

# Los jeques del jazz en las fiestas por 25 centavos: Panamá y Harlem como cruces de caminos caribeños, circa 1910-1940



Lara Putnam<sup>1\*</sup>

Traducción de Martina Altalef

Revisión: Magdalena Candiotti

lep12@pitt.edu

Fecha de recepción: 16/06/2021. Fecha de aceptación: 16/12/2021

## Resumen

Harlem y Panamá fueron, a comienzos del siglo XX, encrucijadas del Caribe. Este ensayo rastrea los ecos musicales de esos entrecruzamientos y sostiene que los antillanos británicos tuvieron un papel central, pero con frecuencia no reconocido, en los intercambios que impulsaron la innovación cultural negra en las metrópolis del período de entreguerras. Cientos de miles de habitantes de las Antillas británicas llegaron al Panamá a comienzos del siglo XX, o pasaron por él, creando un espacio pancaribeño donde resonaron los ritmos del son, el tango, el mento, la cumbia y el ragtime. Muchos de esos migrantes continuaron sus viajes desde allí. Las vidas de artistas que nacieron en Panamá y vivieron en Nueva York como Vernon Andrade, Luis Russell, Teófilo Alfonso “Panamá Al” Brown y Estelle Bernier demuestran cómo anglo-antillanos británicos formados en las fronteras del Gran Caribe también traspasaron los confines hacia y al interior de Nueva York. Multilingües y multiculturales, se movieron con facilidad entre los puertorriqueños y otros hispanoparlantes del “Barrio Latino” de Harlem y así contribuyeron a circular ritmos y estilos del Caribe español entre el público afroestadounidense que los escuchaba y bailaba. Puestas en diálogo, las historias de los salones de baile de la clase trabajadora de Panamá en la década de 1920 y las de los contactos latinos de los artistas antillanos británicos en Nueva York muestran circuitos tropicales de la música y del baile que no suelen reconocerse como parte de la Era del Jazz metropolitano.

■ Palabras clave: Harlem, Panamá, jazz, música, Gran Caribe, raza

## Jazzing Sheiks at the 25 Cent Bram: Panama and Harlem as Caribbean Crossroads, circa 1910-1940

<sup>1\*</sup> Lara Putnam es profesora de la University of Pittsburgh, EE. UU. Es autora de *Radical Moves: Caribbean Migrants and the Politics of Race in the Jazz Age* (2013), *The Company They Kept: Migrants and the Politics of Gender in Caribbean Costa Rica, 1879-1960* (2002) y más de dos decenas de artículos y capítulos de libros.

## Abstract

Both Harlem and Panama were, in the early twentieth century, crossroads of the Caribbean. This essay traces the musical echoes of that fact, arguing that British West Indians had a central but often unrecognized role in the exchanges driving Black cultural innovation in the interwar metropolises. Hundreds of thousands of British West Indians came to and through Panama at the start of the twentieth century, creating a Pan—Caribbean space where the rhythms of son, tango, mento, cumbia, and ragtime rang out. From there many would travel onward. The lives of Panama—born, New York—based performers like Vernon Andrade, Luis Russell, Teófilo Alfonso “Panama Al” Brown, and Estelle Bernier show how British West Indians shaped by the Greater Caribbean’s borderlands crossed boundaries within New York as well. Multilingual and multicultural, they moved easily within Harlem’s “Latin Quarter” of Puerto Ricans and other Spanish—speakers, helping to bring rhythms and styles from the Hispanic Caribbean to the Afro—American listening and dancing public. Stories of the working—class dance halls of 1920s Panama and of the Latin connections of British Caribbean performers in New York together point to tropical circuits of music and moves rarely recognized as part of the metropolitan Jazz Age.

■ Keywords: Harlem, Panama, Jazz, Music, Greater Caribbean, Race

Panamá a comienzos del siglo XX fue la encrucijada del Caribe; para la década de 1920, lo mismo puede decirse de Harlem. En ambos casos, los antillanos británicos eran la gran mayoría de las personas nacidas en el extranjero en comunidades que estaban siendo transformadas por la migración. Los más de cuarenta mil anglos antillanos en Panamá en 1915 comprendían un quinto de la población de la ciudad de Panamá y casi la mitad de la población de Colón. Los más de cincuenta mil anglos antillanos en Nueva York en 1925 representaban un cuarto de la población de Harlem. Las historias de estas comunidades estaban interconectadas y formaban parte de un conjunto mayor. Un circuito migratorio de la clase trabajadora impulsado por la búsqueda de empleo conectó las colonias de las Antillas británicas con islas y zonas periféricas hispanohablantes, así como con metrópolis norteamericanas en el período de entreguerras. Ese circuito fue un vector crucial de los contactos durante la explosión de la innovación musical afrodescendiente en toda la región.<sup>2</sup>

Desde 1904 hasta 1914 la construcción del Canal de Panamá atrajo a cientos de miles de jamaíquinos, barbadenses, martiniquenses, granadinos e inmigrantes de otras islas del Caribe, y así se creó un espacio pancaribeño donde los ritmos del son, el tango, el *mento*, la cumbia y el *ragtime* animaban los salones de baile, los bares y las esquinas. Panamá se convirtió en una primera parada fundamental en las trayectorias de los peregrinos que terminaban en Cuba, en Harlem o más allá. Era un terreno de encuentros para migrantes de islas remotas y un núcleo crítico para la difusión hemisférica de una cultura popular internacional.<sup>3</sup>

Esta mezcla, que resultó tan productiva, también ha tendido a enmascarar retroactivamente la importancia de estos movimientos masivos de poblaciones y sus

<sup>2</sup> Un comentario sobre las fuentes de este trabajo: los periódicos Pittsburgh Courier, New York New Amsterdam News, Baltimore Afro-American y Chicago Defender fueron consultados de manera online a través de ProQuest Historical Newspapers. Daily Gleaner de Kingston fue consultado de manera online a través de NewspaperArchive.com. Panama American y Panama Tribune fueron consultados a través de páginas escaneadas en microfilms de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. Limón Searchlight fue consultado a través de los microfilms del Archivo Nacional de Costa Rica en San José, Costa Rica. Los registros nominales, incluyendo las listas de entradas de pasajeros, los registros censales y las solicitudes de naturalización fueron consultados a través de Ancestry.com.

<sup>3</sup> Cuba era otro cruce de caminos fundamental. Ver: Allen, 2012: 51-65; Hutton, 2006: 155-182.

contribuciones culturales. Al tiempo que los antillanos británicos marcaban su impronta, se mezclaban y la diluían: eran vistos como nativos (afro panameños o afro estadounidenses) o agrupados con otros extranjeros (latinoamericanos en Nueva York). Esto fue especialmente cierto para aquellos que se convirtieron en grandes artistas. En ese momento histórico, pareciera que el peso de la identificación racial de los géneros musicales hizo que otros elementos de origen fueran menos inteligibles: las raíces isleñas de los artistas negros angloparlantes se borraban. En la última década los historiadores del jazz, el danzón, el calipso, el son, la rumba y otras tradiciones musicales han asumido el desafío de rastrear las rutas supranacionales—los registros de circulación, las giras de los artistas— que contribuyeron al desarrollo interactivo de géneros musicales y de danza desde México hasta La Habana y desde Río de Janeiro hasta París. Sin embargo, la migración trabajadora de las Antillas británicas raramente ha figurado como una pieza central de este rompecabezas.<sup>4</sup>

Una excepción fue el comentario de John Storm Roberts en *The Latin Tinge*<sup>5</sup> sobre la inmigración “anglo panameña” como un conducto posible de las interacciones entre “jazz y latinos” que merecía ser investigado. Veinte años más tarde, el autor se lamentaba de la persistente ausencia de investigaciones sobre el tema, razón por la cual se veía nuevamente forzado a omitir su consideración (Roberts, 1979, 1999). Este artículo procura remediar esa ausencia, al reconstruir el contexto sociocultural en el que estos artistas y sus públicos vivieron y escucharon, crearon y bailaron, con la doble intención de inspirar y dar sostén a futuras investigaciones musicológicas dentro de los nuevos estudios transnacionales del jazz.

Se proponen así dos argumentos centrales. En primer lugar, que nuestra asociación de las islas británicas con determinados géneros—en particular, el calipso— ha servido para enmascarar la profunda participación de los artistas de las Antillas británicas y sus audiencias en las ofertas musicales del Gran Caribe de habla hispana, desde los *pasillos* de Venezuela hasta el *son* cubano y más allá. A lo largo del siglo XIX comercio, conflicto y ambición se sumaron para crear subcircuitos migratorios perdurables al interior del Gran Caribe: uno conectaba Jamaica, Haití, Cuba y Nueva Orleans en el Caribe occidental y el otro enlazaba Venezuela, Trinidad, las Antillas francesas y Barbados al este. Cada nexo alimentó un rico panorama de estilos y prácticas musicales mutuamente conocidas y apreciadas.<sup>6</sup> Los migrantes que llegaban a estos centros cosmopolitas *ya eran* cosmopolitas en términos musicales, un rasgo que los convirtió de inmediato en agentes de diálogos interculturales. En segundo lugar, los artistas de las Antillas británicas y sus públicos siempre fueron conscientes de las políticas raciales internacionales con las que sus músicas se intersectaban, por lo que la innovación musical fue tanto una fuente de orgullo colectivo como un blanco de vigilancia interna. Los artistas exitosos solían provenir de familias de clase media que podían brindarles una educación formal que incluía la formación musical y eran los beneficiarios de ese orgullo colectivo. Por su parte, los jóvenes de clase trabajadora

4 Por ejemplo, “Of Mambo Kings and Songs of Love: Dance Music in Havana and New York from the 1930s to the 1950s” (Waxer, 1994) y Danzón: Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance (Madrid & Moore, 2013). Un intento preliminar de colocar la migración de las Antillas británicas en la historia regional de intercambios musicales puede encontrarse en el capítulo 5 de *Radical Moves: Caribbean Migrants and the Politics of Race in the Jazz Age* (Putnam, 2013b).

5 NR (Nota de la revisión). La autora se refiere a *The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United States* (NY, Oxford University Press, 1979).

6 El panorama más nítido trazado hasta el momento se encuentra en *Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae* (Manuel, Bilby & Largey, 2012). Sobre Nueva Orleans como punto de cruce vital ver, entre muchos otros, “The Clave of Jazz: A Caribbean Contribution to the Rhythmic Foundation of an African-American Music” (Washburne, 1997) y *Latin Jazz: The First of the Fusions, 1880s to Today* (Roberts, 1999). Sobre la extensa historia de mezcla y absorción en los márgenes del Caribe, ver “Borderlands and Border-Crossers: Migrants and Boundaries in the Greater Caribbean, 1840–1940” (Putnam, 2014a).

que inventaban nuevos pasos de baile para esas creaciones musicales solían ser las víctimas de esa vigilancia interna.

Aunque las repercusiones se extendían por toda la región, estas dinámicas solo pueden visualizarse mediante una reconstrucción a nivel micro. Aquí, las rastreo a través de la reconstrucción de cuatro vidas: Vernon Andrade, nacido en Jamaica y criado en Panamá, trabajó en un barco bananero en su camino a Nueva York donde lideró la banda oficial del *Renaissance Ballroom* de Harlem durante treinta años; Luis Russell, nacido en Bocas del Toro, una zona de plantaciones de bananas de Panamá, migró a Nueva Orleans a los 17 años y se convirtió en el líder de la banda de Louis Armstrong en la década de 1930; y Teófilo Alfonso “Panamá Al” Brown, que alcanzó la fama en Nueva York y París como boxeador mientras invertía su dinero en lo que más amaba: bailar tap y ser el líder de su propia banda. El cuarto retrato biográfico es el de la bailarina y comedianta Estelle Bernier, cuyas identificaciones cambiantes revelan los múltiples entrecruzamientos que dieron forma al “tono latino” de Harlem en la era del jazz. Juntas, estas cuatro vidas demuestran cómo los antillanos británicos desde las fronteras cultural y lingüísticamente mixtas del Gran Caribe llegaron a ser conectores clave para el “Barrio Latino” de Harlem y ayudaron a presentar nuevos ritmos y estilos al público afroestadounidense que los escuchaba y bailaba.

El auge del racismo externo intensificó el orgullo, pero también la vigilancia. A pesar de que los líderes de las comunidades antillanas británicas en Panamá apreciaban el reconocimiento global que el jazz les traía a los artistas negros por todas partes, también se preocupaban por el futuro de su raza. En particular, la pasión de los jóvenes negros por los salones de baile en Colón y en la ciudad de Panamá avivaba los temores de esos líderes. Los miembros de la respetable clase media antillana en el istmo se horrorizaban con el lenguaje, la sensualidad, los ritmos y los pasos de baile que tenían lugar en esos salones. En 1926 y 1927, Sidney Young usó las páginas del periódico que editaba para encender la alarma sobre los peligros de las reuniones en los salones de baile baratos: las “fiestas [brams]<sup>7</sup> por veinticinco centavos” – aseguraba – estaban llevando a la juventud a la perdición. Sin embargo, esta cruzada despertó un debate, ya que algunos miembros de la comunidad escribieron respuestas en defensa de los músicos, de la juventud y del jazz.

En su estudio sobre el danzón, Madrid & Moore (2013) subrayaron la importancia que tienen las “interacciones sostenidas al interior de regiones que no suelen pensarse como áreas interrelacionadas” para moldear la innovación y la creación de géneros musicales. Las historias sobre la cultura de los salones de baile de la clase trabajadora en Panamá en la década de 1920, al igual que las historias sobre las conexiones latinas entre artistas anglo caribeños en Nueva York, reflejan justamente ese tipo de interacciones continuas. Harlem, por supuesto, es mencionado de forma rutinaria en los relatos de la historia del jazz. Panamá rara vez es siquiera mencionada en esa narrativa. Pero cuando observamos a Harlem y a Panamá en el período de entreguerras como espacios del encuentro caribeño —y exploramos los modos en que estuvieron conectados entre sí por los movimientos de personas e ideas, grabaciones y talentos— descubrimos que la formación del jazz y los debates sobre él fueron internacionales desde sus inicios.

---

<sup>7</sup> Término trinitense.

## Un mundo musical en movimiento

La ubicación privilegiada de Panamá entre dos océanos atrajo persistentemente a viajeros y, con ellos, a personas que procuraban trabajar en la economía del transporte. La construcción de las vías ferroviarias de Panamá en 1850 llevó a miles de jamaíquinos hacia el istmo. Los esfuerzos franceses por construir un canal en la década de 1870 volvieron a atraer a miles de jamaíquinos junto a una cantidad semejante de migrantes de las islas francesas de Guadalupe y Martinica. El proyecto del canal dirigido por el gobierno de los Estados Unidos luego de 1903 superó por mucho estos flujos previos. Alrededor de veinte mil barbadenses fueron reclutados por la *Isthmian Canal Commission* [Comisión del Canal del Istmo] (ICC, por sus siglas en inglés) que los contrató para que trabajaran en la construcción, al igual que a otros tres mil antillanos británicos, siete mil quinientos antillanos franceses, más de ocho mil españoles, dos mil italianos, dos mil hispanoamericanos, y tal vez unos quince mil hombres de los Estados Unidos (Jaén-Suárez, 1979; Greene, 2009).

Estos números quedan cortos en comparación con la cantidad de migrantes del Gran Caribe que llegaron de manera autónoma buscando trabajo en el boom de la economía de servicios creada por la construcción del canal. En total, más de ciento sesenta mil antillanos británicos viajaron al istmo durante el boom, y no más de un octavo de ellos tenían contrato directo con la ICC. Cerca de la mitad de ese total provenía de Jamaica, tal vez un tercio de Barbados y el resto llegaba en cantidades menores de distintos lugares de la región (Richardson, 1992). En 1912, la Zona del Canal -con diez millas de ancho y cincuenta millas de largo- y era el hogar de doce mil migrantes nacidos en Jamaica, diez mil en Barbados, seis mil en Panamá (algunos de ellos eran hijos de olas migratorias anteriores de las Antillas británicas), dos mil de Martinica, mil de Santa Lucía y Granada respectivamente, y pequeñas cantidades de otra decena de islas y colonias circundantes (Censo US-ICC, 1912: 40-41).<sup>8</sup>

Al mismo tiempo, grandes cantidades de inmigrantes vivían por fuera de la Zona del Canal en la República de Panamá, ya que solo los empleados de la ICC —y entre ellos solo los hombres célibes que estuvieran dispuestos a vivir en las barracas para solteros, y los hombres casados con sus esposas legítimas— podían residir en la Zona. Este criterio excluía a muchas personas. La segregación estricta -establecida por el gobierno de los EE. UU. en la Zona en base a las leyes de Jim Crow- expulsaba a quienes se negaban a vivir bajo estos parámetros. Los barrios de clase trabajadora de Panamá y Colón en la República de Panamá incluían barrios enteros de casas de pensión habitadas principalmente por antillanos británicos, aunque también eran el hogar de panameños e inmigrantes de Colombia, las Antillas francesas y de América Central. La gran mayoría de las mujeres caribeñas que migraron a Panamá en esos años —que fueron miles— se instalaron en las ciudades portuarias.

Winifred James, que visitó la zona en 1912, observó que la economía de servicios y del placer en Colón cobraba vida cada noche cuando el calor diurno se aplacaba:

Del otro lado del camino, en una pequeña plaza con palmeras y crotones las personas tomaban aire y escuchaban la banda. Bajo los balcones, las tiendas seguían abiertas, y las multitudes se amuchaban arriba y abajo, adentro y afuera. Las mujeres se paraban sobre el pavimento y vendían billetes de lotería, y los hombres se reunían entre sí en grupos para conversar sobre las novedades del día [...] Los hombres entraban y salían de los bares alegremente iluminados a través del vaivén de las portezuelas. El sueño llegaba tarde a este pequeño y caluroso pueblo cuando cinco barcos turistas reposaban en el muelle. (James, 1913)

<sup>8</sup> Censo de la ICC sobre la población de la Zona del Canal.

Herbert G. de Lisser, editor jamaiquino, visitó Panamá en la misma época y ambientó allí su novela *Susan Proudleigh* (1915). Al observar las noches en las calles de Colón a través de los ojos de su heroína, una joven jamaquina independiente, de Lisser capturó una mayor variedad de actividades:

En una esquina, un hombre de Jamaica que se había designado a sí mismo como predicador se levantaba ante una pequeña congregación y le hablaba sobre los errores que cometían, pero sus comportamientos no eran diferentes a los de su audiencia en ningún aspecto esencial. Del otro lado del edificio había un carrusel que daba giros animados repleto de clientes. Cruzando la calle, en el segundo piso de una casa de pensión de estructura alta, se llevaba a cabo un baile y los invitados daban pasos al son de una banda execrable. (De Lisser, 1915)

Lo que era execrable para un hombre podía resultar irresistible para otro. Los cuentos de Eric Walrond -nacido en la Guayana británica, hijo de una madre barbadense y criado en los callejones políglotas de Colón- capturan el paisaje sonoro de esa ciudad en pleno crecimiento con una mirada más simpática hacia la oferta musical. En los salones de baile y los burdeles, los marineros que se encontraban de licencia bailaban: “el tango argentino, el merengue, el ‘chingui chingui’, el ‘desliz pasional<sup>9</sup>’, mientras que en las terrazas de las pensiones de los trabajadores las mujeres se arremolinaban con la ‘coombia de lugares de las islas criollas’ y ‘las chicas jamaquinas [...] se estremecían al ritmo del mento. (Walrond, 1926)

En cafés sobre la calle Cash, “los negros de Santa Lucía y Martinica” tomaban tragos y bailaban “cuadrillas, *lanciers* y *calidonias*” al son de instrumentos traídos de sus tierras natales: “flautas, gojes, banyos, parches de cabra, metales, armónicas”; se escuchaba el “sonido sibilante” de una cuchara contra un raspador (Walrond, 1926). Estos fueron los años en los que la caribeña Colón “tuvo dinero para gastar y lo gastó con libertad” (De Lisser, 1915).

A medida en que la construcción del Canal se acercó a su fin, la disponibilidad de dinero le cedió el paso a la escasez de empleo y a un tiempo de vacas flacas. Muchos de los que habían llegado ahora se mudaban buscando nuevas oportunidades en el siguiente mercado en auge: por ejemplo, los campos azucareros y los puertos de Cuba, ya que los precios del azúcar alcanzaban picos sin precedentes al inicio de la Gran Guerra. Decenas de miles de jamaquinos entraron a Cuba en cada cosecha entre 1919 y 1921, junto a miles que llegaron desde otros lugares del Caribe, siendo Panamá un punto de origen destacado (Giovannetti, 2001; Charlton, 2005).

Mientras tanto, los veteranos del apogeo del Canal y sus amigos y relaciones estaban transformando lo que había sido un pequeño flujo migratorio hacia los Estados Unidos en una rauda catarata. En 1924, se sancionó la ley de inmigración en los Estados Unidos conocida como *Johnson-Reed Act* y se detuvo la entrada de nuevos migrantes de las colonias caribeñas. Durante la década anterior habían llegado unos setenta y cinco mil inmigrantes caribeños, y más de la mitad eran mujeres. Ya en 1920, un quinto de la población negra de Manhattan y Brooklyn había nacido en el extranjero. Una década más tarde, cerca de cincuenta y cinco mil migrantes antillanos británicos vivían en Nueva York y formaban una comunidad de aproximadamente cien mil personas, incluyendo a los niños nacidos en la ciudad. Cerca de tres cuartos vivían en Harlem y un quinto, en Brooklyn. Junto a ellos, cuarenta y seis mil inmigrantes puertorriqueños (tal vez unos dos tercios de ellos vivían en “El Barrio”, en el cuadrante sudeste de Harlem) y cinco mil provenientes de las Islas Vírgenes de los Estados Unidos. Cada uno de estos grupos tenía un estatus colonial- interno complejo:

9 NR: El “passion glide” era el café más cosmopolita del distrito. (Putnam, 2016: 159)

ya eran ciudadanos al llegar, pero sin embargo enfrentaban múltiples obstáculos para pertenecer. Alrededor de cinco mil cubanos y un número mucho más bajo de personas de Haití, Guadalupe, Martinica y República Dominicana completaban la población caribeña de Nueva York alrededor de 1930 (Sánchez Korrol, 1994; Putnam, 2013).

## Los hijos panameños sobre el escenario metropolitano: Andrade, Russell y Brown

Fueron estos migrantes quienes hicieron de Harlem un lugar tan extraordinariamente cosmopolita, y fue la efervescencia cultural del Harlem de entreguerras la que tanto se entrelazó con la historia del jazz. Por ese motivo, es sorprendente que los relatos canónicos de la explosión de las “Big Band” en Nueva York en las décadas de 1920 y 1930 y del auge de la música afrolatinoamericana de las décadas de 1930 y 1940 no hagan referencia a estas grandes corrientes migratorias de las Antillas. Mientras se suele atribuir el *swing* de las *big band* a los compositores y artistas afroestadounidenses, y la rumba se suele asociar a los afrocubanos, ningún otro recién llegado a Gotham parece importante para este relato.<sup>10</sup> Sin embargo, si comenzamos con la época de la construcción del Canal de Panamá como encrucijada del Caribe y rastreamos los desarrollos desde ese punto hacia el exterior, podemos ver cómo las corrientes migratorias circumcaribeñas alimentaron la creatividad de la Era del jazz en Harlem. También podemos ver que la herencia misma de la mezcla cultural que fue tan productiva en términos musicales tendió a borrar sus propias huellas. En otro lugar, he subrayado la importancia de la música caribeña escuchada y bailada en espacios públicos de Harlem para la formación de la música de la época (Putnam, 2013). Aquí, en cambio, pondré el foco sobre los creadores de esas músicas.

Vernon Andrade nació en Kingston (Jamaica) en 1892 y se mudó a Panamá junto a su familia durante la construcción del Canal. En 1920, a los 28 años, trabajó para viajar desde Panamá hasta Nueva York en un bote bananero, consiguió un empleo estable (algunos dicen que, como violinista, otros que tocó el bajo o la guitarra) en la banda de Deacon Johnson y en cinco años ya lideraba la banda local del *Renaissance Casino Ballroom*. El “Renny” engalanaba la Avenida 7.<sup>a</sup> entre las calles 137.<sup>a</sup> y 138.<sup>a</sup> y era el epicentro del mundo cívico liderado por personas negras de Harlem; su elegante salón de baile morisco era alquilado cada noche por las agrupaciones que proliferaban en Harlem para sus galas y eventos de beneficencia. El baile de la *American Negro Labor Conference* [Conferencia de los Trabajadores Negros de EE. UU.] de 1929 fue típico en su fusión de activismo y entretenimiento. Según prometían los anuncios, la banda de Andrade tocaría “algo del más extraño jazz que pueda hacerse en Harlem” para “líderes raciales destacados, escritores famosos y funcionarios de las organizaciones solidarias”, y “las *flappers*<sup>11</sup> y las damas de Harlem tendrán la oportunidad de bailar con hombres conocidos en los círculos negros y de trabajadores” (*New York Amsterdam News*, 2 de enero de 1929: 7). La orquesta de Andrade también tocaba en otros espacios. Por ejemplo, tocó junto a la banda Santo Domingo Serenaders en el Alhambra Ballroom para el baile debut del Istmica Club, cuyos miembros fundadores eran “todos nativos de Panamá” -angloparlantes y de origen antillano, a juzgar por los nombres de la lista. (*Chicago Defender*, 14 de noviembre de 1931: 13).

<sup>10</sup> Para una contribución fundamental que se concentra en los nexos entre Harlem y el Caribe que dieron forma al calipso y otros géneros identificados como antillanos británicos en este período, ver “West Indies Blues, An Historical Overview 1920s-1950s: Blues and Music from the English-speaking West Indies” (Cowley, 2006).

<sup>11</sup> NR.: Las *flappers* eran una subcultura de jóvenes de los años 20 que llevaban faldas cortas para la época, se peinaban, escuchaban jazz y hacían alarde de su desdén por lo que entonces se consideraba un comportamiento aceptable.

Inmerso en el torbellino de los eventos nocturnos a los que solo se podía asistir por invitación, Vernon Andrade era menos visible para los aficionados del jazz de los barrios del centro que los líderes de bandas que tocaban en el Cotton Club (exclusivo para personas blancas) ubicado unas pocas cuadras al norte, o en el Savoy Ballroom, abierto al público de todos los colores, que se encontraba a mitad de camino. Sin embargo, los músicos y bailarines recuerdan las “batallas de bandas” de la época, en las que la orquesta de Andrade se enfrentaba a las lideradas por Jimmie Lunceford, Fletcher Henderson, Chick Webb y otros, compitiendo por ver quién lograba provocar en los bailarines el frenesí “más candente”. Entre los músicos de Andrade había muchos antillanos, y su repertorio abarcaba desde los últimos *hits* del *swing* y la rumba, hasta *foxtrots* y vales preferidos por la generación anterior, e incluía canciones típicas del folclore caribeño como “Sly Mongoose” y “Peanut Vendor” que entraron al canon del jazz estadounidense con arreglos de *swing* durante esos años.<sup>12</sup>

Luis Russell nació una década después que Vernon Andrade y también cumplió un papel en la formación de ese canon. Russell nació en Careening Cay, cerca de Bocas del Toro, en la frontera entre Panamá y Costa Rica, en el seno de una comunidad negra angloparlante de varias generaciones. A comienzos de la década de 1900, las plantaciones de banana en expansión atraían a migrantes y generaban una nueva prosperidad para la región. De adolescente, Russell tocó el piano en la sala de cine mudo de Bocas del Toro (su padre era un reconocido maestro de música y director de escuela) (*Afro-American*, 21 de diciembre de 1963: 11).<sup>13</sup> Luego, la familia ganó la lotería y obtuvo así un capital extra. Al igual que muchos de sus pares, lo invirtieron en la búsqueda de oportunidades en el norte. Russell navegó hasta Nueva Orleans con su madre y su hermana en 1921, declarando que su intención era estudiar en Howard y su hermana en Spellman.<sup>14</sup> Pero Russell tenía otros planes. (Una anécdota cuenta que en realidad llegó a Nueva Orleans por primera vez en 1919, a los 16 años “para tocar en uno de los viejos grupos de Dixieland con King Oliver y que fue enviado de regreso a casa en un barco porque todavía usaba pantalones cortos”).<sup>15</sup> Para mediados de la década de 1920, Russell había seguido a Oliver en su camino hacia el norte y llegó hasta Chicago. Luego partió hacia Nueva York y formó su propia banda en 1928 con la que se ganó un horario fijo en Nest, tocando también en el Savoy, Roseland, Club Harlem y Connie’s Inn.<sup>16</sup>

En 1929, Russell realizó su primera grabación junto a un joven y talentoso trompetista llamado Louis Armstrong, con quien había tocado en Nueva Orleans algunos años antes) (*Afro-American*, 21 de diciembre de 1963: 11). En 1934, Armstrong ocupó un rol fijo al frente del grupo de Russell y pronto se convirtió en el líder, mientras que Russell continuó siendo el director musical y el pianista. La banda tenía una gran influencia en Saratoga Club y grababa temas con frecuencia, incluyendo varias composiciones y arreglos de Russell. Procurando restablecer su propio nombre, el joven abandonó a Armstrong en 1943. Recorrió el país en una gira junto a Joe Louis y pronto volvió a tener un lugar destacado en la escena a fines de la década de 1940. Su hija Catherine se convertiría en una estrella del jazz con derecho propio, pero la historia de las raíces

12 Ver el artículo de Perry (6 de junio de 1931: A8); “Vernon Andrade Dies; Was Jazz Bandleader” (New York Amsterdam News, 19 de febrero de 1966: 28); “Andrade, Vernon” (Putnam, 2016); I Remember: Eighty Years of Black Entertainment, Big Bands, and the Blues (Bernhardt & Harris, 1986); “Renaissance Casino” (Hurwitt, 2004).

13 Sobre Bocas del Toro, ver *Ethnicity at Work: Divided Labor on a Central American Banana Plantation* (Bourgeois, 1989).

14 Ver los registros de pasajeros titulados *New Orleans Passenger Lists (1813–1945)* y *List or Manifest of Alien Passengers, S.S. Atenas, sailing from Cristobal, C.Z., 12 de octubre de 1921*.

15 Ver el artículo “Luis Russell In Spotlight With New Male Singer” (New York Amsterdam News, 14 de septiembre de 1946).

16 El grupo incluía a talentos como Henry “Red” Allen (trompeta); Albert Nicholas (clarinete); George “Pops” Foster (bajo); J.C. Higginbotham (trombón); Joe Garland (saxo) y Paul Barbarin (batería).

circumcaribeñas de la familia —y la intensa ola de intercambio intercultural de la que formaba parte— ha sido borrada en gran medida de la memoria pública.

Alfonso Teófilo Brown, contemporáneo de Luis Russell, viajó incluso más lejos desde su tierra natal. Nacido en Colón en 1905, era hijo de padre afroamericano y madre panameña. Brown administró su propio bar nocturno en París en la década de 1930 donde lideraba la banda, bailaba tap, tocaba la batería y ocasionalmente cantaba. Estas eran actividades ajenas a la verdadera causa de la fama de Brown: su destreza en el boxeo. Llegó a Nueva York desde Panamá a los 16 años, se “hizo amigos fácilmente cerca del sector latinoamericano de Harlem”, tal como recordó más tarde, “y cuando comenzó a trabajar como boxeador profesional, tenía su público que lo alentaba” (Burley, 20 de mayo de 1939).<sup>17</sup> Brown obtuvo el título mundial en peso gallo entre 1929 y 1935, lo defendió en decenas de peleas a lo largo de toda Europa y recuperó brevemente la corona en 1937. Pero su verdadero amor durante esos mismos años fue el jazz. Dan Burley, un famoso periodista negro (y virtuoso pianista de *boogie-woogie*), entrevistó a Brown en Harlem en 1939 y lo describió como un “devoto del jazz [...] como la mayoría” de los boxeadores profesionales. Las pasiones musicales de Al tenían un terreno más fértil para crecer que las de la mayoría, de todos modos, “porque había aprendido a tocar la batería como Boy Scout en Colón” (Burley, 6 de junio de 1959: 12).

Al igual que otros migrantes de la era panameña, Al se mantuvo en contacto y envió remesas a su madre en Colón.<sup>18</sup> A diferencia de otros, cuando regresó al país fue recibido como héroe nacional por el gobierno panameño. En un pasaje por Panamá en 1929 fue homenajeado con un desfile que incluyó a los Boy Scouts y a bandas militares. Allí recibió un cinturón de campeón con piedras preciosas de manos del mismísimo presidente. Los editores antillanos británicos de *Panamá Tribune*, inmersos en el combate contra el racismo estatal antinegros en auge en Panamá, no pasaron por alto la ironía (Putnam, 2013). Estos periodistas rápidamente recordaron a los “antillanos británicos de Panamá” que Brown era “uno de sus hijos” y resaltaron la pertenencia racial del campeón: era “la estrella brillante de nuestra raza” y elevaba “en las alturas el nombre de la raza negra, que rápidamente se está convirtiendo en un orgullo para sí misma y para el mundo” (L. C., 17 de noviembre de 1929: 4). La cobertura laudatoria que hizo *Panamá Tribune* del grandioso recibimiento oficial incluyó comentarios socarrones al margen para sugerir que Al usó una banda con su nombre durante la visita porque de lo contrario habría pasado desapercibido para los panameños que tenían tanto entusiasmo en celebrarlo. Además, planteaba que “por su color [...] sufre la humillación de ser llamado ‘chombo negro’. Después de toda la gran bienvenida que se le ha brindado, eso sería muy difícil de aceptar, ¿no es cierto?” (Bell, 24 de noviembre de 1929: 9).<sup>19</sup>

Panamá adoptó a Al Brown como hijo “nativo” y ese reconocimiento en efecto apesta a hipocresía en una época en que los niños nacidos allí de padres negros inmigrantes corrían el riesgo de perder de manera retroactiva la ciudadanía panameña.<sup>20</sup> De

17 Dan Burley entrevistó a Brown en New York Amsterdam News, el 20 de mayo de 1939. En esta entrevista, el boxeador afirma que “se aumentaba unos años” al llegar a Nueva York para que los patrocinadores lo tomaran en serio, y esto se refleja en la fecha de nacimiento que declaró en los censos estadounidenses y las planillas de migración. Por lo tanto, la fecha de nacimiento que uso difiere de 1902, que es ampliamente aceptada por los especialistas. Ver también “Boxer Guilty in Dope Case” (*Afro-American*, 11 de enero de 1941: 1).

18 En su entrevista, Dan Burley llama a la madre de Brown con el nombre Esther Dailey, mientras que en otras fuentes se la describe como panameña. Esto parece indicar que era nacida en Panamá y tenía orígenes antillanos británicos (al igual que la madre de Luis Russell), pero no he podido encontrar evidencia que lo confirme definitivamente.

19 Ver “Panama Gives Al Brown Biggest Welcome: Negro Champion Given Tremendous Ovation” (Westerman, 24 de noviembre de 1929: 2, 13).

20 Esta política se hizo efectiva en 1941 (O’Reggio, 2006).

todos modos, el reconocimiento de Brown como el “primer latinoamericano” campeón mundial se reflejaba no solo en la circunstancia fortuita de su lugar de nacimiento sino también en su propio y verdadero enredo cultural. Y esto, a su vez, revela mucho sobre el tipo de crisol cultural que era Panamá, aun cuando la xenofobia oficial de la década de 1920 insistiera en que un golfo profundo separaba a “los inmigrantes antillanos” —o los chombos, en términos más peyorativos— de los “verdaderos” panameños de todas las razas (Alfaro, 1925; Putnam, 2010). Brown aparentemente se sentía como en casa tanto en español como en inglés (y hablaba otras cinco lenguas con bastante fluidez). En Nueva York sus vínculos más cercanos estaban en el Harlem hispano. En efecto, en 1930 compartía un apartamento en el barrio con Kid Chocolate, un peso pluma cubano, y sus dos entrenadores, uno panameño y otro nacido en Nueva York de padre cubano.<sup>21</sup>

Brown descubrió que su educación periférica lo había preparado para trascender las fronteras en Nueva York, y no era el único. Como él, muchos niños antillanos británicos nacidos en Panamá y llegados a Nueva York en este período recuerdan que eran bilingües cuando llegaron. Esto es cierto, por ejemplo, para el escritor de ficción Eric Walrond, la activista laboral Maida Springer, y el psicólogo infantil Kenneth Clark (Richards, 2000; Parascandola, 1998; Putnam, 2016). Y, sin embargo, Springer y Clark pasaron sus vidas adultas identificados como afroestadounidenses; su estatus de inmigrantes dobles —nacidos en una comunidad inmigrante en Panamá de la que, a su vez, emigraron— fue borrado retroactivamente, al igual que la crianza multilingüe y multicultural que ese origen había implicado.

De los tres artistas de la era de los jazz retratados aquí, Vernon Andrade fue generalmente identificado como antillano, Luis Russell como afroestadounidense y Alfonso Teófilo Brown como latinoamericano. Un complejo pasado en común se refractó en varias categorías distintas y simplificadas. Para profundizar en cómo se produjeron esas redefiniciones, incluyendo los pasados con múltiples capas y los vínculos perdurables que conducían su permanencia en el presente, podemos echar un vistazo a la vida de la corista y comediente Estrellita Bernier.

### La gloriosa Estelle Bernier, “señorita hispanoestadounidense”

Estelle Bernier nació en la Zona del Canal de Panamá en 1910 y sus padres fueron trinitenses. Ya en la década de 1920 adornaba el teatro de revista de Harlem como una belleza “hispanoamericana”. La categoría no era incorrecta, pero enmascaraba una historia familiar multigeneracional tan compleja como típica del Caribe oriental. A lo largo del siglo XIX, los movimientos poblacionales habían puesto en contacto a los franceses y a las antiguas islas de ultramar francesas (Dominica, Martinica, Santa Lucía, San Vicente y Granada) con la más grande y próspera Trinidad y el “territorio español” adyacente, Venezuela. En el transcurso del siglo, agitaciones políticas o necesidades económicas rutinariamente llevaron a hombres mujeres desde el este de Venezuela a través de un estrecho de siete millas hasta Trinidad (Breton, 1981; Neptune, 2007). Los orígenes del padre y la madre de Estelle reflejan estas corrientes. Ambos nacieron en Puerto España; la madre de Estelle, Clara, era hija de una pareja venezolana, y su padre Louis era hijo de un “francés” (tal vez europeo, tal vez martiniquense o guadalupense) y una venezolana. Clara tenía apenas 15 años cuando ella y Louis se casaron en el año 1900.<sup>22</sup>

21 Censo de EE. UU. de 1930 [US Census of 1930], New York City, Enumeration District 31-990, Sheet nro. 7A; (Putnam, 2014b: 401-424).

22 Censo de EE. UU. de 1920 [US Census of 1920], New York City, Enumeration District 1349, Sheet nro. 13A.

El año de 1903 encontró a Clara y Louis en Caracas, Venezuela; 1906, en la ciudad de Panamá; y 1910, en la Zona del Canal.<sup>23</sup> En otras palabras, sus viajes los llevaron por los conocidos caminos de la migración, aunque su estatus socioeconómico fuera mejor que el de la mayoría: Louis trabajaba como ingeniero de caminos y Clara había cursado ocho años de la escuela primaria. De todos modos, los viajes de la familia a partir de entonces, desde Panamá, siguieron el mismo patrón que el de otros miles de migrantes. Louis fue hacia Nueva York primero. Clara y las dos hijas menores lo siguieron en 1919, mientras que su hija mayor se quedó en Panamá junto a su esposo jamaquino con el que se había casado allí (la pareja se mudó a Cuba poco tiempo después, al igual que muchos otros en 1920 y 1921). Los oficiales migratorios de Nueva York registraron a Clara y a sus hijas como pertenecientes a la raza “negra africana” y como hablantes nativas de inglés, las mismas calificaciones que impusieron a otros antillanos británicos que viajaban en el mismo barco.<sup>24</sup>

Pero en 1926, cuando Estelle estudiaba en la escuela secundaria, llamó la atención por su modo “clásico” de bailar el *charleston* y la danza escocesa en el Bramville Club. A partir de ese momento fue identificada como “una joven señorita hispano-americana del Barrio Latino de Harlem”. (Su modo clásico de bailar el *charleston* y la danza escocesa tenía raíces tropicales, según subrayaba una nota periodística: “La señorita Bernier bailaba desde los cuatro años allá en la ciudad de Panamá” y luego “su fallecido padre le enseñó los pasos”) (*Pittsburgh Courier*, 11 de septiembre de 1926: 10; 4 de septiembre de 1926: 9). Cuatro años más tarde actuó en el espectáculo de revista de Lew Leslie llamado “Blackbirds”, exclusivo para personas negras, y fue descrita como “nacida en Venezuela”; dos años después, un elogioso reportaje explicaba que Estelle era originaria de la “Guayana británica en Sudamérica”, “prueba de que Sudamérica es el hogar de muchas jovencitas bellas de ojos oscuros” (*Pittsburgh Courier*, 22 de noviembre de 1930: 5; 16 de abril de 1932: 5). Cuando Estelle llegó a actuar en el espectáculo de revista de Cotton Club, se le adjudicó otro origen latino: su nombre artístico era “Mexica” (*Pittsburgh Courier*, 1 de febrero de 1936: A6). Tanto sus raíces de las Antillas británicas como su marca racial de “africana negra” habían quedado, por el momento, bien en el olvido, a pesar de que Estelle consolidaba su carrera dentro del mundo del entretenimiento afroamericano. No se trataba de una estrategia de “passing” sino de un posicionamiento cultural, a través de una representación selectiva y parcial de un pasado familiar complejo (Chude-Sokei, 2006).

En 1936, Estelle se casó con el comediante Apus Brooks. La combinación de las réplicas impetuosas del hombre y los elegantes pasos de baile de la mujer convirtieron a “Apus y Estrellita” en uno de los dúos más productivos del vodevil. Estuvieron de gira con el espectáculo de revista de Count Basie, filmaron breves videos musicales [*soundies*] y fueron favoritos de las *United Service Organizations* [organizaciones dedicadas a ofrecer entretenimiento para los miembros de las Fuerzas Armadas estadounidenses] durante la Segunda Guerra Mundial. Observadores blancos los veían como afroamericano una típica reseña de cartelera de 1943 brindó un comentario sobre una actuación en Detroit y afirmó que “tienen algún material racial especial, mucho de ese costado picante que le gusta tanto a la multitud” (“Vaudeville Reviews”, 27 de marzo de 1943: 16; Gist, 13 de febrero de 2003: 43). La prensa negra —más sintonizada con las variaciones de la etnicidad intrarracial— a veces describía a Estrellita como venezolana y

<sup>23</sup> Registros de naturalizaciones de Nueva York [New York Naturalization Records (1897–1944)] entrada sobre Clara Bernier, 1936.

<sup>24</sup> New York Passenger Lists (1820–1957), List or Manifest of Alien Passengers, S.S. Panama, Oct. 23, 1919; New York State Census of 1925, Assembly District 19–208, p. 7; US Census of 1930, New York City, Enumeration District 31–789, Sheet nro. 18B; US Census of 1940, New York City, Enumeration District 31–945, Sheet no. 14B.

a Apus como jamaicano (él, en realidad, había nacido en las Bahamas y fue criado en Florida) (*Pittsburgh Courier*, 27 de marzo de 1937: 19).<sup>25</sup>

Como en el caso de Alfonso Teófilo Brown, estos etiquetamientos cambiantes reflejaban verdades sociales: los límites eran en realidad borrosos. La familia Bernier provenía de las fronteras franco-anglo-hispánicas del Gran Caribe y también en Nueva York traspasó fronteras. En 1930, la hermana mayor de Estelle y sus hijos vivían en la Calle 114.<sup>a</sup> Oeste, en un barrio ampliamente poblado por puertorriqueños, y alquilaban habitaciones a dos inquilinos ecuatorianos. Clara, madre de Estelle, Yvonne, hermana de la joven, y su bebé vivían en la casa de al lado junto a dos inquilinos puertorriqueños. En los censos, todos los adultos indicaron que el español era su lengua madre.<sup>26</sup> En la década de 1940, cuando Estrellita y Apus no estaban de gira en el teatro del Frente del Océano Pacífico en la Segunda Guerra Mundial, vivían en la Avenida 7.<sup>a</sup> junto a Clara, Yvonne, su marido puertorriqueño, los tres hijos de este matrimonio y un sobrino de Estelle nacido en Panamá.<sup>27</sup> A fines de la década de 1950, Estelle se retiró del vodevil y encontró una nueva vocación como intérprete de español en el Hospital Lincoln de Harlem: ayudaba a los pacientes puertorriqueños, cada vez más numerosos (Matthews, 31 de mayo de 1958, p. 14). En suma, identificar a Estelle Bernier como una “muchacha hermosa de las pampas de Sudamérica” era tanto una imprecisión rotunda como una reveladora verdad parcial.

### Las islas olvidadas y el primer “tono latino” de Harlem

Las rutas y las raíces latinoamericanas de los artistas angloantillanos fueron muy relevantes. Hemos visto cuán integrado estaba el panameño Al Brown a las redes sociales hispanohablantes de El Barrio, al este de Harlem. Luis Russell fue identificado de modo semejante, al menos por algunas de las personas que lo conocían. Mario Bauzá, pionero clarinetista cubano y líder su propia banda recordó a Russell como uno de los músicos “latinos” de Nueva York en el período de entreguerras, junto con otros panameños recién llegados como el pianista Nicholas Rodríguez (Roberts, 1978).

El encuentro entre Russell y Mario Bauzá, que se mudó a Nueva York en 1930 y sería una potencia vital para la creación del jazz latino, dirige nuestra atención hacia la moda de la “rhumba” que se despertó en esos mismos años y las fusiones musicales diversas que la seguirían (Waxer, 1994). ¿Qué papel cumplieron los viajeros antillanos británicos —muchos de los cuales llegaron con experiencia previa o con vínculos familiares desde Panamá o Cuba (o, en menor medida, Venezuela y República Dominicana)— en la formación de las primeras conexiones latinas con el Harlem negro?

Hay motivos para creer que los lazos lingüísticos y culturales de los caribeños británicos con los hispánicos, por un lado, y con los afroamericanos, por el otro, fueron cruciales en estos desarrollos musicales. Un artículo de 1936, escrito por el periodista afroestadounidense Floyd Calvin sobre el “Barrio Latino” de Harlem y su “inconfundible influencia en el mundo del entretenimiento”, capturó la centralidad de los migrantes circumcaribeños para el “tono latino” que ganó Harlem en la era del jazz. Los artistas “latinos” que Calvin menciona con nombre y apellido incluyen a Vernon Andrade y Estelle Bernier, al cubano Alberto Socarra y su orquesta Cubanacan, al 25 Censo de EE. UU. de 1920 [US Census of 1920], Miami, Enumeration District 24-3313, Sheet no. 18A. (Es preciso señalar que el nombre de nacimiento de Apus era Montrose Morse). 26 Censo de los EE. UU. de 1930 [US Census of 1930], New York City, Enumeration District 31-789, Sheet nro. 18B. 27 Censo de los EE. UU. de 1940 [US Census of 1940], New York City, Enumeration District 31-945, Sheet nro. 14B.

trinitense Gerald Clark y sus Caribbean Serenaders, al trinitense Sam Manning, especialista en el calipso, al promotor cultural jamaiguino Amy Ashwood Garvey, a Bardu Ali (líder de Chick Webb, nacido en Nueva Orleans, hijo de un inmigrante bengalí y una afrocreola) y a “Abdul Ali and his San Domingans” (McGee, 2009; Bald, 2013; Calvin, 8 de febrero de 1936: 15).<sup>28</sup> Es preciso señalar que de los incluidos en esta letanía solo Socarra provenía de un hogar hispanoamericano y no de uno anglo-antillano. Incluso los Santo Domingo Serenaders, que por su nombre podían parecer francamente de las Antillas españolas, en realidad fueron descritos por Mario Bauzá —su primo René Endreira formaba parte del grupo por aquellos años— como una mezcla pancaribeña, con “músicos dominicanos, cubanos, panameños y antillanos” (Fletcher, 2009).

El artículo de 1936 de Floyd Calvin se desplaza desde el debate sobre artistas individuales hacia el estudio de canciones en particular y en ese movimiento se hace aún más claro el protagonismo antillano en el interior del Harlem “latino”.

Desde el momento en que las bellezas latinoamericanas cantan su rima folclórica nativa “You Washed Your Face in a Sardine Can”<sup>29</sup> retozando en Mount Morris Park hasta que, en un momento de exultación, le ofrecen a su público amante de la rumba cancioncillas pastorales como “Sly Mongoose” de Jamaica, “Woman is Sweeter than Man” de las Islas Vírgenes, “Caroso” de los suburbios de Trinidad, el “West Indian Blues” nacido en EE. UU., o el sincopado “Carioca”, el Barrio Latino de Harlem hace un giro muy curioso.

Estos latinos de color fueron criados en una feria de diversiones, en el Theatre Campoamor, en la Calle 116.<sup>a</sup> y la Avenida 5.<sup>a</sup>, donde siempre se presenta el vodevil hispánico. (Calvin, 8 de febrero de 1936: 15)

Los “latinos de color” de Floyd, y su música, provenían abrumadoramente de las Antillas británicas.

Mi objetivo aquí no es afirmar que el Harlem latino y su paisaje sonoro de alguna manera eran “en realidad” antillanos británicos, sino subrayar que el panorama musical de Harlem reflejó continuidades y conexiones del Gran Caribe que atravesaron los límites del imperio, la nación y la lengua. Es necesario observar que las tres estrellas trinitenses que grabaron calipsos junto a Gerald Clark en Nueva York en este período —Roaring Lion (Rafael de Leon), Atila the Hun (Ramón Quevedo) y Lionel Belasco— compartían con Estelle Bernier los orígenes venezolano-trinitenses (Hill, 1998, 1999; Cowley, 1996). Los ecos musicales provenientes de los caminos del sudeste del Caribe son abundantes. Mientras el cuatro venezolano (una guitarra de cuatro cuerdas) y las tradicionales canciones *de aguinaldo* o *parang* le daban forma a la música popular en Puerto España y en los estudios de grabación de Nueva York, los migrantes antillanos británicos fueron introduciendo las nuevas formas de comparsas de carnaval en la región minera de El Callao en Venezuela, y Vernon Andrade animó “los sensacionales eventos” del Renaissance Casino con “rápidos valeses de Trinidad”, conocidos en Trinidad como “valeses castellanos” por sus orígenes venezolanos (Calvin, 8 de febrero de 1936: 15). El Gran Caribe de principios de siglo era una macrorregión compuesta por subcircuitos de intercambio musical altamente productivos, y para la década de 1920 Nueva York al norte —como Panamá al oeste, La Habana en el centro y Puerto España al sudeste— era uno de sus centros principales.

<sup>28</sup> Calvin formó parte de la sede neoyorkina de Pittsburgh Courier y fundó un servicio de noticias orientadas a los temas afroestadounidenses que tenía muchísimos suscriptores.

<sup>29</sup> Se trata de una canción folclórica de las Islas Vírgenes. Ver “Hill Drums” (Whitehead, [1931] 2009: 140).

Un columnista de *New York Amsterdam News* describió a Vernon Andrade, en 1939, como “un líder de orquesta antillano, y uno de los pocos isleños que ha resuelto el enigma del *swing* estadounidense” (Burley, 17 de junio de 1939: 16). Tal vez sería más preciso decir que aquellos músicos a los que se veía dominando el *swing* no solían ser muy reconocidos como antillanos. Las memorias de músicos tan diversos como Clyde Bernhardt, Mario Bauzá y Thelonious Monk confirman que los músicos latinos, antillanos y afroamericanos tocaban juntos con mucha frecuencia en las décadas de 1930 y 1940 (Kelley, 2009).<sup>30</sup> Sin embargo, de manera sistemática, los grupos en los que tocaban eran reconocidos por un único género y se presumía que los músicos de cada grupo pertenecían a la etnicidad icónica de ese género. La música, sin embargo, contaba otra historia.

### La guerra de Sidney Young contra las fiestas [brams]

Panamá no era apenas el prelude de los desarrollos musicales de Harlem; era una parte activa del mundo musical moderno, contribuyendo a la cultura popular supranacional y forcejeando con las consecuencias de hacerlo. El periódico *Variety*, con sede en Nueva York, ofrecía de manera rutinaria noticias sobre la escena musical de Panamá y capturaba la rotación de los músicos que aspiraban al estrellato por las zonas donde abundaban los cabarets y se anclaban a diario los barcos a vapor. Una columna típica mencionaba en 1931 a artistas de Madrid, Saint Louis, Cuba, Managua, Nueva Orleans y Rusia; el Cotton Club local (bautizado así en homenaje al espacio de Harlem); una nueva escuela profesional de vodevil afroamericano; diversos casos sobre puñaladas, las amenazas de Zwi Migdal y las peleas de marineros en los cabarets (Drew, 29 de abril de 1931: 2).

Aunque esos espacios atendían sobre todo a personas que se encontraban de paso, en Panamá y en Harlem la vida cívica de los antillanos británicos también se movió hacia “los últimos *hits* bailables” con eventos nocturnos encabezados por grupos locales como los Isthmian Syncopators, la Red Hot Tamales Dance Orchestra y la Hopsy Totsy Orchestra. Al igual que la banda de Vernon Andrade en el Renaissance Casino en Harlem por aquellos años, el repertorio requerido abarcaba los géneros viejos y nuevos del Caribe anglohablante e hispanohablante. “*Foxtrots*, vales, pasillos, danzones, y los antiguos bailes como la cuadrilla, las *lanciers*, la mazurca, el chotis, la polca, para satisfacer a los viejos y a los jóvenes” afirmaba el anuncio de un grupo de “seis músicos” que hacían propaganda de sus servicios (*Panama American*, 27 de julio de 1926: 9)<sup>31</sup>.

Algunos de “los jóvenes”, sin embargo, insistían en que el *foxtrot* ya no los “satisfacía” para nada. Fue en 1926 que el *charleston* generó furor. Los antillanos más ancianos se alarmaron. “Las orquestas tocan el primer compás de unos tonos salvajemente disonantes” —advirtió Sidney Young, periodista nacido en Jamaica y pastor civil de la comunidad antillana británica en Panamá— y “las chicas vestidas de manera escandalosa” procuran el “violento abrazo” de “jóvenes galanes y jeques del jazz”. “Encorvan los hombros, como un gorila. Y entonces comienzan a dar los giros más sorprendentes con las extremidades inferiores [...] Hay un abandono primitivo, una locura absoluta. La música se detiene. Fuertes aplausos. Encore!” (Young, 28 de febrero de 1926: 9).

Si ya era bastante perjudicial bailado en los “mejores eventos”, como los salones de baile que solo admitían a sus propios miembros, el *charleston* era más peligroso aún en “esas abominaciones conocidas como ‘las fiestas [brams] por veinticinco centavos’”,

<sup>30</sup> Ver también I Remember (Bernhardt & Harris, 1986) y la entrevista a Mario Bauzá (Roberts, 1978).

<sup>31</sup> Anuncio en la sección antillana del periódico.

bailes organizados para obtener ganancias —equivalentes a las fiestas de Harlem para pagar los alquileres de los apartamentos— donde “la obscenidad, la indecencia y la sensualidad son las notas dominantes” (Putnam, 2016; Young, 28 de febrero de 1926: 9).<sup>32</sup> Young insistía en que era urgente intervenir para controlar estas fiestas.

La juventud moderna nunca aceptará los antiguos bailes rígidos y aburridos, a pesar de los esfuerzos bienintencionados de Henry Ford, el gran industrialista estadounidense. Sin embargo, el baile moderno puede mejorarse si se eliminan sus elementos más repudiados y es posible hacerlo sin privar a sus devotos del placer. Esto fue incorporado por todas las comunidades en prácticamente todos los países civilizados y haríamos bien en seguir esa línea antes de que el peligro amenazante de la degeneración social consuma a nuestras juventudes impresionables y despreocupadas. (Young, 28 de febrero de 1926: 9).<sup>33</sup>

Por supuesto, en esta época “las juventudes despreocupadas” estaban conectadas en todos los sentidos con la nueva música, los nuevos pasos y el nuevo término “jazz” que condensaba esos placeres peligrosos. Los públicos urbanos caribeños estaban familiarizados con este tropo y también conocían los pasos del *charleston*.<sup>34</sup> En 1924, se reprodujo la película *flapper* icónica “Flaming Youth” en el cine Gaiety de Kingston, Jamaica, y fue anunciada como una “sorprendente revelación” sobre la sociedad moderna y su jazz, su *flapperismo*, su búsqueda de nuevas sensaciones (*Kingston Daily Gleaner*, 17 de mayo de 1924: 4). Cinco años más tarde, frases similares se usaban para vender el film “Synthetic Sin”: “¡Giros y zumbidos, jóvenes y jazz! [...] Una tormenta de sensaciones” (*Kingston Daily Gleaner*, 7 de septiembre de 1929: 4).

En Panamá, el típico contrapunto retórico entre el jazz como degeneración y el jazz como encanto peligroso se intensificó por el contexto político de retóricas y crecientes ataques contra las personas negras. Para 1930, la población antillana británica de Panamá y la Zona del Canal incluía a alrededor de sesenta mil almas, casi la mitad nacidas allí. Como se ha mencionado anteriormente en el análisis del regreso triunfante de “Panama Al” Brown, aquellos niños nacidos en Panamá de padres inmigrantes antillanos que no eran campeones mundiales de boxeo enfrentaban diatribas xenófobas e insultos racistas, y a comienzos de la década de 1940, serían despojados de su ciudadanía panameña de manera retroactiva. Mientras tanto, vivieron en comunidades donde cada vez había menos empleo para la clase trabajadora, y la gran mayoría, cuando tuvo la posibilidad, se marchó. Bajo estas circunstancias, el temor por “nuestra juventud” no era para nada irracional. Los castigos y las preocupaciones resuenan al unísono en las cartas publicadas por Young:

Es realmente una lástima ver la anarquía, el gamberrismo y el comportamiento inmoral que asumen las muchachas jóvenes desde los diez años en las calles de Colón durante el día y hasta altas horas; uno se pregunta muy a menudo a qué está llegando nuestra raza, qué pensarán nuestras madres y nuestros padres, qué puede hacerse para ayudar a nuestras chicas y nuestros chicos. (Lewis, 1928)

La racialización de la amenaza externa era una referencia constante en los debates locales sobre los modos de bailar el jazz y sus consecuencias. “Madres: mantengan a sus hijas y a sus hijos lejos de los salones de jazz” alertaba una carta típica. “Están destruyendo su salud y su vida educativa. Nunca podrán ponerse al día con las otras

<sup>32</sup> Ver también Young (24 de junio de 1926: 9), y muchos otros artículos.

<sup>33</sup> Los noticieros que retomaban la campaña de Ford para difundir los valsos y las cuadrillas en contraposición a los bailes modernos y “degenerados” evidentemente habían llegado hasta las salas de cine de Panamá.

<sup>34</sup> Para un análisis de discursos similares en Cuba, México y más allá, ver el capítulo 3 de Danzón (Madrid & Moore, 2013).

razas que estimulan a sus hijos para progresar todos los días” (Reid, 20 de junio de 1926: 8). Los líderes de las comunidades antillanas británicas sobre la costa en Puerto Limón, Costa Rica, enmarcaron sus miedos por la juventud de un modo semejante, como una cuestión de lucha de razas. “¿Cómo puede una raza cuyo único pasatiempo es la frivolidad superar el plano de la servidumbre? Es extraño cómo nuestra gente imita todos los aspectos de las razas más avanzadas menos aquellos que tienden a elevar nuestros estándares morales, sociales, económicos e intelectuales” (*Limon Searchlight*, 21 de diciembre de 1929: 1).

El *charleston* parecía condensar esa frivolidad suicida y las editoriales de Sidney Young despotricaban contra “los tontos del *charleston* y los jeques iletrados” y “los jeques del jazz y las reinas del *charleston*” (Young, 23 de marzo de 1926: 8; *Panama American*, 9 de abril de 1926: 9). Pero el *charleston* no era el único modo de bailar jazz en la ciudad. Por el contrario, según los registros de lo que realmente se bailaba en las “fiestas [*brams*] por veinticinco centavos”—aquellas “orgías de sensualidad” abiertas a cualquiera que tuviera unas pocas monedas a mano— vemos la confirmación del intercambio musical y cultural con las tradiciones y estilos hispanoamericanos. En otras palabras, los pasillos y danzones también formaban parte del problema. “Aunque la danza hispánica conocida como ‘danzón’, que suele tener dos pasos, cuando se baila de manera apropiada es decente y disfrutable”, explicaba un antiguo frecuentador de las fiestas [*brams*], resultaba “más corrupta cuando se la baila con los pasos de las clases bajas. Como resultado de una indulgencia continuada, muchos chicos no les dicen nada a las chicas que han perdido la vergüenza por completo” (Young, 27 de junio de 1926: 8-9).<sup>35</sup>

Ese calificativo —“el modo de las clases bajas”— señala una cuestión crucial del asunto. Obligados a enfrentar el racismo antinegro y las dificultades económicas y tentados por los peligrosos placeres a los que podían acceder por un precio bajo, los jóvenes caribeños que adoptaban los bailes de “las clases bajas” representaban un riesgo ya que podían arrastrar a sus comunidades. Además, “las acciones vulgares de la clase ignorante” eran confundidas por los desconocidos como “atributos de todo el pueblo” y llevaban una humillación desmerecida a “la gran mayoría de los antillanos inteligentes y considerados” (Young, 5 de mayo de 1926: 9).

Los luchadores de clase media aquí como en todos lados se esforzaban por hablar en nombre de los intereses de las masas. Sidney Young incluso intentó convencer a los músicos de que conocía sus intereses mejor que ellos mismos.

No es una imagen favorable ver a nuestros mejores músicos sentados sobre los techos de los automóviles cantando serenatas en las calles, y aparentando ser la escoria de nuestra comunidad, y no es exagerar la verdad decir que estos “brams” son frecuentados exclusivamente por la clase más baja. Yo creo que cuando nuestros músicos se respeten a sí mismos y vean el problema desde esta perspectiva podrán llegar a la conclusión correcta de que han prostituido su arte y se han convertido en proxenetas de la lujuria. (Young, 30 de junio de 1926: 8)

Es posible leer entre las líneas del oprobio de Young la existencia de una cultura de clase trabajadora segura de sí misma: una cultura que fusionaba las tradiciones isleñas con las tendencias cosmopolitas. En términos legales y políticos, los antillanos británicos de Panamá tenían una posición frágil y asechada en la nación y en el Canal que ayudaron a construir. Sin embargo, se comportaban como si estas calles

<sup>35</sup> El autor también denunciaba la frecuencia de las peleas que se producían en los *brams* provocadas por “lo que en español se conoce como ‘pichón’, es decir alguien que se cuele en la fila”, lo cual evidencia que estas fiestas era escenarios bilingües e interculturales.

fueran suyas, y las llenaban con las imágenes y sonidos que se les antojaban. Esto brilla en los registros de...

... bullicios e indecencias en las festividades públicas, desfiles y procesiones demasiado frecuentes que consideran poco la conveniencia del tráfico, predicadores callejeros nocturnos que se extienden más allá de las horas razonables y generan disturbios del descanso público, orgías de cantos y juegos ruidosos en los tradicionales velorios de “Nine Nights”, bailes de hombres sobre zancos y marineros y otras demostraciones de vulgaridad en los días santos, las abominables “fiestas por veinticinco centavos”, mujeres desalineadas con los vestidos sucios, pañuelos en la cabeza y los pies descalzos que se reúnen en grupos para contarse chismes en las veredas de los barrios donde viven, hombres desprolijos que infectan las licorerías chinas, una enorme prole de viciosos jóvenes en harapos a los que se les permite correr de manera salvaje, aparentemente sin control de los padres, la exhibición pública de excesos de confianza entre muchachos y muchachas jóvenes cuyos sentidos de la decencia y la cortesía parecen haber muerto. (Young, 5 de mayo de 1926: 9)

Al ver todo esto, el editor Young quedaba muy disgustado y clamaba por la “acción coordinada” de “las organizaciones sociales de los antillanos religiosos y elevados” para “combatir el mal y las tendencias viciosas de la clase ignorante” que llevaban “estigma para todas las cosas antillanas” (Young, 5 de mayo de 1926: 9).

La retórica de la elevación de ninguna manera era exclusiva de este rincón apremiado y vulnerable de la diáspora antillana británica. Por el contrario, era un tropo característico de las culturas periodísticas desarrolladas por las clases medias afrodescendientes en las Américas de la posemancipación (Moore, 1997; Mitchell, 2004). En efecto, convocar a la elevación de los compañeros ignorantes se había convertido en una práctica de la identidad supranacional y conectaba al activismo local de las comunidades con un destino racial que trascendía fronteras. La *Universal Negro Improvement Association* [Asociación para el Progreso Universal de las Personas Negras] de Marcus Garvey presentó una variación inusualmente contundente sobre este tema, aunque les otorgaba un mayor alcance a la acción y la voz de los líderes de clase trabajadora y a las líderes mujeres que otros grupos más de élite (Taylor, 2002; Duncan, 2009; Leeds, 2010). En la diáspora de las Antillas británicas durante el período de entreguerras —no fue casualidad que este fuera el punto cero de la expansión global del movimiento de Garvey— las divisiones de clase no eran amplias ni estaban consolidadas. Los trabajadores que lograron migrar a otros países eran desproporcionadamente más educados que sus compatriotas y estos “líderes comunitarios” eran profesionales medios más que miembros de élites consolidadas. Pero el comportamiento sexual adecuado y la virtud en términos de género en este caso, como en la mayoría, resultaban fundamentales para el proyecto de elevación.

A pesar de todo, la música no dejaba de sonar. “Alentemos a nuestros jóvenes a ser exitosos, no jazzeros, vamos por un ideal real”, decía uno de los titulares de Sidney Young en 1930 (Young, 16 de febrero de 1930: 16). Pero su campaña contra los placeres del jazz era una batalla perdida. En un mundo en que las “juventudes jazzeras” llenaba las pantallas grandes, “Panama Al” bailaba tap con Josephine Baker en París, y “las bellezas sudamericanas” de Trinidad hacían desfallecer a Harlem era muy difícil imponer la idea de que el éxito era la antítesis del jazz.

## Conclusión

En la década de 1980, la cultura urbana de Panamá jugó un papel central en los flujos culturales de toda una región: transformó el *dancehall* jamaicano en “reggae en español” y lo llevó hasta Harlem y Puerto Rico, donde contribuyó con el estallido del reggaetón (Rivera *et al.*, 2009). Tal como sugieren las páginas anteriores, no fue la primera vez que Panamá cumplió este rol de encrucijada, acelerador y anfitrión de la innovación musical dirigida por la juventud.

Una nota al margen de la página editorial de Sidney Young en 1926 ofrece un destello del tipo de producción musical vernácula y no comercial que suele ser invisible en los registros escritos. El “ritmo de una batería” llevó al autor hasta un bar local, según él mismo narra, y encontró “los últimos temas del jazz ejecutados por instrumentos que no sonaban familiares”. Se trataba de un “grupo de jóvenes de 9 a 14 años de edad en diferentes estados de harapos”, sus instrumentos “hechos de hojalata, de manera local, se parecían poco a los artículos genuinos. Cada una de las boquillas estaba rellena con un dispositivo de hojalata para magnificar el volumen y a través de ellas los chicos imitaban los sonidos de varios instrumentos”. También había gente bailando: “Se paraban en círculo y dos de ellos hacían el excéntrico ‘charleston’ mientras los chicos tocaban” (Bell, 19 de abril de 1926: 9).

Considerando lo que ya sabemos sobre las perspectivas de Sidney Young sobre los chicos y el *charleston*, la conclusión del autor no resulta sorprendente: “La decisión del público debería ser ponerle fin a esta Banda de Hojalata antes de que cobre mayores dimensiones y provoque reflejos en los antillanos similares a los que generan los bailarines sobre zancos y los marineros”. Pero desde nuestra perspectiva, noventa años más tarde y con el conocimiento sensato de que la autovigilancia de la cultura popular no ganaría la batalla contra el racismo estatal panameño, podemos dejar de lado los moralismos y maravillarnos por la genialidad de estos niños de nueve años que creaban clarinetes con hojalata.

Los ritmos de la era del jazz del Gran Caribe fueron trazados por “sinvergüenzas” talentosos en las licorerías de la ciudad de Panamá, por ralladores y cucharas en los balcones de las casas de pensión de Colón, por valsos castellanos reproducidos en Puerto España e introducidos por líderes de bandas jamaicanos en las *soirées* de Harlem donde los invitados se vestían de seda. Los bailarines sobre zancos y los marineros, los bares nocturnos parisinos y el vodevil hispánico de El Barrio: estas piezas dispersas se conectaban en forma de red gracias a los migrantes y la música en movimiento. Este ensayo ha procurado hacer visibles los circuitos tropicales raramente reconocidos como parte de la era del jazz metropolitana de la que fueron un componente vital. La llegada de inmigrantes antillanos británicos a Nueva York ya reposaba en múltiples tradiciones musicales, incluyendo las de Cuba, Venezuela, Panamá, Colombia y otros países, y aceleró los flujos culturales entre los puertorriqueños y demás migrantes del Caribe hispánico que recién llegaban, y la mayoría de afroestadounidenses que los rodeaban.

Las políticas de la raza han tendido a enmascarar esta dimensión productiva del intercambio cultural. La identificación racial de los géneros musicales ha sido —y sigue siendo desde entonces— un tema vertebral para los artistas, los aficionados y los ajenos, y deja poco espacio para la observación de los intercambios transversales y las rutas de origen. El interés de proteger a “nuestra juventud” en un mundo racista era muy alto en la década de 1920, y lo ha sido desde entonces. Estrellas talentosas, consolidadas y extraordinariamente trabajadoras como Vernon Andrade, Luis Russell, Alfonso Brown y Estrellita Bernier han inspirado un muy merecido orgullo. Los chicos

de los salones de baile que amaron la nueva música y se apropiaron de ella no han gozado de la misma aceptación.

### **Agradecimiento**

Agradezco a dos revisores anónimos por sus útiles comentarios a una versión anterior de este trabajo.

### **Declaración de conformidad**

La autora no ha informado potenciales conflictos de interés.

## Bibliografía

- » Actas de la Primera Conferencia Panamericana de Eugenesia y Homicultura de las Repúblicas Americanas. (1928). La Habana, Cuba, 21 al 23 de diciembre de 1927, 70, 236. La Habana: Gobierno de la República de Cuba.
- » Alfaro, O. (1925). *El peligro antillano en la América Central: La defensa de la raza*. Panamá: Imprenta Nacional.
- » Allen, R. M. (2012). Music in Diasporic Context: The Case of Curaçao and Intra-Caribbean Migration. *Black Music Research Journal*, volumen 32 (número 2), pp. 51-65.
- » Bald, V. (2013). *Bengali Harlem and the Lost Histories of South Asian America*. Cambridge: Harvard University Press.
- » Bernhardt, C.; Harris, S. (1986). *I Remember: Eighty Years of Black Entertainment, Big Bands, and the Blues*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- » Brereton, B. (1981). *A History of Modern Trinidad, 1783–1962*. London/ Puerto España: Heinemann.
- » Bourgois, P. I. (1989). *Ethnicity at Work: Divided Labor on a Central American Banana Plantation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- » Charlton, A. (2005). 'Cat Born in Oven is not Bread': Jamaican and Barbadian Immigrants in Cuba between 1900 and 1959. (Tesis doctoral). Columbia University.
- » Chude-Sokei, L. (2006). *The Last 'Darky' Bert Williams, Black-on-Black Minstrelsy, and the African Diaspora*. Durham: Duke University Press.
- » Cowley, J. (1996). *Carnival, Canboulay, and Calypso: Traditions in the Making*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Cowley, J. (2006). West Indies Blues, An Historical Overview 1920s-1950s: Blues and Music from the English-speaking West Indies. En R. Springer (ed.), *Nobody Knows Where the Blues Came From: Lyrics and History*. Jackson: University Press of Mississippi.
- » De Lisser, H. G. (1915). *Susan Proudleigh*. London: Methuen.
- » Duncan, N. (2009). The 'efficient womanhood' of the Universal Negro Improvement Association: 1919–1930. (Tesis doctoral). University of Florida.
- » Fletcher, T. (2009). *All Hopped Up and Ready to Go: Music from the Streets of New York 1927–77*. New York: W. W. Norton.
- » Glasser, R. (1995). *My Music is My Flag: Puerto Rican Musicians and their New York Communities, 1917–1940*. Berkeley: University of California Press.
- » Greene, J. (2009). *The Canal Builders: Making America's Empire at the Panama Canal*. New York: Penguin.
- » Giovannetti, J. L. (2001). Black British Subjects in Cuba: Race, Ethnicity, Nation, and Identity in the Migratory Experience, 1898–1938. (Tesis doctoral). University of North London.
- » Hill, D. (1998). 'I am Happy Just to Be in This Sweet Land of Liberty': The New York City Calypso Craze of the 1930s and 1940s. En R. Allen; L. Wilcken (eds.), *Island Sounds in the Global City: Caribbean Popular Music and Identity in New York*,

- » pp. 74-92. New York: Institute for Studies in American Music and the New York Folklore Society.
- » Hill, D. (1999). Notas al album *Goodnight Ladies and Gents: The Creole Music of Lionel Belasco*, Rounder.
- » Hurwitt, E. (2004). Renaissance Casino. En C. D. Wintz; P. Finkelman (eds.), *Encyclopedia of the Harlem Renaissance*, volumen 2, pp. 1043-1044. New York: Routledge.
- » Hutton, C. (2006). The Cuban Influence on Popular Jamaican Music. En A. Insanally; M. Clifford; S. Sheriff (eds.), *Regional Footprints: The Travels and Travails of Early Caribbean Migrants*, pp. 155-182. Kingston: Latin American-Caribbean Centre, University of the West Indies.
- » Jaén Suárez, O. (1979). *La población del istmo de Panamá del siglo XVI al siglo XX*. Panamá: s.l.
- » James, W. (1913). *The Mulberry Tree*. London: Chapman & Hall.
- » Kelley, R. D. G. (2009). *Thelonious Monk: The Life and Times of an American Original*. New York: The Free Press.
- » Leeds, A. (2010). Representations of Race, Entanglements of Power: Whiteness, Garveyism, and Redemptive Geographies in Costa Rica, 1921-1950. (Tesis doctoral). University of California, Berkeley.
- » Lewis, P. (1928). Who is to be blamed? En S. A. Young (ed.), *Isthmian Echoes: A Selection of the Literary Endeavors of the West Indian Colony in the Republic of Panama, From Articles Contributed to the West Indian Section of the Panama American from February 1926 to December 1927*. Panamá: Benedetti.
- » Madrid, A.; Moore, R. D. (2013). *Danzón: Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance*. New York: Oxford University Press.
- » Manuel, P.; Bilby, K.; Largey, M. (2012). *Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae*. Philadelphia: Temple University Press.
- » McGee, R. (2009). Calvin, Floyd (Joseph). En H. L. Gates; E. B. Higginbotham (eds.), *Harlem Renaissance Lives from the African American National Biography*. New York: Oxford University Press.
- » Mitchell, M. (2004). *Righteous Propagation: African Americans and the Politics of Racial Destiny after Reconstruction*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- » Moore, R. D. (1997). *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- » Neptune, H. R. (2007). *Caliban and the Yankees: Trinidad and the United States Occupation*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- » O'Reggio, T. (2006). *Between Alienation and Citizenship: The Evolution of Black West Indian Society in Panama, 1914-1964*. Lanham: University Press of America.
- » Parascandola, L. J. (ed.). (1998). *'Winds Can Wake up the Dead': An Eric Walrond Reader*. Detroit: Wayne State University Press.
- » Putnam, L. (2010). Eventually Alien: The Multigenerational Saga of British West Indians in Central America and Beyond, 1880-1940. En L. Gudmundson; J. Wolfe (eds.), *Blacks and Blackness in Central America: Between Race and Place*. Durham: Duke University Press.

- » Putnam, L. (2013a). Provincializing Harlem: The 'Negro Metropolis' as Northern Frontier of an Interconnected Greater Caribbean. *Modernism/modernity*, volumen 20 (número 3), pp. 469-484.
- » Putnam, L. (2013b). *Radical Moves: Caribbean Migrants and the Politics of Race in the Jazz Age*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- » Putnam, L. (2014a). Borderlands and Border-Crossers: Migrants and Boundaries in the Greater Caribbean, 1840–1940. *Small Axe* 43, volumen 18 (número 1), pp. 7-21. doi: 10.1215/07990537-2642728
- » Putnam, L. (2014b). The Panama Cannonball's Transnational Ties: Migrants, Sport, and Belonging in the Interwar Greater Caribbean. *Journal of Sport History*, volumen 41 (número 3), pp. 401-424.
- » Putnam, L. (2016). Entradas 'Andrade Vernon', 'Kenneth Clarke' y 'Young Sidney Aldolphus'. En H. L. Gates Jr.; F. W. Knight (eds.), *Dictionary of Caribbean and Afro-Latin American Biography*. New York: Oxford University Press.
- » Richards, Y. (2000). *Maida Springer: Pan-Africanist and International Labor Leader*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- » Richardson, B. (1992). *The Caribbean in the Wider World, 1492-1992: A Regional Geography*. New York: Cambridge University Press.
- » Rivera, R. Z.; Marshall, W.; Pacini Hernandez, D. (eds.). (2009). *Reggaeton*. Durham: Duke University Press.
- » Roberts, J. S. (1978). Entrevista a Mario Bauzá. (Diciembre de 1978). *Jazz Oral History Project*. Institute of Jazz Studies, Rutgers University. doi: <https://doi.org/doi:10.7282/t3-nqqo-2666> Recuperado de: [http://newark.www.rutgers.edu/IJS/transcript\\_mariobauza.html](http://newark.www.rutgers.edu/IJS/transcript_mariobauza.html)
- » Roberts, J. S. (1979). *The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United States*, New York: Oxford University Press.
- » Roberts, J. S. (1999). *Latin Jazz: The First of the Fusions, 1880s to Today*, New York: Schirmer Books.
- » Sánchez Korrol, V. (1994). *From Colonia to Community: The History of Puerto Ricans in New York City*. Berkeley: University of California Press.
- » Taylor, U. Y. (2002). *The Veiled Garvey: The Life and Times of Amy Jacques Garvey*. North Carolina: University of North Carolina Press.
- » "Vaudeville Reviews". (27 de marzo de 1943). *Billboard*, volumen 55 (número 13), p. 16.
- » Waxer, L. (1994). Of Mambo Kings and Songs of Love: Dance Music in Havana and New York from the 1930s to the 1950s. *Latin American Music Review/ Revista de Música Latinoamericana*, volumen 15 (número 2), pp. 139-176.
- » Walrond, E. (1926). Subjection. *Tropic Death*. New York: Boni & Liveright.
- » Washburne, C. (1997). The Clave of Jazz: A Caribbean Contribution to the Rhythmic Foundation of an African-American Music. *Black Music Research Journal*, volumen 17 (número 1), pp. 59-80.
- » Whitehead, H. S. ([1931] 2009). Hill Drums. *Tales of the Jumbie and Other Wonders of the West Indies*, p. 140. Rockville: Wildside Press.

## Fuentes consultadas

### Periódicos

- » Afro-American
- » “Boxer Guilty in Dope Case”. (11 de enero de 1941). *Afro-American*, p. 1.
- » Calvin, F. (8 de febrero de 1936). Harlem Gets Color from ‘Latin Quarter’. *Afro-American*, p. 15.
- » “Luis Russell, 61, jazz pianist, dies”. (21 de diciembre de 1963). *Afro-American*, p. 11.
- » Matthews, R. (31 de mayo de 1959). George and Apus still dishing out laughter after 39 fun-packed years. *Afro-American*, p. 14.

### Chicago Defender

- » “New York Society”. (14 de noviembre de 1931). *Chicago Defender*, p. 13.
- » Burley, D. (6 de junio de 1959). Panama Al Footed Bill For Safari: Died Broke. *Chicago Defender*, p. 12.
- » *New York New Amsterdam News*
- » Burley, D. (20 de mayo de 1939). Scribe Gives Real Lowdown on Panama Alphonse Brown. *New York Amsterdam News*.
- » Burley, D. (17 de junio de 1939). Sly Mongoose, He Ain’t No Good! *New York Amsterdam News*, p. 16.
- » Gist, D. (13 de febrero de 2003). Entertainer Estrellita Bernier passes at 89. *New York Amsterdam News*, p. 43.
- » “Labor Congress in ‘Classic Night’”. (2 de enero de 1929). *New York Amsterdam News*, p. 7.
- » “Luis Russell in Spotlight with New Male Singer”. (14 de septiembre de 1946). *New York Amsterdam News*.
- » “Vernon Andrade Dies; Was Jazz Bandleader”. (19 de febrero de 1966). *New York Amsterdam News*, p. 28.

### Panama Tribune

- » Bell, A. E. (24 de noviembre de 1929). Frank and Facetious. *Panama Tribune*, p. 9.
- » L. C. (17 de noviembre de 1929). To Our Champion Welcome Home. *Panama Tribune*, p. 4.
- » Westerman, G. W. (24 de noviembre de 1929). Panama Gives Al Brown Biggest Welcome: Negro Champion Given Tremendous Ovation. *Panama Tribune*, p. 2, 13.
- » Young, S. (16 de febrero de 1930). Encourage our Youths to Make Success, Not Jazz, Real Ideal. *Panama Tribune*, p. 16.

## » Pittsburgh Courier

- » “A Coming Star”. (11 de septiembre de 1926). *Pittsburgh Courier*, p. 10.
- » “Apus Brooks Marries Ex-Cotton Club Beauty”. (1 de febrero de 1936). *Pittsburgh Courier*, p. A6.
- » “Calvin’s Weekly Diary of The New York Show World”. (4 de septiembre de 1926). *Pittsburgh Courier*, p. 9.
- » “Latin-American Charm”. (16 de abril de 1932). *Pittsburgh Courier*, p. 5.
- » “Out of Billy Rowe’s Harlem Note Book”. (27 de marzo de 1937). *Pittsburgh Courier*, p. 19.
- » Perry, E. G. (6 de junio de 1931). Manhattan Madness. *Pittsburgh Courier*, p. A8.
- » “South American Beauty Makes Good In America”. (22 de noviembre de 1930). *Pittsburgh Courier*, p. 5.

## The Kingston Daily Gleaner

- » Anuncio. (17 de mayo de 1924). *Kingston Daily Gleaner*, p. 4.
- » Anuncio. (7 de septiembre de 1929). *Kingston Daily Gleaner*, p. 4.

## The Limón Searchlight

- » “The Value of Knowledge” (21 de diciembre de 1929). Carta al editor “The Value of Knowledge”, *Limon Searchlight*, p. 1.

## The Panama American

- » “Anuncio”. (27 de julio de 1926). Sección antillana. *Panama American*, p. 9.
- » Bell, A. (19 de abril de 1926). Jingles. (Sección antillana). *Panama American*, p. 9.
- » “Carta al editor”. (9 de abril de 1926). Sección antillana. *Panama American*, p. 9.
- » Reid, E. (20 de junio de 1926). The Jazz Hall and Our Infants. (Sección antillana). *Panama American*, p. 8.
- » Young, S. (28 de febrero de 1926). The Modern Dance. (Sección antillana). *Panama American*, p. 9.
- » Young, S. (23 de marzo de 1926). Sid Says: I am Peeved. (Sección antillana). *Panama American*, p. 8.
- » Young, S. (5 de mayo de 1926). Offensive Practices. (Sección antillana). *Panama American*, p. 9.
- » Young, S. (24 de junio de 1926). The Dance Hall Menace. (Sección antillana). *Panama American*, p. 9.
- » Young, S. (27 de junio de 1926). Sid Says: A Testimonial. (Sección antillana). *Panama American*, p. 8-9.
- » Young, S. (30 de junio de 1926). And Now My Friends the Musicians. (Sección antillana). *Panama American*, p. 8.

## Variety

- » Drew, B. (29 de abril de 1931). Panama Notes. *Variety*, p. 2.

## Censos y registros estatales

- » Lista o Manifiesto de extranjeros empleados en embarcaciones como miembros de la tripulación del vapor Santa Marta [*List or Manifest of Aliens Employed on Vessel as Members of Crew, S.S. Santa Marta*], que llegó a Nueva York el 27 de mayo de 1920.
- » Lista o Manifiesto de pasajeros extranjeros en el vapor Atenas [*List or Manifest of Alien Passengers, S.S. Atenas*], que partió desde Cristóbal el 12 de octubre de 1921.
- » Lista o Manifiesto de pasajeros extranjeros en el vapor Panamá [*List or Manifest of Alien Passengers, S.S. Panama*] el 23 de octubre de 1919.
- » Lista de pasajeros de Nueva Orleans [*New Orleans Passenger Lists*] (1813–1945).
- » Lista de pasajeros de Nueva York [*New York Passenger Lists*] (1820–1957).
- » Registros de naturalizaciones de Nueva York [*New York Naturalization Records*] (1897–1944).
- » Censo del Estado de Nueva York [*New York State Census*], 1925.
- » US Bureau of the Census, *Fifteenth Census of the United States, 1930*, vol. 2, *Population*, Washington DC: Government Printing Office.
- » Censo de los EE. UU. [*US Census*], 1920.
- » Censo de los EE. UU. [*US Census*], 1930.
- » Censo de los EE. UU. [*US Census*], 1940.
- » US, Isthmian Canal Commission, *Census of the Canal Zone*, Mount Hope, Canal Zone, ICC Press, 1912.

