacional.” (Ingram s.p.).

otro: es el que se expresa en lengua castellana por individuos o grupos pertenecientes a las razas puras o mezcladas que se han incorporado ya a la civilización occidental de que somos tributarios y que han formado el alma nacional al amparo de los principios de la moral cristiana. De allí nace un folklore más complejo, más rico y variado, donde los elementos de origen indígena, europeo y africano, combinados en proporciones variables, entran en acción para formar el extraño compuesto étnico, lingüístico, político y espiritual que responde hoy al calificativo de “panameño”. (Garay 126).

Con Garay se ejemplifica con nitidez este giro del cosmopolitismo decimonónico al folklorismo.⁷ La clave de su giro romántico consiste en definir el *enigma nacional panameño* por la *lengua castellana*. Allí el Caribe antillano, el que habla y canta en inglés, no tiene lugar en ese imaginario nacional romántico, imaginario que especialmente se prolonga y se articula políticamente en los regímenes populistas y nacionalistas de Arnulfo A. Madrid (1940-1941) y Omar Torrijos (1968-1981). Y de aquí que en este punto es pertinente preguntarse, sin embargo, si el hecho de que la presencia caribeña, antillana, haya sido excluida del imaginario o de la representación de la nación por esas élites urbanas, ya sea como cosmopolitas coloniales o folkloristas, que es prácticamente el mismo eje de poder discursivo, haya significado que, efectivamente, la presencia caribeña en Panamá haya sido o es marginal en el país.

Lord Cobra y el cosmopolitismo diaspórico como problema

Antes de comenzar este punto me parece oportuno mencionar un hecho interesante y paradójico en la historia de la música y del nacionalismo folklórico-musical en Panamá, preocupado por recoger y formalizar los tones y ritmos de las provincias centrales, región declarada por Narciso

⁷ Además, en la literatura aparece un texto emblemático de este giro hacia lo rural: *Cuentos panameños de la ciudad y el campo* de Ignacio de Jesús Valdés Jr., publicado en 1928, dos años antes de que apareciera el texto de Garay. Para Rodrigo Miró el texto de Valdés “se propone, pues, como meta el tema vernáculo [...] implica una reacción frente a nuestros modernistas” (*La literatura* 264). En el prólogo “en Breves Palabras” –prólogo que, según Mendonça Telles y Müller-Bergh, puede considerarse como un manifiesto– Valdés afirma que lo que se quiere retratar es “lo más fielmente posible el alma de nuestros campesinos, con sus grandes pasiones, sus amores y sus odios, sus creencias y sus costumbres patriarcales” (7).

Garay como la cuna de lo “panameño”. En 1947 el músico afro-norteamericano, William Grant Still, vinculado musicalmente con el *Harlem Renaissance* de New York, y quien entregó múltiples sinfonías recreando lo afro-americano, compone *Danzas Panameñas*, una composición para cuerdas que precisamente nace de una gestión que realiza Garay, para quien la nacionalidad panameña partía de la exclusión de los negros vinculados con el mundo anglosajón o anglo-caribeño. A Grant Still, quien también estaba preocupado por fundamentar la cultura afro-americana, no le debieron resultar extraño las palabras de esta gestión, es decir, una música para un país, un pueblo, una etnia. Y es así que él compone *Danzas Panameñas*⁸. Además, Grant Still, mientras era un soldado estacionado en la Zona del Canal, “dio con la Orquesta Nacional la primera audición mundial de su Obertura Festiva” (Ingram s.p.).

Es en esta paradoja de la historia musical de Panamá, que muestra muy bien la permeabilidad de las instituciones y los individuos, a pesar de sus discursos “oficiales”, que podría comprenderse la historia musical de Panamá a partir del “descubrimiento” de lo folklórico, paralelo a la desilusión del optimismo con respecto a la construcción del canal. Es precisamente en la década que nace Lord Cobra, en 1926, que lo folklórico –como un giro y un complemento al cosmopolitismo decimonónico – es integrado por esos panameños de la ciudad letrada, siempre y cuando, lleve la marca de lo culto. Y es en la provincia de Bocas del Toro, vinculada con las ciudades de Panamá y Colón por su relación cultural, histórica y política de inmigración del Caribe, donde nace Wilfred M. Berry G. Con su muerte en el año 2000, el sociólogo Gerardo Maloney abre un nuevo capítulo de investigación con respecto al calypso en Panamá y a la representación del Caribe en el país. Con el documental, cuyo título es *Para recordar a Lord Cobra* (2000), plantéase la pregunta sobre cuál es el lugar del calypso en el país que, sobre todo,

⁸ En el prólogo escribe: “Music for the native dances of Panama has been notated so infrequently that it is still unknown to people outside of the country itself. It was Narciso Garay who first called the attention of Elisabeth Waldo to it and she, in turn, interested the American composer, William Grant Still, in developing it for concert use. Now Mr. Still has written, on Panamanian dance themes collected by Miss Waldo, a work which is adaptable to string quartet or string orchestra. Nothing like it have been done before in the literature for strings. Mr. Still has further departed from traditional practices by making an attempt to approximate the sounds of native instruments, given the music an unusually interesting quality. There is a distinct unity and a touch of Caribbean color in the four dances. The first and last are Negro in origin, probably brought by the first slaves imported into Panama, while the second and third are of Spanish-Indian derivation.” (Grant Still).

es un lugar de enunciación de un sujeto cultural que, si bien no representa el discurso musical-oficial de la nación, pues, además, tal discurso no existe como forma oficial, está asentado y traspasa la fronteras étnicas con el que se le asocia: los descendientes de los inmigrantes de las Antillas.

Una de las virtudes del documental de Maloney es que deja a hablar a Lord Cobra, no le impone una agenda determinada, aunque claro está que los cortes del documental privilegian o acentúan lo que entra en la idea de la composición: el calypso pertenece a la cultura panameña. Y es así que el mensaje del documental es que Lord Cobra, aunque cante en inglés, porque también lo hace en español, es tan panameño como lo es el músico de Pindín o Típico de las provincias centrales.⁹ De allí que cobre sentido el hecho de que tanto Lord Cobra como su hija, parafraseando la letra, canten: “Panamá / mi tierra natal / nunca me iré de este lugar / estamos en la recta final.” Esto lo cantan en español como para que no quepa ninguna duda de pertenencia del *calypsonian* a la nación panameña y, justo después, de la entrega del Canal de Panamá en 1999.

En el documental de Maloney no hay ninguna esencialización de la cultura caribeña, una esencialización que ha marcado la agenda de la pertenencia a la nación panameña definida desde los años veinte por los mandarines de la Academia Panameña de la Lengua y los músicos “cultos” del conservatorio nacional, por el lenguaje, la religión y la etnia. Esta esencialización, paradójicamente, también ha sido reforzada por quienes han querido combatir la ideología híbrida-hispanista de la nación, especialmente, al calor de la necesidad de visibilizar la presencia caribeña en el país, que no sucumbiera frente a los proyectos de invisibilización y opresión cultural que se presentaban en las políticas de integración nacional a través del lenguaje (el español) y la religión (el catolicismo) así como la hibridez étnica cultural heredada desde la colonia (el blanco, el negro “colonial” y el indígena). En este sentido, Juan Materno Vásquez,

⁹ Este tipo de música proveniente de las provincias centrales que ha sido popularizada en las ciudades de Panamá y Colón, tanto por la inmigración interna de las provincias a las ciudades, como por los medios de comunicación, es un híbrido musical de cumbia colombiana, ritmos africanos y de influencias urbanas como la Salsa. Sus mejores exponentes actuales son Samy y Sandra Sandoval.

uno de los ideólogos culturales más destacados del nacionalismo torrijista, en su polémica en la década del setenta contra la profesora Melva Goodin y Alberto Smith, quienes promueven el movimiento afro-antillano de Panamá, cita a los últimos autores mencionados, así:

En los ensayos de la señora de Ocran y el Sr. Smith Fernández se exponen las siguientes tesis: Primero: el grupo de afro-panameños de origen antillano en la República de Panamá tiene como lengua materna el Inglés: muchos de ellos, los que viven en la Zona del Canal “tienen menos necesidad de aprender a expresarse bien en español y los que viven en Panamá son generalmente bilingües”. Además del idioma inglés que hablan, en su comportamiento social ese grupo “no es cónsono con la declarada naturaleza de la cultura panameña” la mayoría practica la religión protestante y, por otra parte, responden más a la música “soul” y al calipso” que al pindín o a la música latina”. (359).

Este es un buen ejemplo de cómo Vásquez con maniqueísmo político cita lo que necesita para reforzar, complementar y demostrar la excluyente tesis romántica –“the fatal junction of the concept of nationality with the concept of culture” (Gilroy 2)– por intermedio de quienes precisamente se oponen a la tesis romántica de la nación híbrida-hispana de Panamá.¹⁰ Esta caracterización de Brice-Laporte, quien sigue a toda línea el universo romántico de Vásquez por el camino inverso, de los inmigrantes panameños-caribeños en New York, es el problema que me parece que Maloney trata de resolver en su documental sobre Lord Cobra. En efecto, el autor sabe con el problema que está tratando y estratégicamente pone entre las primeras escenas del documental a Lord Cobra cantando en New York, precisamente, en medio de esa inmigración de panameños-caribeños, una inmigración vinculada tanto con la nación como con la diáspora, cantando en español “Panamá / mi tierra natal ...”. Aquí vemos además al público recitando sus canciones en inglés, un público de todas las edades, y recrea así el vínculo imaginario *d’un retour au pays natal*. Este vínculo que se realiza a través de Lord Cobra en New York se complementa

¹⁰ En este sentido, Brice-Laporte –contemporáneo de este debate– también confirma la tesis romántica de Vásquez cuando al caracterizar la inmigración de los caribenos panameños a New York a partir de los cincuenta, dice: “Suffice it to say that until recently Panamanian immigrant to the City were mostly black and of West Indian birth of origin, Protestant orientation, English language dominance, American (Canal Zonian) influence, and with limited acquisition of Panamanian language, culture, identity, or political sentiment.” (19).

en el transcurso del vídeo con el carácter cosmopolita, de viajero, del cantante de calypso panameño al recorrer las estaciones de una vida que comienza en Bocas del Toro en 1926.¹¹ Con 11 años partió hacia la Ciudad de Colón y en 1951, cuando ya tenía 25 años, comenzó a cantar calypso en el club Tropical. De hecho en la década del cincuenta en la ciudad de Colón había un extraordinario desarrollo musical (ver Buckley, pues la ciudad era un centro cosmopolita musical, urbano, abierto a todas las conexiones musicales que provinieran ya sea de Cuba, del Caribe anglófono o de los Estados Unidos.¹²

La ciudad de Colón, como resultado de la modernidad,¹³ asociado, por supuesto, a la expansión capitalista mundial, a la inmigración de las Antillas y a la emergencia económica, política y cultural de los Estados Unidos, se convirtió en la década del cincuenta del siglo XX en un centro cosmopolita *par excellence* de la música del Caribe en todas sus ramificaciones y variaciones. Si París fue en el siglo XIX, según Benjamín, la capital de Europa, Colón lo fue en la música –aparte de La Habana y Trinidad en el Caribe– en la región centroamericana por su rol de intermediaria, de conexión de lenguas, ritmos y espacios diaspóricos del Atlántico. En Colón, una ciudad de apenas doce calles, la transnacionalidad diaspórica recrea en la música el fundamento histórico que, según Ifeoma Kiddoe Nwanko, se inaugura con la revolución haitiana, es decir, la conciencia de pertenecer a una comunidad transnacional: *the black cosmopolitanism*.¹⁴

¹¹ En este punto me gustaría hacer hincapié que Lord Cobra es un artista diaspórico y transnacional, en fin, cosmopolita, por cantar en inglés y en español, por componer no solo calypsos, sino también para otros géneros musicales, por viajar (entre y cruzar) países, por pertenecer a diferentes registros culturales y nacionales por la inmigración antillana y por su condición de ser panameño.

¹² En cuanto al término cosmopolita podemos también referir a la obra del romanista y científico cultural Ottmar Ette que ofrece una lectura del cosmopolitismo en la obra y vida de Alexander von Humboldt como un proyecto de la modernidad caracterizado por el juego de diferencias e identidades entre lo propio y lo extranjero, la intermediación entre lenguas, culturas y espacios (ver *Alexander*).

¹³ Aquí también pensamos la modernidad en cuanto a la transformación y cambio de pautas de vida y mentalidades que implicó la inserción de Panamá y de la región en el impulso capitalista a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Fue una modernidad inconcebible sin la inmigración y, en este sentido, la novela *Susan Proudleigh* (1915) del jamaicano de Lisser, que, según Ramchand, “is the first West Indian novel of emigration” (5), expresa a través de un personaje ese cambio de vida y mentalidad: “this is a world where y’u don’t know to-day what goin’ to happen tomorrow” (de Lisser 296).

¹⁴ Para esta autora el *Black Cosmopolitanism*, a diferencia del cosmopolitismo europeo expresado en el orientalismo y en el imperialismo, que no se caracteriza por el hecho de viajar (los negros esclavos no viajaron a América) “is born of the interstices and intersections between two mutually constitutive cosmopolitanisms –a hegemonic cosmopolitanism, exemplified by the material and psychological violence of imperialism and slavery (including dehumanization), and a cosmopolitanism that is rooted in a common knowledge and memory of that violence” (13).

Orquestas, grupos, solistas, tanto de Panamá como extranjeros coincidían en aquella ciudad Atlántica que, en el siglo XIX, había sido llamado Aspinwall en honor al ingeniero norteamericano que diseñó el ferrocarril de Panamá. Fue la ciudad en donde se desarrolló el calypso, donde se daban competencias de *calypsonians* en el marco de los carnavales, eventos que fueron puntos de encuentro entre *calypsonians* del Caribe y que atrajo incluso la atención de Mighty Sparrow que visitó varias veces al país para participar en las competencias de *calypsonians* (ver Maloney, *Calypso*). Es de aquí que planteamos que el calypso en Panamá, como forma popular musical, está fuertemente vinculado con el cosmopolitismo urbano que se articuló en el país y, especialmente, en la ciudad de Colón, al realizar a través de la música una re-creación diaspórica, transnacional, que cruzaba las fronteras nacionales. En efecto, no ha sido el calypso en Panamá, comparado con Trinidad (ver Rohlehr, la articulación de lo político, lo social y lo histórico que ha impregnado a toda la sociedad proyectándola y determinándola con sus letras y melodías), pero sí ha sido una especie de contrapunto, de sostén y articulador de la cultura popular panameña por el cual el cosmopolitismo urbano, transnacional y diaspórico ha encontrado una voz que también ha reclamado su espacio en lo nacional.

Se plantea que el arribo del calypso a Panamá fue con la llegada de los trabajadores de las Antillas para la construcción del Canal (ver Buckley). En efecto, fueron cientos de miles de trabajadores antillanos que marcaron el tiempo y el ritmo de las ciudades principales del país, una impronta humana y cultural que se colocó en el centro de la problematizada nación panameña y no era, por lo tanto, en absoluto un fenómeno marginal en el país. De allí que para las élites de la nación romántica, de la nación que pretendía reclamar solo su herencia en la tradición híbrida hispánica, el cosmopolitismo urbano, popular y transnacional, representado por la diáspora caribeña, se convirtió en el problema del país para la ciudad letrada.¹⁵

¹⁵ El filólogo, crítico literario y presidente de la Academia Panameña de la Lengua, Baltasar Isaza Calderón, escribió en su libro *Estudios Literarios* (1957), un ensayo sobre la obra *Plenilunio* (1947) de Rogelio Sinán, en el cual asociaba el cosmopolitismo a las ciudades colindantes con el Canal, Panamá y Colón, y el resultado era “influjos nocivos de procedencia extraña”, “esa turbia realidad” y “sumideros donde se recogen tristes residuos de la escoria humana” (183).

El cosmopolitismo diaspórico era el punto de conflicto de una élite que no podía reconocer el espacio propio dentro de las fronteras de lo nacional, era la "extranjerización del espacio" (Pulido Ritter)¹⁶. Y para dos escritores clásicos de la literatura panameña que, en verdad, especialmente, Sinán, por sus viajes y por sus textos literarios, no eran menos cosmopolitas, la ciudades de Panamá y Colón tenían un "carácter virtualmente extranjero" (*Rutas* 104) y la ciudad de Panamá para Ramón H. Jurado estaba marcada con sus "batallones escandalosos de negros jamaicanos" (44). Dentro de esta constelación social, política e histórica, donde las élites tratan de re-articular su proyecto romántico de nación muy bien expresado en "Teoría de la Patria" de Ricardo Miró (1947), la presencia caribeña ofrece el contrapunto cosmopolita, transgresor, a través de sus creaciones musicales que cruzan tanto el espacio considerado como nacional y articula la diáspora caribeña en su transnacionalidad. En este doble movimiento que a la vez transforma al calypso en Panamá, porque no deja de incluir en su repertorio ritmos del jazz,¹⁷ de boleros, y de percusiones latinas, parto del punto que Lord Cobra representa artísticamente en Panamá ese cosmopolitismo popular, urbano y transnacional, por múltiples razones: por su rol intermediario entre lenguas, ritmos y espacios, por sus viajes, y por el texto de sus canciones. Maloney lo deja ver en su documental al mostrar a un Lord Cobra en cada uno de estos aspectos y, si bien se plantea que el calypso se basa en la literatura oral, puede observarse en las letras de las canciones de Lord Cobra que hay un trabajo de texto, una composición literaria, narraciones que van de la vida cotidiana que podría ser de su provincia natal Bocas del Toro, *Patois Town*,

¹⁶ En este artículo he intentado dar una definición del concepto "extranjerización del espacio", así: La "extranjerización del espacio" es un concepto que me ha ayudado a comprender la posición de los intelectuales panameños para referirse a la "usurpación" del espacio nacional en las ciudades terminales de Panamá y Colón. Es una "usurpación" que es producida, por un lado, por la inmigración antillana, y, por otro lado, en la Zona del Canal por los Estados Unidos. Pero esta "usurpación", más que una connotación física de una fractura, es una construcción de la pérdida del espacio nacional considerado como propio. Es esta "usurpación", como construcción, lo que ha marcado la conformación de la literatura panameña en la situación neocolonial. Las formas en que han reaccionado los intelectuales panameños frente a esta "usurpación" han sido diversas: "batallones escandalosos de negros jamaicanos" aparecen en Ramón H. Jurado; "un carácter esencialmente extranjero" en Rogelio Sinán; "el cosmopolitismo" en Baltasar Isaza Calderón; "una parte mínima de la realidad de Panamá" en Rodrigo Miró, entre varios ejemplos más. Todas estas designaciones de la "extranjerización del espacio" han sido posiciones y reacciones con respecto a la "usurpación" imaginada o real del espacio nacional (s.p.).

¹⁷ El jazz pasa por ese proceso de transformación al crearse la forma Tambo-Jazz por parte del maestro Víctor Boa, forma que mezcla ritmos de las provincias centrales de Panamá con el jazz, y que ha sido cultivado en composiciones tanto de Carlos Garnett como de Danilo Pérez.

pasando por descripciones de costumbres familiares como *Chiny Baby*, hasta exacerbaciones sexuales como *Congo Man*.

Esta presencia de Lord Cobra con el cual el *calypsonian* pasa fluidamente a través de varios registros musicales, lingüísticos y culturales, registros que, además, son re-interpretados por músicos de origen no antillano como es el caso de Pedro Altamiranda, es lo que habla por ese cosmopolitismo urbano y popular que transgrede las fronteras románticas tanto del cosmopolitismo decimonónico y del folklorismo. Con el calypso y, especialmente, con Lord Cobra, la comunidad encontró además una expresión que la conectaba a la vez con el sentimiento religioso que palpita en la creencia popular diaspórica de la “redención”, de la “conversión” y el “renacimiento” (Hall, *Critical*; Johnson). Y es así que la canción *Baptism* ha pasado a ser no solo el punto de referencia que consagró a Lord Cobra como el cantante de calypso de Panamá, sino de una comunidad que se reconoce en la canción:

Get ready everybody

Get ready

Get ready for the Baptism ...

Get ready everybody

Get ready

Get ready for the Baptism

Me and me melody band

Lord

We went to a baptism

Dem duck me first in the water

I turn me roll and shout Hallelujah.

Lord

Ah turn an shout me band

One and all come join me this song

And we shouted

Coro

Jordan River

Jordan River

so chilly and cold

It chills my body

Oh Lord

But not my soul

Jordan river

Jordan river

So chilly and cold

So chilly and cold

Oh Lord

It chills my body

But not my soul,

Deh they prolong the baptism

The preacher with the good book in his hand

And when he baptized Maryann

She say "Yeah Lord I am a changed woman"

She was an ex-wicked

Ah cannot not believe she was converted

Then she shouted

Coro

Born, born, born, born, born

You must be born again

Born, born, born, born, born

You must be born again
Born of the water the spirit and the blood
You must be born again
Born of the water the spirit and the blood
You must be born again
A little more oil in my lamp
Keep it burning
A little more oil in my lamp
I pray
A little more oil in my lamp
Keep it burning
Keep it burning till the break of day
The things I used to do
I do them no more
The things I used to say
I say them no more
The things I used to do
I do them no more
It's a great day since I was born.
We are coming to an ending
Dear Lord what a glorious morning

Now that we have come to an ending
Let us join and sing Amen.

(Texto transcrito por Carlos E. Russell).

Efectivamente, *Jordan River* es el lugar donde se hace el bautizo, es el renacimiento que se transmuta en la figura de la tierra prometida, imagen que, sin embargo, para un Stuart Hall, es “the old, the imperialising, the hegemonising, form of ‘ethnicity’” (*Cultural* 57 y 58). Para Hall el punto es que la diáspora se define sobre todo por su heterogeneidad, diversidad e hibridez, y no por el retorno de una raza pura a la tierra imaginaria de origen. Diáspora para él es una creación performativa que no puede tomarse literalmente, pero sí metafóricamente para designar esa *reunification* diferenciada y transnacional. Pero lo cierto es que vieja o no la imagen tradicional de la diáspora, hegemónica o no, imperializada o no, la canción *Baptism*, de Lord Cobra, lo consagró como el *calypsonian* de Panamá. Esta es una canción en la que se intercala y se cruza la voz de Lord Cobra y el coro, este último reforzando el renacimiento *born, born, born again* y la tierra prometida, *Jordan River*, canción que nació en un viaje que hizo Lord Cobra a Colón, donde presencié un bautizo en Viernes Santo entre los que realizaban la práctica religiosa de Obeah, una práctica que en Panamá fue descrita tempranamente por el escritor guyanés-panameño Eric Walrond en algunas de sus narraciones, por ejemplo, en *The Godless City* (en Parascandola).

En *Baptism*, entonces, se proyecta una variabilidad de registros propios del cosmopolitismo urbano y diaspórico en Panamá, una variabilidad que recupera lo religioso, lo rural y lo místico y que, además, cruza la recuperación que quieren realizar las élites culturales e intelectuales panameñas, no afro-caribeñas, de las tradiciones folklóricas del país, aunque, claro está, el término culto no le da la marca al trabajo de Lord Cobra para expresar el sentimiento religioso. Él no necesita de la palabra culto, y, mucho menos del folklore, entendido como un artefacto, porque su legitimidad pasa por la re-interpretación, re-presentación y re-invenición de la cultura popular, diaspórica, aspecto que está muy presente en el documental de Maloney al presentar al *calypsonian* como un cantante “orgánico” del Caribe urbano, cosmopolita, que conecta espacios entrecruzados, en movimiento, espacios que recorre la diáspora en el Caribe, las ciudades de Panamá y Colón, Centroamérica, New York, etc.

Investigar el calypso en Panamá, una investigación que abrió Maloney con sus documentales, implica comprender este género de música en sus interrelaciones y transferencias con la historia social, política, económica y cultural del país y de la región, una historia musical que, además, debería ser comprendida en su transnacionalidad transgresora de los discursos románticos de nación. Me parece que uno de los retos, aparte de realizar una historia musical de la región, su relación con la diáspora y la nación, es captar las transformaciones, como muy bien lo han hecho Carla Guerrón-Montero en su análisis sobre el papel del turismo en la re-inserción del calypso en la provincia de Bocas del Toro y Valeria Grinberg Pla que ha mostrado cómo la recepción del calypso forma parte de una transformación cultural en Costa Rica en los últimos años. Habría que comprender la música del Caribe y, especialmente, el calypso como una especie de música *sin residencia fija*, parafraseando a Ottmar Ette (*Literatur*) en sus análisis literarios, una música cuyo texto, el ritmo y la letra, se caracterizan por su dinámica de cruzar espacios, fronteras y re-insertarse en múltiples formas en la llamada cultura popular.

Lo que aquí he intentado hacer es problematizar el lugar del calypso en Panamá, no por considerar que el estado-nacional debe ser el marco geográfico-político que haga posible tal análisis, sino por la historia particular y entrecruzada de la diáspora con la nación en Panamá y con el proyecto de la modernidad que transformó a la región en su tercera fase de globalización, el Canal de Panamá, un proyecto irrealizable sin esa inmigración del Caribe que, según Shalini Puri, pertenece a las *marginal migrations*, por priorizarse las migraciones hacia los centros metropolitanos en los Estados Unidos o en Europa.

Ahora bien, si el estudio de esta inmigración del Caribe a Panamá y a la región centroamericana es posiblemente marginal, con respecto a las migraciones hacia Estados Unidos, Inglaterra, Francia, no lo ha sido en Panamá, una inmigración que ha estado en el centro de un estado-nación que ha pendulado a través de su historia entre la exclusión y la integración, la asimilación y el extrañamiento. Estudiar el calypso en Panamá, su presencia, su articulación cultural, social y, además, política, implica preguntarse sobre la relación de lo popular y de lo culto, del centro y de lo marginal. En fin, significa discernir el juego de la negociación cultural

que cruza, fragmenta y conecta a la diáspora, a la nación, a las clases sociales y a las etnias. Dentro de un país que tradicionalmente es depositario de la música caribeña y de los ritmos negros traídos desde la colonia por los esclavos, ritmos que están incluso muy presentes en la llamada música típica de la regiones centrales, la región que, para lo filósofos románticos de la nación, debería ser la cuna de la nación panameña, el análisis del calypso significa poner en el centro mismo de la nación a la transnacionalidad que cruza las fronteras románticas/nacionales de identificación de una cultura/una nación/una lengua.

Conclusión

El objetivo de este trabajo ha sido diferenciar dos tipos de cosmopolitismo en Panamá: el cosmopolitismo decimonónico y el popular-diaspórico. El primero, que es excluyente de la presencia caribeña en el país, está caracterizado por haber sido de élite (la ciudad letrada), de raza (blanca y mestiza), eurocéntricamente orientada (Estados Unidos y Europa), cuyo complemento – como resultado de ese mismo cosmopolitismo decimonónico– ha sido el folklorismo, versión popularizada, romantizada, de la cultura panameña: una nación/una cultura/una raza mestiza y criolla.

El cosmopolitismo decimonónico se articuló como expresión de las expectativas de las élites políticas y librecambistas económicas panameñas que vieron en la construcción del Canal – aparte de los beneficios económicos para el país– el cumplimiento de un sueño acariciado desde la primera mitad del siglo XIX:

Salve Patria amada
tierra peregrina,
por do se camina
del uno al otro mar.
Plegue en tu seno
vea el mundo reunidos,

sus frutos, tejidos,
cuanto hai comercial.

(en Miró, *La literatura* 107).

Estos versos de Mariano Arosemena que expresan ese cosmopolitismo decimonónico “vea el mundo reunidos”, fue el discurso de aquella élite librecambista, santanderiana, cuya construcción del Canal era sinónimo –hasta para el mismo modernismo panameño– de progreso: “Hoy Panamá con el Canal crece / El progreso del mundo, a quien ofrece / Toda la magnitud de su Océano” (Herrera 97). Esto era un soporte discursivo que se elaboró en la no inclusión de la inmigración caribeña en la idea de una nación que, a través de su historia como espacio de encuentro determinada por la geografía, se articuló dentro de las fronteras del estado-nacional. Un cosmopolitismo que llegó a sus límites de representación y legitimidad, al desilusionarse las élites con respecto a las expectativas económicas del Canal de Panamá, al status semi-colonial de protectorado del país, que había usurpado el bien económico máspreciado de su historia, la condición de tránsito de su geografía, usurpación jurídica que se expresaba en la Zona del Canal. Y el folklorismo, como articulación ideológica de las élites, fue entonces el discurso emergente de una clase media profesional, intelectual, política y cultural, que a partir de la década del veinte consolida su carrera a través de instituciones como la Academia Panameña de la Lengua, escuelas, conservatorios y producciones de textos literarios. Desde estas instituciones, el folklorismo no deja de realizar la pauta establecida por el cosmopolitismo decimonónico, es decir, excluir de la nación romántica –como representación de la nación– a la inmigración caribeña concentrada en las ciudades de Panamá y Colón.

Es aquí donde difiero de Carlos Guillermo Wilson cuando afirma en su importante trabajo *Aspectos de la prosa narrativa panameña* que “el aspecto que más se destaca de la realidad social panameña en la narrativa es el hecho de que el negro es un elemento marginal en la sociedad panameña” (148), porque el negro en la sociedad panameña, la inmigración caribeña, a pesar de ser excluida y marginalizada de la representación romántica de nación, no era marginal en el país.

Estaba, al contrario, en el ojo de la tormenta de una nación, de una representación, que no podía reconocer y menos asumir el hecho de que la presencia caribeña había transformado el paisaje urbano en sus ciudades principales.¹⁸ Fue un impacto que fue imposible de borrarlo, de excluirlo finalmente de la representación, con el surgimiento de lo que se llamará la “novela canalera” en manos de Joaquín Beleño. Con este novelista, si bien la inmigración caribeña no encuentra una voz propia, sí se hace sentir el peso de esa inmigración en su narrativa y en el país, en medio de esa narrativa que se “destaca por una especie de ‘intento recuperatorio’ de su función simbólica a los efectos de fundar o aseverar la identidad nacional más allá de la independencia formal, recurriendo a la denuncia social y a un discurso anti-independentista” (Grinberg Pla y Mackenbach s.p.).

Entonces, ¿qué lugar ocupa el calypso y particularmente Lord Cobra en esta distinción que hemos realizado entre el cosmopolitismo decimonónico y el popular-diaspórico? ¿Por qué Lord Cobra con sus calypsos –cuyas canciones podrían pensarse como textos “friccionales” por oscilar entre la literatura escrita y oral¹⁹– pasa a representar artísticamente este cosmopolitismo diaspórico y popular? En efecto, por intermedio del documental de Maloney sabemos que Lord Cobra escribía sus canciones, es decir, lo oral pasaba por la escritura y la música con el calypso ocupaba su puesto de representación caribeña, urbana y popular, en las ciudades de Panamá y Colón. Una representación, una voz propia, que había sido excluida tradicionalmente de la práctica literaria, textual, de la ciudad letrada panameña que había definido su pertenencia a la

¹⁸ El geógrafo español Ángel Rubio, asentado en Panamá, después de afirmar (punto que debió haber sonado mal entre los nacionalistas románticos) en la década del cuarenta que la ciudad de Panamá es el “protofenómeno de la cultura panameña” (71), toma nota precisamente de esta impronta caribeña en la ciudad de Panamá, al escribir: “Los barrios del Chorrillo, el Marañón y Calidonia crecen súbitos, provisionales, como campamentos de casas de madera que cada día se repletan de más gente. Un impacto étnico penetra dentro de la cultura urbana” (91).

¹⁹ Esta idea con respecto al concepto friccional la he adquirido de la lectura del texto de Grinberg Pla y Mackenbach, pues analizan las técnicas narrativas insertas en la novela bananera y canalera para “validar la autenticidad del texto y reclamar una mayor verosimilitud / veracidad que la literatura de ficción: particularmente la documentación de las condiciones sociales, económicas y humanas en los bananales y la zona del canal a través de ‘discripciones realistas’, una escritura participativa del autor-narrador-trabajador-funcionario-periodista, la estrecha vinculación con otras formas de escritura documental (oral history, relato antropológico, periodismo, panfleto político) y el recurso a la oralidad y el ‘habla popular’ como *lingua franca*. Con esto, la novela bananera y canalera –al igual que el testimonio– se inscriben en una práctica escritural de larga tradición especialmente en las literaturas latino- y centroamericanas que oscila entre la ficción y la dicción (en los términos de Gerard Genette)” (s.p.).

nación basándose en su ligazón al territorio por sus elementos románticos hispanizados o mestizos: el campesino, el español, el catolicismo y la hibridez racial, “original”, heredera de la colonia.

Y precisamente Lord Cobra articula una modernidad, determinada por la inmigración diaspórica del Caribe a Panamá, que cruza esas fronteras románticas del estado-nacional que había encontrado en el cosmopolitismo decimonónico y, especialmente, en el folklorismo, el instrumento mediante el cual se excluía de la nación a las ciudades de Panamá y Colón (por ser transitistas, comerciales y abiertas al extranjero) y, en consecuencia, a la presencia caribeña. El cosmopolitismo diaspórico y popular, para designar esa presencia caribeña a través de sus expresiones artísticas, es el reverso de esa (otra) modernidad frustrada (orientada según el patrón clásico de una cultura/una nación) que no logró usurpar para sí la soberanía total de un territorio y de una cultura dentro de sus fronteras nacionales. A través de sus textos que son cantados en inglés y algunos de ellos en español, el *calypsonian* le recuerda a la nación romántica la inmigración caribeña a Panamá, una inmigración que re-emigró ya sea a las islas nuevamente, a Centroamérica y a los Estados Unidos, estableciéndose así un *network*, una identidad más allá de las fronteras románticas del estado-nación y que reclama a la vez su espacio de representación dentro de esas fronteras del estado-nacional. En este péndulo que va de lo nacional a lo transnacional –por la experiencia de la inmigración, la conexión real o imaginaria con las islas, la re-emigración– y viceversa, Lord Cobra ocupó con sus calypsos una posición clave como intermediario y articulador de una comunidad que tiene varias identidades y afinidades y que se mueve entre distintos registros culturales.

Bibliografía

- “Acta de Fundación de la Academia Panameña (1926)”. *Boletín de la Academia Panameña de la Lengua: Correspondiente de la Real Academia Española* 4 (tercera época, diciembre de 1969): 16-20.
- Aguilera Malta, Demetrio. *Canal Zone*. Santiago de Chile, Editorial Ercilla, 1935.
- Alfaro, Ricardo J., et al. “*Primeras gestiones del Dr. Ricardo J. Alfaro, para la creación de la Academia*”. *Boletín de la Academia Panameña de la Lengua* 5 (3ª época, 1970): 11-15.
- Brice-Laporte, Roy Simon. “Jamaican Contribution to the Construction of the Panama Canal: A Circum-Caribbean Overview”. *West Indian Participation in the Construction of the Panama Canal* (Publication of the Proceedings of Symposium held at the University of the West Indies Mona). Jamaica: Latin-American Caribbean Centre (LACC), 2000. 13-25.
- Buckley “Busch”, Francisco. *La música Salsa en Panamá y algo más*. Panamá: Editorial Universitaria Carlos Manuel Gasteazoro, 2004.
- Chiriboga, Vilma. “Transformación de la Mentalidad Urbana.: 1880-1890”. *Historia General de Panamá (El Siglo XIX). Volumen 2*. Ed. Alfredo Castillero Calvo. Panamá: Comité Nacional del Centenario de la República, 2004. 271-291
- De Lisser, Herbert G. *Susan Proudleigh*. London: Methuen & Co., 1915.
- Ette, Ottmar. *Alexander von Humboldt und das unvollendete Projekt einer anderen Moderne*. Weilerwist: Velbrück Wissenschaft, 2002.
- Ette, Ottmar. *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2001.
- Fábrega, José Isaac. *Crisol*. Ed. Aristides Martínez Ortega. Panama: Edición Conmemorativa Centenario de la República de Panamá /Asamblea Legislativa (1903-2003), 2002 (primera edición 1936).
- Figuroa Navarro, Alfredo. “El departamento colombiano de Panamá a fines del siglo XIX e inicios de la vigésima centuria”. *Colombia y Panamá: la metamorfosis de la nación en el siglo XX*. Eds. Heraclio Bonilla y Gustavo Montañez. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004. 93-124.
- Figuroa Navarro, Alfredo. *Dominio y Sociedad en el Panamá Colombiano*. Panamá: Impresora Panamá, 1978.
- Franco, Jean. *The decline and fall of the lettered City*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 2002.

- Franco, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. México: Editorial Grijalbo, 1985.
- Garay, Narciso. *Tradiciones y cantares de Panamá (ensayos folklóricos)*. Panamá: Autoridad del Canal de Panamá / Biblioteca de la Nacionalidad, 1999 (primera edición 1930)
- Gewecke, Frauke. “La heterogeneidad como rasgo fundamental de la modernidad y del Modernismo hispanoamericanos”. *La Modernidad Revis(it)ada. Literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX*. Eds. Inke Gunia, Katharina Niemeyer, Sabine Schlickers y Hans Paschen. Berlín: Tranvía, 2000. 169-182.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic (Modernity and Double Consciousness)*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1993.
- Gunia, Inke, Katharina Niemeyer, Sabine Schlickers y Hans Paschen, eds. *La Modernidad Revis(it)ada. Literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX*. Berlín: Tranvía, 2000.
- Grant Still, William. *Danzas de Panamá (based on panamanian folk themes collected by Elisabeth Waldo)*. New York: Hern Music Publishing Company, 1953.
- Grinberg Pla, Valeria. “Reflexiones sobre distintos modelos de intercambio simbólico entre la cultura afrocaribeña y la cultura hispánica en el caribe costarricense. Respuestas de un calypsonian de Cahuita”. *Intercambio 5* (2007): 205-229.
- Grinberg Pla, Valeria, y Werner Mackenbach. “Representación política y estética en crisis: el proyecto de la nación mestiza en la narrativa bananera y canalera centroamericana”. *Tensiones de la modernidad: Del modernismo al realismo. Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas – II*. Eds. Valeria Grinberg Pla y Ricardo Roque Baldovinos. Guatemala: F&G Editores (en prensa).
- Guerrón-Montero, Carla. “Can’t Beat Me Own Drum in me Own Native Land: Calypso Music and Tourism in the Panamanian Atlantic Coast”. *Antropological Quarterly 79.4* (2006): 633-663.
- Hall, Stuart. *Critical Dialogues in Cultural Studies*. London and New York: Routledge, 1996.
- Hall, Stuart. “Cultural Identity and Diaspora”. *Identity and Difference*. Ed. Kathryn Woodward. London: Sage Publication, 1997. 51-58.
- Herrera, Darío. *Lejanías*. Prólogo de Rodrigo Miró. Perú: Imprenta Amauta, 1970.
- Ingram Jaén, Jaime. “Apuntes para una historia de la música en Panamá (1903-2003)”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos 7* (noviembre-diciembre 2003). <<http://collaborations.denison.edu/istmo/n07/articulos/apuntes.html>>.
- Isaza Calderón, Baltasar. *Estudios Literarios*. Panamá: Imprenta la Academia, 1967.

- Johnson, Paul Christopher. *Diaspora Conversions (Black Carib Religion and the Recovery of Africa)*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2007.
- Jurado, Ramón H. *Itinerario y rumbo de la novela panameña (tres ensayos)* Panamá: Cultural Panameña, S.A., 1978.
- Korsi, Demetrio. *Escenas de la Vida Tropical*. Ed. Arístides Martínez Ortega. Panamá: Edición Conmemorativa Centenario de la República de Panamá / Asamblea Legislativa (1903-2003), 2002 (primera edición 1934).
- Laurenza, Roque Javier. *Los poetas de la generación republicana*. Panamá: Ediciones del grupo "Pasaje", 1933.
- Maloney, Gerardo. *Para recordar a Lord Cobra*. Vídeo documental dirigido y ejecutado por Gerardo Malony en formato Betacam. Panamá. Producción GECU (Grupo Experimental de Cine Universitario), 2000.
- Maloney, Gerardo. *Tambo Jazz (a history of panamanian jazz)*. Vídeo documental en formato U-matic. Panamá: Producción GECU (Grupo Experimental de Cine Universitario), 1993.
- Maloney, Gerardo. *Calypso (a history of Calypso en Panamá)*. Vídeo documental en formato U-matic. Panamá: Producción GECU (Grupo Experimental de Cine Universitario), 1992.
- Malta Aguilera, Demetrio. *Canal Zone*. Tabasco, México: Editorial Joaquín Mortiz, 1977 (primera edición 1935 por Ercilla, Santiago de Chile).
- Mendonça Telles, Gilberto, y Klaus Müller Bergh. *Vanguardia Latinoamericana (historia, crítica y documentos)*. Frankfurt am Main: Iberoamericana, 2000.
- Miró, Ricardo. *Noches de Babel*. Novela publicada en 1913 por entregas en el Diario de Panamá. Prólogo de Alfredo Figueroa Navarro. Panamá: Edición Conmemorativa Centenario de la República de Panamá / Asamblea legislativa (1903-2003), 2002.
- Miró, Rodrigo. *La literatura panameña (origen y proceso)*. San José, Costa Rica: Imprenta Trejos Hermanos, 1972.
- Nwankwo, Ifeoma Kiddoe. *Black Cosmopolitanism (racial consciousness and transnational identity in the nineteenth-century Americas)*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005.
- Parascandola, Louis J. *Winds can wake up the dead. An Eric Walrond reader*. Detroit: Wayne State University Press Detroit, 2002.
- Porras, Hernan. *Papel histórico de los grupos humanos de Panamá*. Panamá: Editorial Portobelo, 1987 (primera edición 1953).

- Pulido Ritter, Luis. "Joaquín Beleño: el fracaso del proyecto democrático de la modernidad. ¿El fascismo neocolonial?" *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 11 (julio-diciembre 2005)
< <http://collaborations.denison.edu/istmo/n11/articulos/joaquin.html> >.
- Puri, Shalini. *Marginal Migrations (The Circulation of Cultures within the Caribbean)*. Malaysia: Macmillan Caribbean, 2007 (primera edición 2003).
- Ramchand, Kenneth. *An introduction to the study of West Indian Literature*. Sunbury-on-Thames : Nelson Caribbean, 1976.
- Rohlehr, Gordon. *A Scuffling of Islands (Essays on Calypso)*. San Juan, Trinidad: Lexicon Trinidad, 2004.
- Rubio, Ángel. *La Ciudad de Panamá*. Panamá: Autoridad del Canal de Panamá / Biblioteca de la Nacionalidad, 1999 (primera edición 1950).
- Sinán, Rogelio. *Plenilunio*. Panamá: Biblioteca de la Nacionalidad / Autoridad del Canal de Panamá, 1999 (primera publicación 1947).
- Sinán, Rogelio. "Rutas de la novela panameña". *Revista Lotería* 23 (1957): 103-110.
- Szok, Peter. "La patria es el recuerdo" (hispanophile nationalism in early twentieth-century Panama 1903-1941)". *The Journal of Caribbean History* 31:182 (1997): 148-184.
- Valdés, Ignacio de Jesús. *Cuentos panameños de la ciudad y el campo*. Panamá: Edición Conmemorativa del Centenario de la República, 2003.
- Vásquez, Juan Materno. *Investigaciones sobre la naturaleza del ser panameño (una teoría de la nacionalidad panameña)*. Panamá, República de Panamá: Ediciones Olga Elena, 1981.
- Walrond, Eric. *Tropic Death*. New York: Collier Books, 1954 (primera edición 1926).
- Wilson, Carlos Guillermo. *Aspectos de la prosa narrativa panameña*. Tesis de doctorado. Los Angeles: University of California, 1975.
- Woodward, Kathryn. *Identity and Difference*. London: Sage Publication, 1997.
- Zárate, Manuel F. "Senderos y cumbres de los festivales folklóricos en Panamá". *Revista Lotería* 78 (II época, 1962): 19-24.